

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PEDRO OLIVEIRA GALVÃO DE ARRUDA

PROTAGONISTAS E FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:
EM BUSCA DO CENTRO DE INTERESSE

BAURU
2022

PEDRO OLIVEIRA GALVÃO DE ARRUDA

**PROTAGONISTAS E FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:
EM BUSCA DO CENTRO DE INTERESSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: Comunicação Midiática.
Orientador: Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

Bauru

2022

A779p Arruda, Pedro

Protagonistas e filmes brasileiros contemporâneos : em busca do centro de interesse / Pedro Arruda. -- Bauru, 2022

127 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientador: Arlindo Rebechi Junior

1. protagonismo. 2. narrativa em rede. 3. poética do cinema. 4. narratologia funcionalista. 5. cinema brasileiro contemporâneo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE PEDRO OLIVEIRA GALVÃO DE ARRUDA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 31 dias do mês de outubro do ano de 2022, às 14:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de PEDRO OLIVEIRA GALVÃO DE ARRUDA, intitulada **Protagonistas e filmes brasileiros contemporâneos: em busca do centro de interesse**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professora Doutora ELAINE BARROS INDRUSIAK (Participação Virtual) do(a) Departamento de Língua Modernas / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professor Doutor ROGÉRIO FERRARAZ (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação / Universidade Anhembi Morumbi. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: __ APROVADO __. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR

Parecer da banca: tendo em vista a qualidade teórica, metodológica e analítica do trabalho apresentado, a banca recomenda a publicação dos resultados da dissertação de mestrado de forma seriada em artigos em periódicos ou sob a forma de livro.

Agradecimentos

À CAPES por me permitir dedicar o tempo e a atenção que os filmes merecem.

Ao Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior pelos seus incentivos e valiosos conselhos.

Meus agradecimentos especiais à Profa. Dra. Elaine Indrusiak e os colegas do Grupo de Estudos em Narrativa e Intermidialidades (GENI), principalmente ao Me. Arthur Maia, por proporcionarem um ambiente tão acolhedor e estimulante.

Imensa é minha gratidão para com minha família, pelo apoio e incentivos que me deram: meus pais Antonio e Selma, meu irmão Bruno, e meus avós Manoel e Nadir.

Meu maior agradecimento vai para minha noiva, Amanda, que foi muito paciente em reler este texto diversas vezes, por todo encorajamento, carinho e compreensão.

ARRUDA, Pedro. Protagonistas e filmes brasileiros contemporâneos: em busca do centro de interesse. 2022. 127 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2022.

RESUMO

Cineastas de muitos países têm explorado o que ficou conhecido como *narrativa em rede*, filmes com vários protagonistas, cada qual com sua linha de ação, paralela às demais. Investigamos neste trabalho os princípios composicionais desse esquema narrativo. O referencial teórico adotado, apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, é a poética do cinema, informada pela narratologia funcionalista. O capítulo que se segue aborda as três dimensões da narrativa cinematográfica e os indicadores (con)textuais de foco que auxiliam o espectador na tarefa de reconhecer o protagonista de uma narrativa. Com base nisso, analisamos como os indicadores de foco podem interagir uns com os outros para difundir o interesse de uma narrativa entre vários personagens, de modo que nenhum deles pareça ocupar mais o centro do que outro. Nos capítulos seguintes, buscamos iluminar diferentes aspectos do funcionamento desse esquema narrativo em três filmes brasileiros contemporâneos: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014) e *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019). Embora seus temas, suas personagens e suas abordagens à ficção sejam bem diferentes, esses três filmes nacionais enfrentaram o desafio comum de difundir o centro de interesse de suas narrativas entre vários personagens principais.

Palavras-chave: protagonismo; narrativa em rede; poética do cinema; narratologia funcionalista; cinema brasileiro contemporâneo.

ARRUDA, Pedro. Protagonists and contemporary Brazilian films: searching for the center of interest. 127 pp. 2022. Master Thesis — School of Architecture, Arts, Communication and Design, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2022.

Abstract

Filmmakers in many countries have explored what has been called *network narrative*, films with multiple protagonists, each with its own line of action, parallel to the others. In this work, we investigate the compositional principles of this narrative schema. The theoretical framework adopted, presented in the first chapter of this thesis, is the poetics of cinema, informed by functional narratology. The following chapter addresses the three dimensions of film narrative and the (con)textual indicators of focus that help the spectator in the task of recognizing the protagonist of a narrative. Based on this, we propose a functional definition for this narrative schema and analyze how the indicators of focus can interact with each other to diffuse the narrative's center of interest among several characters, creating the impression that there are multiple protagonists. In the following chapters, we seek to shed light on different aspects of how this narrative schema works in three contemporary Brazilian films: *Neighboring Sounds* (*O Som ao Redor*, dir. Kleber Mendonça Filho, 2012), *The Hidden Tiger* (*A Vizinhança do Tigre*, dir. Affonso Uchôa, 2014), and *In the Heart of the World* (*No Coração do Mundo*, dir. Gabriel Martins and Maurílio Martins, 2019). Though their subject matter, their characters, and their approaches to fiction are different, these Brazilian films share the challenge of spreading the center of interest of their narratives among several main characters.

Keywords: protagonism; network narrative; poetics of cinema; functional narratology; contemporary Brazilian cinema.

Lista de figuras

Figura 2.1	<i>The Governess</i> , óleo sobre tela de Richard Redgrave, 1844	23
Figura 3.1	Em <i>Les Passengers</i> , o bonde vincula materialmente as personagens	43
Figura 3.2	Em <i>Magnólia</i> , os numerais 8 e 2 prenunciam o clímax do filme.....	46
Figura 3.3	A abertura de <i>Nashville</i> apresenta as personagens em ordem alfabética ...	47
Figura 3.4	Em <i>Magnólia</i> , intertítulos segmentam e estruturam a narrativa.....	49
Figura 3.5	Em <i>Les Passengers</i> , a postura dos casais reforça o paralelismo entre eles	52
Figura 3.6	Em <i>Nashville</i> , Altman espalha pontos de interesse num único plano	54
Figura 4.1	Um gancho de diálogo liga um plano com o outro	63
Figura 4.2	Clodoaldo faz a sua aparição	64
Figuras 4.3	Outros personagens recorrentes.....	66
Figuras 4.4	O motivo “isqueiro”	67
Figuras 4.5	Na senzala, João ouve os passos do senhor de engenho.....	68
Figura 4.6	Pesadelo ou comentário autoral?	69
Figura 4.7	Casa tomada.....	70
Figura 4.8	“Quartinho” de empregada.....	71
Figuras 4.9	Elevador de serviço, vigilância eletrônica e grades.....	72
Figura 4.10	O primeiro plano do filme	73
Figuras 4.11	Dopado ou dormindo?	75
Figura 5.1	Os cadernos de anotações do diretor Affonso Uchôa.....	79
Figuras 5.2	Vício e virtude	86
Figuras 5.3	“Morasse aqui...”	87
Figuras 5.4	Recorte de jornal.....	89
Figuras 5.5	Duelos musicais.....	92
Figuras 5.6	Cabide e revólver.....	93
Figuras 5.7	Cartas que emolduram o filme	95
Figuras 5.8	Título de abertura	96
Figuras 5.9	Retratos.....	97
Figura 6.1	Parabéns para você	101
Figura 6.2	Fotos no celular de Selma.....	105
Figuras 6.3	“No coração do mundo”	106
Figura 6.4	Golpe às escuras	107
Figuras 6.5	Tapa literal.....	108
Figuras 6.6	Tapa figurado.....	109
Figuras 6.7	Laguna, vai e volta	110
Figura 6.8	Selma e Rose confabulam	112
Figuras 6.9	Uma panorâmica antecipa para o espectador a emboscada.....	114
Figuras 6.10	Quatro planos em sucessão mostram mulheres diligentes	117

Lista de quadros

Quadro 1.1 Os ingredientes da narração	16
Quadro 1.2 Suspense, curiosidade e surpresa: a trindade narrativa	19
Quadro 1.3 O alcance de conhecimento.....	20
Quadro 3.1 Causas, vínculos e procedimentos.....	55
Quadro 4.1 Segmentação do sujet de <i>O Som ao Redor</i>	60
Quadro 5.1 Segmentação do sujet de <i>A Vizinhaça do Tigre</i>	84
Quadro 6.1 Segmentação do sujet de <i>No Coração do Mundo</i>	103

Sumário

1. Introdução	10
Por uma poética do cinema.....	11
A narratologia funcionalista	14
Fábula e sujet.....	15
Suspense, curiosidade e surpresa.....	17
Cognoscibilidade, comunicabilidade e autoconsciência	19
2. O protagonismo em foco	22
Três dimensões narrativas	26
Doze indicadores (con)textuais	28
Indicadores textuais	29
Indicadores contextuais	33
3. Os filmes com vários protagonistas.....	38
Uma definição funcional	40
Mundo fabular	42
Estrutura do sujet.....	44
Narração.....	46
Indicador explícito	46
Indicador quantitativo.....	47
Indicador sequencial	48
Indicador perspectivo	50
Indicador analógico	51
Indicador temático	53
Indicador estilístico.....	53
4. <i>O Som ao Redor</i>	57
O centro de interesse.....	58
Unidade na variedade	59
Encadeamento.....	62
Interlúdios	65
Motivos.....	67
Presente, passado e futuro	73
5. <i>A Vizinhança do Tigre</i>	78
O centro de interesse.....	79
Vínculo documental.....	81
O artifício ficcional.....	83
Parte pelo todo	90
6. <i>No Coração do Mundo</i>	98
O centro de interesse.....	100
Big caper.....	101
Narrativa em rede	113
7. Conclusão	119
8. Bibliografia.....	121

1. Introdução

A narrativa de um filme geralmente é conduzida por um ou dois protagonistas. No cinema clássico de Hollywood, os objetivos desses protagonistas desenvolvem-se em duas linhas de ação: uma envolvendo um romance; a outra, um trabalho (BORDWELL, 1985, p. 157). Ocasionalmente, um filme equilibra o foco de interesse da narrativa entre dois personagens com objetivos diferentes, às vezes conflitantes, e desenvolve paralelos entre eles. Kristin Thompson (1999) chama esse esquema narrativo de “protagonistas paralelos” e cita como exemplos os filmes *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *Procura-se Susan Desesperadamente* (*Desperately Seeking Susan*, Susan Seidelman, 1985) e *A Caçada ao Outubro Vermelho* (*The Hunt for Red October*, John McTiernan, 1990).

Alguns filmes têm três ou mais protagonistas. Thompson (1999, p. 47-8) sugere que podemos classificar esses filmes ao longo de um espectro. De um lado, temos os filmes nos quais os personagens agem em grupo, compartilhando um objetivo em comum. Um filme de assalto, por exemplo, mostra um grupo de criminosos trabalhando junto para executar um golpe arriscado. De outro, temos filmes com vários protagonistas, cada qual com seu objetivo, cujas linhas de ação correm paralelas umas às outras. Thompson chama esse esquema narrativo de filmes com múltiplos protagonistas e cita como exemplos *Nashville* (Robert Altman, 1975), *Hannah e suas Irmãs* (*Hannah and Her Sisters*, Woody Allen, 1986) e *O Tiro que não Saiu pela Culatra* (*Parenthood*, Ron Howard, 1989).

É este esquema narrativo que vamos discutir nesta dissertação. Nosso objetivo é analisar os princípios que compõem esse esquema narrativo e como eles funcionam. Temos dois propósitos gerais. Em primeiro lugar, queremos explicitar esses princípios composicionais e tratar de questões em geral pouco abordadas na bibliografia existente: Como esses princípios se relacionam uns com os outros? Quais são os seus efeitos? Em segundo lugar, queremos mostrar como esses princípios funcionam em filmes específicos. Nos preocupamos em analisar filmes brasileiros — *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014) e *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019) —, pois a bibliografia existente privilegia sobretudo o cinema americano, bem como algumas alternativas do cinema europeu.

Uma das justificativas para se realizar um trabalho sobre esse esquema narrativo é apreciar as incontáveis e diminutas decisões narrativas tomadas pelos cineastas para despertar, manter e manipular o nosso interesse. Uma razão relacionada é que esse esquema narrativo oferece uma boa oportunidade para pensarmos sobre problemas mais

gerais da teoria narrativa: De que maneira o centro de interesse é composto? Como reconhecemos o protagonista de uma narrativa? O que cria a impressão de que algumas narrativas têm mais de um protagonista? Quais os efeitos essas narrativas geram?

Como ponto de partida, esta Introdução apresenta nossos referenciais teóricos e metodológicos: a poética do cinema e a narratologia funcionalista. Partimos de uma visão funcional da narrativa, calcada em seus princípios composicionais e nos seus efeitos.

O Capítulo 2 examina as dimensões da narrativa fílmica e os indicadores (con)textuais que orientam o espectador no reconhecimento do protagonista de uma narrativa. A partir daí perceberemos como a composição da narrativa de um filme guia o interesse e os caminhos inferenciais do seu público. Com base nas conclusões desse capítulo, o Capítulo 3 analisa os princípios composicionais dos filmes com múltiplos protagonistas. Uma vez que temos uma ideia das possibilidades criativas desse esquema narrativo, passaremos para a análise de três filmes realizados pela safra mais recente de cineastas nacionais, aquele de autores surgidos na cinematografia brasileira nas últimas décadas (EDUARDO, 2018): *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho, *A Vizinhança do Tigre*, de Affonso Uchôa, e *No Coração do Mundo*, Gabriel Martins e Maurílio Martins. A cada um deles é dedicado um capítulo. O Capítulo 7 serve de conclusão a este trabalho.

Grosso modo, esta dissertação pode ser dividida em duas partes: uma teórica (Capítulos 1 a 3), outra prática (Capítulos 4 a 6). No entanto, a divisão entre teoria e prática não é tão nítida quanto às vezes se pensa e sugere. Na verdade, para a poética do cinema e a narratologia funcionalista, trata-se de duas faces de um mesmo fenômeno. Portanto, contrariando o ditado popular segundo o qual “na prática, a teoria é outra”, neste trabalho buscamos dar respostas práticas para problemas teóricos, e vice-versa.

Por uma poética do cinema

Na poética, teoria e prática travam uma relação de mão dupla. Na visão do teórico e historiador do cinema David Bordwell, o maior proponente de uma poética do cinema, “a poética é caracterizada pelos fenômenos que estuda (efeitos e princípios construtivos de filmes) e pelas perguntas que faz a respeito desses fenômenos — sua constituição, suas funções, seus propósitos e suas manifestações históricas” (BORDWELL, 2007, p. 23).¹

¹ Exceto quando indicado de outro modo, esta e as demais traduções citadas nesta dissertação são nossas. No original: “In my view, poetics is characterized by the phenomena it studies (films’ constructional principles and effects) and the questions it asks about those phenomena — their constitution, functions, purposes, and historical manifestations.” (BORDWELL, 2007, p. 23).

Professor “Jacques Ledoux” de cinema da Universidade de Wisconsin–Madison, David Bordwell é sem dúvida um dos mais importantes pensadores do cinema. Coautor de dois livros-texto fundamentais dos estudos audiovisuais, *Film Art: An Introduction* (2019, 12ª ed.) e *Film History: An Introduction* (2018, 4ª ed.), Bordwell conta com uma influente obra. São dezoito livros ao todo, e muitos artigos, abrangendo um amplo leque de temas: estudos sobre Carl Theodor Dreyer, Serguei Eisenstein e Yasujiro Ozu, a forma narrativa e estilística e o modo de produção do cinema clássico de Hollywood, entre outros. Em 2007, ele lançou um livro chamado *Poetics of Cinema* que reúne uma série de ensaios e oferece uma síntese de seus principais conceitos e preceitos metodológicos.

Avesso a grandes teorias que tudo e nada explicam, Bordwell (2007) construiu uma abordagem multidisciplinar e absolutamente original, combinando *insights* da teoria literária, da história da arte, da filosofia analítica e da psicologia cognitiva à sua capacidade de analisar com profundidade, num estilo claro e cativante, as imagens cinematográficas. Seus estudos têm sempre um caráter empírico, sem recorrer a esquemas interpretativos; a indução prevalece sobre a dedução. No ensaio “Poetics of Cinema”, Bordwell coloca a questão central da análise poética do cinema da seguinte maneira: “Como os filmes são feitos para provocar certos efeitos?” (BORDWELL, 2007, p. 54).²

A análise poética pode ser entendida como uma espécie de engenharia reversa, tendo em vista que ela parte do pressuposto de que “as regularidades que encontramos no artefato como um todo nos permitem fazer inferências sobre os propósitos de seus criadores e as atividades solicitadas de seus espectadores” (BORDWELL, 2007, p. 94).³

Se na engenharia projeta-se um artefato, na engenharia reversa examina-se tal artefato a fim de descobrir como ele foi projetado. Similarmente, se uma cineasta projeta um filme para que tenha certos efeitos sobre seu público, o pesquisador deve decompor o filme a fim de descobrir para que servem suas partes componentes e como elas se combinam para exercer determinados efeitos sobre os seus espectadores, assim como um engenheiro poderia aprender sobre o funcionamento de um motor ao desmontá-lo.

O fundamento da poética para o estudo do gênero narrativo provém de Aristóteles (384-322 a.C.). Na *Poética*, o filósofo grego discorre sobre a composição da tragédia, tirando seus exemplos de Homero e outros autores. O tratado postula os efeitos a serem atingidos pela tragédia — a saber, o pavor e a compaixão — e prossegue especificando

² No original, “How are films made in order to elicit certain effects?” (BORDWELL, 2007, p. 54).

³ No original, “regularities we find across the whole artifact allow us to make inferences about the purposes of its makers and the activities coaxed from its viewers” (BORDWELL, 2007, p. 94)

quais são as maneiras mais apropriadas para atingi-los, chegando à conclusão de que uma reviravolta (peripécia), idealmente, deve coincidir com um reconhecimento (anagnórise).

Além do tratado aristotélico, muitos outros trabalhos influenciaram a poética do cinema — entre os quais os trabalhos dos formalistas russos, de Sergei Eisenstein, de André Bazin e de Noël Burch—, mas os mais importantes para nossos objetivos envolvem a narratologia funcionalista de Meir Sternberg e de seus colegas da Escola de Tel-Aviv.⁴ Na ocasião do aniversário de trinta anos da publicação de *Narration in the Fiction Film* (1985), Bordwell comentou a influência que o primeiro livro de Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (1978), teve sobre seu trabalho:

O trabalho de Sternberg, neste livro [*Expositional Modes...*] e em outros trabalhos, oferece a versão mais rica de narratologia transmídia que conheço. Tomei muito emprestado de Sternberg ao formular meu “macromodelo” de narração, centrado nas diversas possibilidades de relações fábula/sujet e nas “emoções cognitivas” de curiosidade e suspense. (BORDWELL, 2016, p. 26)⁵

Bordwell bebeu dessa fonte ao escrever seu livro sobre a narração no cinema— trabalho que o professor de cinema e editor da revista *October* Malcolm Turvey considera seminal para os estudos das imagens em movimento, sendo “o trabalho mais importante da teoria do cinema [...] desde a década de 1960” (TURVEY, 2016, p. 1).⁶ Porém, sua experiência com o cinema o levou a adaptar e expandir a teoria narrativa de Sternberg. Em entrevista a Federico Piazola e Franco Passalacqua publicada em fevereiro de 2011 na revista *ENTHYMEMA*, Sternberg comentou a respeito dessas transformações:

David Bordwell encontrou meu primeiro livro, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, e foi inspirado por ele. Os três universais da narrativa — suspense, curiosidade, surpresa — têm grande importância na argumentação e nos exemplos de *Narration in the Fiction Film*. Mas ele foi além de somente aplicá-los ao cinema. Pelo contrário, ele ampliou a teoria, pois é um homem muito inteligente, com uma bela mente teórica. Bordwell se perguntou: “Se eu adotar essa teoria, como ela será afetada ao

⁴ Entre os quais Tamar Yacobi, Eyal Segal, Benjamin Harshav e Inbar Shaham, citados nesta dissertação. Para saber mais, ver EGAL, Eyal. The “Tel Aviv School”: A Rhetorical-Functional Approach to Narrative. In: OLSON, Greta (org.). **Current Trends in Narratology**. Berlim, Nova York: De Gruyter, 2011. p. 297-311; e MCHALE, Brian; SEGAL, Eyal. Small World: The Tel Aviv School of Poetics and Semiotics. In: GRISHAKOVA, Marina; SALUPERE, Silvi (org.). **Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy**. Nova York: Routledge, 2015. p. 196-215.

⁵ No original, “Sternberg’s work, in this book and elsewhere, offers the richest version of cross media narratology I know. I borrowed heavily from Sternberg in formulating my ‘macro-model’ of narrative, centering on the diverse possibilities of fabula/syuzhet relations and the ‘cognitive emotions’ of curiosity and suspense.” (BORDWELL, 2016, p. 26)

⁶ No original, “is the most important work of film theory [...] since the 1960s” (TURVEY, 2016, p. 1).

entrar em contato com o cinema?”, um meio no qual eu não era versado. [...] Ele adaptou e, então, ampliou a teoria para o cinema e é por isso que, quando recebi seu livro, aprendi com ele. Por exemplo, descobri como o cinema pode usar procedimentos — formas, se preferir — que não estão disponíveis para a narrativa verbal a fim de produzir os efeitos mestres. (STERNBERG, 2011, p. 43)⁷

Para além da admiração mútua entre os autores, suas obras foram selecionadas para esta dissertação pois nos parecem oferecer um olhar especial acerca da narratividade, que se ajusta às diferentes mídias e é coerente em seu conteúdo e poder explicativo.

A narratologia funcionalista

Professor emérito de literatura da Universidade de Tel-Aviv e ex-editor da revista *Poetics Today*, Meir Sternberg tem desenvolvido uma obra abrangente, coesa e original sobre o gênero narrativo desde o começo dos anos 1970. Seus textos abordam um amplo leque de assuntos, como a exposição, a motivação, a perspectiva, a inconfiabilidade e a narratividade, entre outros tantos. O conjunto desses textos pode ser visto como uma tentativa de assentar os alicerces da narratologia: “Apesar de toda sua crescente sofisticação em termos de detalhes, a teoria narrativa continua na sua infância, porque suas bases disciplinares ainda precisam ser estabelecidas” (STERNBERG, 2010, p. 509).⁸

Na entrevista à revista *ENTHYMEMA*, Sternberg se define como um *funcionalista*: “eu sou um funcionalista: começo me perguntando qual é o efeito e então tento ver qual(is) forma(s) pode(m) gerar esse efeito” (STERNBERG, 2011, p. 40).⁹ No lugar de uma taxonomia, a narratologia funcionalista proposta por ele procura pelas funções de uma forma e os efeitos que elas executam dentro de cada contexto narrativo específico. Trata-se, em outras palavras, de uma forma de engenharia reversa. Guiados pelo *Princípio Proteano*, segundo o qual “qualquer efeito pode ser produzido por infinitas formas e

⁷ No original, “David Bordwell came across my first book, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, and was inspired by it. The three narrative universals – suspense, curiosity, surprise – accordingly loom large in the argument and examples of *Narration in the Fiction Film*. But what he did went beyond applying them to film. Rather, he extended the theory, because he is a very intelligent man, with a fine theoretical mind. He asked himself, “If I adopt this theory, how will it be affected if it is brought into contact with film?”, which is not a medium in which I myself was an expert. [...] He adapted, and so extended, the theory to film, and that is why, when I got his book, I learned from it. For example, I discovered how film can use devices —forms, if you like —that are not available to verbal narrative in order to produce the master effects.” (STERNBERG, 2011, p. 43)

⁸ No original, “For all its growing sophistication on matters of detail, narrative theory is still in its infancy, because the disciplinary foundations have yet to be laid” (STERNBERG, 2010, p. 509).

⁹ No original, “I am a functionalist: I start by asking, What is the effect, and then I try to see what form(s) can trigger this effect” (STERNBERG, 2011, p. 40).

qualquer forma pode produzir infinitos efeitos” (STERNBERG, 2011, p. 40),¹⁰ Sternberg nos ensina a evitar a leitura atomística das formas, separadas do seu contexto concreto.

O fato é que nenhuma forma possui um efeito fixo, pré-definido. Ao contrário do que às vezes se pensa e sugere, não há um compêndio estruturalista que especifique os efeitos de cada forma. É tudo uma questão de contexto. Devemos, portanto, buscar pelas funções e efeitos de uma determinada forma dentro de cada narrativa como um todo.

Como um funcionalista, Sternberg aprendeu muito com a *Poética* de Aristóteles. Suas dívidas para com o tratado do filósofo grego são expressas pela sua constante preocupação com o *télos*, a finalidade que orienta a composição de um texto narrativo: “a *Poética* vê a organização dos eventos, como tudo mais, em termos funcionais (‘teleológicos’), como um meio para um fim” (STERNBERG, 1992, p. 474).¹¹ Uma vez que assumimos que as partes de uma narrativa foram projetadas com um propósito em mente, podemos sempre nos perguntar que efeitos elas foram projetadas para alcançar.

Fábula e sujet

A tese fundamental de Sternberg (1992) pode ser expressa em duas sentenças:

Defino narratividade como o jogo de suspense/curiosidade/surpresa entre o tempo representado e o tempo comunicativo (em qualquer combinação, qualquer meio, qualquer forma manifesta ou latente). Na mesma linha funcional, defino a narrativa como um discurso onde tal jogo predomina. (STERNBERG, 1992, p. 529)¹²

A relação entre o tempo representado e o tempo comunicativo é nosso ponto de partida, pois mostra o primeiro passo que devemos dar para compreender como funciona uma narrativa. Os teóricos da narrativa há muito tempo notaram que uma narrativa envolve duas sequências: uma sequência de eventos representados, outra de eventos comunicados. Como definiu Sternberg, a *narratividade* (isto é, a essência do gênero narrativo) “requer uma interação entre o fluxo de desenvolvimento de uma sequência e o fluxo de revelações de outra — entre as duas grandes fontes de mudança narrativa, no

¹⁰ No original, “any effect can be produced by an infinite number of forms, and any form can produce an infinite number of effects” (STERNBERG, 2011, p. 40).

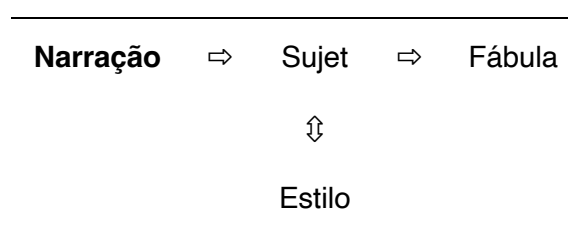
¹¹ No original, “the Poetics views the arrangement of events, like everything else, in functional (‘teleological’) terms, as a means to an end” (STERNBERG, 1992, p. 474).

¹² No original, “I define narrativity as the play of suspense/ curiosity/ surprise between the represented and the communicative time (in whatever combination, whatever medium, whatever manifest or latent form). Along the same functional lines, I define narrative as a discourse where such play dominates” (STERNBERG, 1992, p. 529).

próprio mundo fabular e em nosso conhecimento sobre ele, respectivamente — de modo a manter a mente do leitor em movimento o tempo todo” (STERNBERG, 2010, p. 637).¹³

Essas duas sequências estão lá na *Poética* de Aristóteles (*práxis* e *mýthos*), nos formalistas russos (*fábula* e *sujet*), nos estruturalistas (*histoire* e *discours*), entre outros. Para os efeitos desta discussão, usaremos o par *fábula* e *sujet* (pronuncia-se *sugé* [syʒɛ]): este último para designar o fluxo de revelações e aquela, o fluxo de desenvolvimento. O *sujet* revela eventos selecionados da *fábula*, composta por todos os desenvolvimentos narrativos na ordem causal e cronológica, e limita-se a omitir ou apenas sugerir outros.

Quadro 1.1 Os ingredientes da narração



Fonte: Adaptado de BORDWELL (1985, p. 50)

O processo de exposição da narração ilustra a interação entre a *fábula* e o *sujet*. Contrariando a difundida crença de que a exposição sempre ocorre na primeira parte da narrativa, Sternberg (1978) mostrou que embora a exposição sempre esteja localizada no início da *fábula*, isso não significa que ela sempre esteja localizada no início do *sujet*. Como assim? O *sujet* pode começar *ab ovo* (desde o início) ou *in media res* (no meio das coisas) dependendo do efeito que o escritor deseja alcançar, uma vez que a ordem causal e cronológica da *fábula* não precisa coincidir com a ordem na qual ela nos é revelada.¹⁴

A exposição pode ser divulgada de uma vez ou aos poucos, de cabo (ou) a rabo. Pode respeitar o fluxo de desenvolvimento da *fábula*, divulgando as informações cruciais e avançando cronologicamente até o final do *sujet*: exposição *preliminar* e *concentrada*. Ou o fluxo de revelações pode começar no meio de uma sequência de eventos, divulgando no *sujet* o que aconteceu antes na *fábula* a conta gotas: exposição *retardada* e *distribuída*.

¹³ No original, “entails an interplay between the one sequence’s flow of developments and the other’s flow of disclosures — between the two great sources of narrative change, in the world itself and in our knowledge about it, respectively — so as to keep the reader’s mind on the move all along” (STERNBERG, 2010, p. 637).

¹⁴ Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1839-1908), o defunto autor reflete a respeito dessas duas opções: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte” (ASSIS, 2014, p. 33).

Esses modos são relativos e muitos procedimentos expositivos ficam entre esses dois extremos: preliminar/retardado e concentrado/distribuído (STERNBERG, 1978, p. 33).

E o estilo? As técnicas do cinema (a *mise en scène*, a cinematografia, a montagem e o som) são os meios que um cineasta usa, mais ou menos como um escritor usa a linguagem verbal, para representar a fábula. Por isso, não devemos perder de vista o fato de que o estilo cinematográfico é a matéria-prima com a qual o *sujet* de um filme é construído (BORDWELL, 1985, p. 50; BORDWELL, 2007, p. 96-98).

Suspense, curiosidade e surpresa

Como o jardim de Ts'ui Pên, cada momento de uma narrativa é uma bifurcação. Muitos caminhos em potencial nos trazem do passado ao presente narrativo e muitos outros caminhos se abrem em direção ao futuro. Alguns caminhos são mais trilhados, outros, porém, enveredam por passagens desconhecidas. “A caminho entre o passado e o futuro, entre a ignorância e o conhecimento dos eventos narrados, como o leitor pode não se perguntar sobre os desenvolvimentos opacos à frente ou querer resolver os mistérios deixados para trás ou tropeçar em revelações inesperadas?” (STERNBERG, 2008, p. 51).¹⁵ Desse caminho decorrem três efeitos narrativos: *suspense*, *curiosidade* e *surpresa*.

O *suspense* direciona nossa atenção para o futuro. O que vai acontecer a seguir? Quando, onde e como tal coisa vai acontecer? Começando *ab ovo*, por exemplo, o *sujet* pode nos manter em suspensão, deixando-nos ansiosos para saber como as coisas vão se desenrolar, evocando nossas esperanças e medos, devido à opacidade do futuro à frente. A curiosidade, por outro lado, direciona nossa atenção para o passado. O que aconteceu? Quem fez isso? Por quê? Começando *in media res*, por exemplo, o *sujet* pode incitar nossa curiosidade sobre os eventos passados da fábula, que antecedem o início do *sujet*, como a identidade do assassino, os seus motivos e métodos, num filme de detetive. Quando anunciado um efeito, tentamos imaginar o que pode tê-lo causado; essa lacuna passada é profundamente sentida e esperamos impacientemente que ela seja preenchida.

É preciso delinear ainda outro efeito da interação do *sujet* com o mundo da fábula. Às vezes, a narrativa nos surpreende. O *sujet* nos abala ao revelar uma lacuna em nosso conhecimento sobre o passado da fábula, a qual — diferentemente da curiosidade — só nos damos conta da sua existência no mesmo instante em que (surpresa!) ela é preenchida.

¹⁵ No original, “Caught on the move between past and future, between ignorance and knowledge of the events told, how can the reader help wondering about the opaque developments ahead, or wanting to settle mysteries left behind, or bumping against unexpected disclosures?” (STERNBERG, 2008, p. 51).

A famosa distinção entre surpresa e suspense de Alfred Hitchcock é instrutiva aqui. Para ele, o suspense surge da discrepância de conhecimento entre o público e as personagens: uma espécie de ironia dramática. Em entrevista a François Truffaut, ele explicou:

Estamos tendo uma conversinha muito inocente neste momento. Vamos supor que haja uma bomba debaixo desta mesa entre nós. Nada acontece e, de repente, “BUM!” Há uma explosão. O público está *surpreso*, mas, antes disso, viu uma cena absolutamente banal, sem nenhuma consequência especial. Agora, vamos considerar uma situação de *suspense*. A bomba está debaixo da mesa e o público *sabe* disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la lá. O público está *consciente* de que a bomba vai explodir à uma hora e há um relógio no cenário. O público pode ver que são quinze para uma. Nessas condições, essa mesma conversa inócua torna-se fascinante porque o público está participando da cena. O público está ansioso para avisar os personagens na tela: “Vocês não deveriam estar falando sobre assuntos tão triviais. Há uma bomba embaixo de vocês e ela está prestes a explodir!” (TRUFFAUT, 1985, p. 73)¹⁶

Observem como a situação de suspense depende da antecipação do público sobre o que vai acontecer com as personagens (o que é surpresa para elas foi suspense para nós), enquanto a surpresa não pode ser antecipada nem pelo público nem pelas personagens.

Em resumo, “O surgimento da curiosidade significa que o passado foi deformado; o suspense implica um futuro opaco e aberto; a surpresa é um sinal de falso entendimento e um apelo para uma reavaliação do que aconteceu antes” (STERNBERG, 1987, p. 263).¹⁷ A caminho entre o passado e o futuro, a ignorância e o conhecimento, podemos perguntar:

- (1) A informação retida do leitor, por meio de lacunas, pertence ao passado ou futuro narrativo (ambos medidos em relação ao que é percebido em qualquer ponto ao longo da sequência textual como o ‘presente’ narrativo)?
- (2) O leitor está ciente de que a informação está sendo retida? Em outras palavras, sabemos o que não sabemos? (SEGAL, 2010, p. 159)¹⁸

¹⁶ No original, “We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, “Boom!” There is an explosion. The public is *surprised*, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a suspense situation. The bomb is underneath the table and the public *knows* it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is *aware* that the bomb is going to explode at one o’clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions this same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: ‘You shouldn’t be talking about such trivial matters. There’s a bomb beneath you and it’s about to explode!’” (TRUFFAUT, 1985, p. 73) [grifo do original].

¹⁷ No original, “The rise of curiosity signifies that the past has been deformed; suspense entails a future opaque and open; surprise is a measure of false understanding and a call for a repatterning of what has gone before.” (STERNBERG, 1987, p. 263)

¹⁸ No original, “(1) Does the information withheld from the reader, via gaps, belong to the narrative past or future (both measured relative to what is perceived at any given point along the textual sequence as the

As respostas apontarão para as maneiras pelas quais o sujeito está retendo ou não informações sobre o mundo fabular para alcançar um dos três efeitos do gênero narrativo. Vale notar aqui que cada um desses efeitos corresponde a um tipo de faculdade cognitiva: suspense/prospecção; curiosidade/retrospecção; surpresa/reconhecimento. Eyal Segal (2010, p. 160), integrante da Escola de Tel-Aviv, esquematizou essas ideias no quadro abaixo.

Quadro 1.2 Suspense, curiosidade e surpresa: a trindade narrativa

Futuro	Passado	
Suspense (Prospecção)	Curiosidade (Retrospecção)	Expectativa (Conhecimento das lacunas)
X	Surpresa (Reconhecimento)	Falta de expectativa (Ignorância das lacunas)

Fonte: Adaptado de SEGAL (2010, p. 160)

É preciso desde logo ser desfeito um equívoco comum. Não devemos cometer o erro de pensar que o jogo de suspense, curiosidade e surpresa é característico unicamente da literatura popular e do cinema *mainstream*. Esse jogo é indispensável para a narrativa, responsável por prender e manter o interesse do leitor ou espectador; é o que o compele a virar as páginas de um livro ou a recostar-se na poltrona e contemplar a tela do cinema antecipando os desenvolvimentos futuros e as revelações passadas. “Jogando com eles, ele [o narrador] pode [...] prender a atenção do leitor e, assim, garantir também a realização de seus outros objetivos” (STERNBERG, 1978, p. 49).¹⁹ Sejam eles quais forem: temáticos, ideológicos, genéricos, analógicos, perspectivos etc.

Cognoscibilidade, comunicabilidade e autoconsciência

Antes de deixarmos o assunto da narratividade, deveríamos dizer algumas coisas a respeito do grau de *cognoscibilidade*, *comunicabilidade* e *autoconsciência* da narração, os modos que o sujeito tem de distribuir informações da fábula para o leitor ou espectador. Embora existam muitas sobreposições entre esses modos — muitas vezes, temos eles em mente quando falamos sobre o “ponto de vista” de um filme —, é útil distingui-los. No terreno da literatura, Sternberg (1978) analisou em detalhes esses modos em estilos tão

narrative’s ‘present’)? (2) Is the reader aware that information is being withheld? In other words, do we know that we do not know?” (SEGAL, 2010, p. 159).

¹⁹ No original, “By playing on them he can [...] secure the reader’s attention and thus ensure the realization of his other aims as well” (STERNBERG, 1978, p. 49).

distintos quanto os de Anthony Trollope, Henry Fielding e Henry James. Por sua vez, no terreno do cinema, Bordwell (1985) os analisou no cinema clássico de Hollywood, no cinema moderno europeu, soviético e autoral de Jean-Luc Godard (pré-1967).

Primeiro, a cognoscibilidade diz respeito à quantidade, bem como à profundidade, de informações da fábula que o *sujet* reivindica acesso. Sabemos mais, menos ou o mesmo do que as personagens da fábula? Em outras palavras, “que *alcance* de conhecimento a narração tem à sua disposição?” (BORDWELL, 1985, p. 57).²⁰ Em relação à quantidade, a narração pode ser mais ou menos restrita: pode restringir o espectador ao alcance de conhecimento disponível a uma única personagem; ou, por outro lado, pode criar uma sensação de onisciência, oferecendo ao espectador um alcance irrestrito de informações, maior do que aquele disponível a qualquer uma das personagens da fábula.

Por exemplo, no filme de mistério de Howard Hawks *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, 1946), estamos quase completamente restritos ao alcance de conhecimento do detetive particular Philip Marlowe (Humphrey Bogart). Em sua análise, Bordwell (1985, p. 64-70) mostra como, ao longo do filme, sabemos mais ou menos o que Marlowe sabe e que descobrimos pistas cruciais quando ele as descobre, gerando suspense e, sobretudo, curiosidade no curso de sua investigação do crime. Por outro lado, no melodrama de John Huston *Nascida para o Mal* (*In This Our Life*, 1942), sabemos, vemos e ouvimos mais do que qualquer uma das personagens pode fazê-lo, gerando suspense sobre como elas vão reagir quando descobrirem aquilo que já sabemos (BORDWELL, 1985, p. 70-73).

Quadro 1.3 O alcance de conhecimento

espectador > personagens espectador = personagem espectador < personagens

Fonte: Elaborado com base em STERNBERG (1984, p. 163-72)

Além do alcance, a narração também controla a profundidade de informações. “Quão profundo é o conhecimento disponível para a narração?” (BORDWELL, 1985, p. 58).²¹ Em relação à profundidade, a narração pode ser mais ou menos objetiva ou subjetiva: pode nos limitar apenas ao comportamento externo das personagens, que revelam o que pensam e sentem por aquilo que fazem, dizem e no modo como interagem;

²⁰ No original, “what *range* of knowledge does the narration have at its disposal?” (BORDWELL, 1985, p. 57) [grifo do original].

²¹ No original, “How profound is the knowledge available to the narration?” (BORDWELL, 1985, p. 58).

ou, por outro lado, pode nos dar acesso ao que as personagens vêem e ouvem, até mesmo seus pensamentos, sonhos e memórias. A despeito de estarem relacionadas ao grau de cognoscibilidade da narração, o alcance e a profundidade de informações da fábula são variáveis independentes: a narração pode nos restringir à perspectiva de um único personagem sem mergulhar na sua subjetividade, como acontece em *À Beira do Abismo*.

Segundo, a comunicabilidade diz respeito à tendência da narração em transmitir informações da fábula, que estão dentro do seu alcance de conhecimento, para o público. A narração pode ser bastante comunicativa (*à la* Trollope) ou supressiva (*à la* Fielding): pode deixar o espectador a par de tudo o que se passa na fábula ou à mercê da narração, ocultando certas informações cognoscíveis, em prol do suspense, da curiosidade ou da surpresa (STERNBERG, 1978, p. 256-73). Entre esses extremos, há toda uma escala de gradações que podem ser feitas pela narração. Um melodrama, por exemplo, tende a ser mais comunicativo do que um filme de detetive: Marlowe quase nunca expressa seus pensamentos íntimos em *À Beira do Abismo*, enquanto o estado de espírito de Stanley Timberlake (Bette Davis) quase sempre é externalizado em *Nascida para o Mal*.

Por último, mas não menos importante, a autoconsciência diz respeito ao grau de reconhecimento que a narração demonstra de estar se dirigindo a um público. O cinema clássico, por exemplo, destina-se a não atrair nossa atenção, a nos fazer não reparar, enquanto o cinema moderno europeu nos faz sentir a mão de um autor o tempo todo (BORDWELL, 1985). Isso significa que quando chamamos um filme de *opaco* e outro de *transparente*, normalmente estamos nos referindo ao grau de autoconsciência de sua narrativa (XAVIER, 2005). Considerem o quadro móvel. Se o quadro se move para reenquadrar uma personagem, mantendo-a no centro do plano, o movimento de câmera tende a ser imperceptível. Agora, se o quadro se move independentemente do movimento da personagem, abandonando-a, é bem mais provável que notemos a câmera a se mover.

A narração é o caminho que percorremos, passo a passo, pelo mundo da fábula. Obviamente, esse caminho pode assumir muitas formas diferentes. O sujeito pode contar ao público tudo o que ele precisa saber num momento e reter informações cruciais em outro; pode esconder-se atrás das coxias ou atrair a atenção para o *metteur en scène*; pode alternar entre passagens restritas e irrestritas, objetivas e subjetivas ao longo da narrativa. Não devemos, portanto, pensar na comunicabilidade, cognoscibilidade e autoconsciência como categorias excludentes (sim ou não), e sim gradativas (mais ou menos). Qualquer filme depende desses fatores e sua combinação contribui para os efeitos da narrativa.

2. O protagonismo em foco

Desse centro tratou-se o assunto e propagou-se o interesse. Portanto, independentemente do que mais possa ou não fazer, a obra rende-se a um princípio de composição e consegue pelo menos permanecer coesa.

Henry James, *Prefácio a Roderick Hudson**

Na definição do dicionário de narratologia de Gerald Prince, o protagonista é o “personagem principal; [...] que constitui o foco de interesse” (PRINCE, 2003, p. 80).¹ Etimologicamente, a palavra *protagonista* quer dizer “primeiro combatente” (do grego: *prōtagōnistē*, *prōtos* = primeiro, *agōnistēs* = lutador, atleta). No início, o termo era usado para designar o personagem mais importante do teatro clássico grego. Com o decorrer do tempo, passou a ser usado para indicar tanto o personagem principal de uma peça teatral como de um livro, um filme, uma série de tevê etc. Além do mais, figurativamente, passou a indicar uma pessoa ou entidade que teve papel de destaque em um acontecimento.

O “protagonismo” é um conceito útil, por meio do qual apontamos uma ou mais personagens, dentre as *dramatis personae*, que têm uma função central numa narrativa. Não é um conceito complicado. Usamo-lo corriqueiramente em conversas nos corredores da universidade ou em trabalhos acadêmicos com uma grande dose de consenso (HARRISON, 2011, p. 264-5), seja para identificar o foco de interesse de uma odisseia (Ulisses), uma ópera espacial (Luke Skywalker) ou um drama televisivo (Tony Soprano). No entanto, quando tentamos discernir os critérios latentes e suficientemente abrangentes que fazem com que reconheçamos certas personagens como protagonistas e outras não, as complicações conceituais vêm à tona. Afinal, Ulisses (*Odisseia*), Luke Skywalker (*Star Wars*, 1977) e Tony Soprano (*The Sopranos*, 1999–2007) têm pouco em comum.

Isso suscita a questão: como reconhecemos o(s) protagonista(s) de uma narrativa? O objetivo deste capítulo é formular um quadro de referências que ajude a responder a essa questão. Ao invés de apontar o protagonista apenas com base em nossas impressões, acreditamos que podemos fundamentar nossas conjecturas ponderando sobre as maneiras pelas quais a narrativa nos dá indícios para identificarmos seu foco de interesse, aquele que articula e unifica os componentes com que nos defrontamos no decorrer do sujet.

¹ No original, “The main character; [...] constituting the chief focus of interest” (PRINCE, 2003, p. 80).

Figura 2.1 *The Governess*, óleo sobre tela de Richard Redgrave, 1844



Fonte: Victoria and Albert Museum (V&A)

Um cineasta tem que orientar a atenção do público para uma ou mais personagens do drama, mais ou menos como um pintor precisa guiar o olhar do público numa pintura. Considerem, por exemplo, a tela acima (figura 2.1). Mesmo desconhecendo seu título (*The Governess*) ou sua epígrafe (“She sees no kind domestic visage near”), poderíamos deduzir que a governanta é a personagem principal do quadro (HARRISON, 2011, p. 266-71). Vários elementos da *mise en scène*, como figurino, iluminação, cenário e posição das figuras, indicam isso. A frontalidade faz do rosto triste e resignado da governanta o elemento mais expressivo da tela. Seu vestido escuro e pesado contrasta com a leveza e o colorido do figurino das demais personagens. A iluminação e o cenário criam camadas dentro da imagem, direcionando a nossa atenção para ela: a educadora ocupa o espaço dianteiro (a área mais escura), enquanto duas de suas alunas ocupam o espaço traseiro (a área mais clara). Reparem também como o quadro cria uma analogia e um equilíbrio relativo entre a governanta à esquerda e a outra garota, no espaço intermediário, à direita.

Ademais, por causa da sobreposição, a governanta parece estar mais perto de nós: seu corpo sobrepõe a cadeira, a mesa e a sala de estudo, bloqueando parcialmente nossa

visão delas. Outro índice de profundidade, a diminuição de tamanho, reforça a sensação de proximidade: ela parece estar mais perto de nós porque é maior do que as outras figuras. Ao mesmo tempo, cria uma escala de importância que coloca a governanta como o principal foco de interesse da composição e, segundo Mary-Catherine Harrison (2011), aumenta nossa empatia com ela. “A pintura não *provém* do ponto de vista da governanta, mas sua composição usa nosso próprio ponto de vista para estabelecer nossa intimidade com ela: sua proximidade conosco nos faz sentir próximo dela; do mesmo modo, nossa ‘distância’ das meninas nos distancia delas” (HARRISON, 2011, p. 267).²

Notem como, à sua maneira, a pintura conta uma narrativa.³ O título da partitura sobre o piano, “Home, Sweet Home”, a fisionomia, o vestido e a carta orlada em preto pendendo da delicada mão da governanta (isso sem falar, é claro, na epígrafe do quadro), nos dizem, tristemente, quase tudo que precisamos saber para inferirmos uma fábula.

Como esse exemplo sugere, uma obra de arte nos envolve porque engaja nossa mente e desperta nosso interesse numa atividade dinâmica e unificadora (BORDWELL, 2007). Isso acontece porque o artista nos dá pistas que geram determinadas expectativas e levam a certas conjecturas — entre as quais deduzir o centro de interesse composicional, a chave que, ao mesmo tempo, articula e unifica todas as suas partes componentes. Em *The Governess*, por exemplo, atribuímos unidade à tela relacionando seus elementos com a proeminência composicional ocupada pela governanta enquanto centro de interesse. *Mutatis mutandis*, o mesmo sucede no cinema e na literatura. Segundo Sternberg,

O leitor é sempre confrontado e frequentemente fica perplexo por questões como: Quem é o protagonista ou o centro de interesse na obra? Qual é a importância relativa dos vários personagens, incidentes e temas? E como combinam com o centro? Ele é obrigado a fazer e responder inúmeras questões desse tipo se quiser construir, ou reconstruir, a estrutura e hierarquia de significado da obra e compor uma imagem completamente integrada de sua arte. Porém, essas questões nunca são resolvidas de modo explícito e satisfatório pelo próprio texto, nem mesmo quando a retórica é evidentemente empregada — tampouco quando o autor se refere a um dos personagens como “meu herói” ou chama abertamente a atenção do leitor para o papel de certo incidente ou agente. O leitor, portanto, é forçado a seguir as múltiplas implicações do texto (sua retórica dramatizada) quanto

² No original, “The painting is not *from* the governess’s point of view, but its composition uses our own point of view to establish our intimacy with her: her proximity to us make us feel close to her; likewise, our ‘distance’ from the girls distances us from them” (HARRISON, 2011, p. 267) [grifo no original].

³ Sobre a narratividade pictórica, ver SPEIDEL, Klaus. “Telling in Time” Extended: Temporality in the “Spatial” Arts; How Single Pictures Convey Stories Suspensefully. *Poetics Today*, Duke University Press, v. 41, n. 4, p. 669-704, 1 dez. 2020. Disponível em: <doi.org/10.1215/03335372-8720127>.

aos seus princípios peculiares de seleção e combinação a fim de elaborar respostas adequadas. (STERNBERG, 1978, p. 16-17)⁴

Assim, é com base nos indícios da composição que reconhecemos o protagonista. Os princípios de seleção e combinação de uma obra fornecem as pistas e o espectador é responsável por formular questões, criar hipóteses e elaborar respostas. O protagonismo, portanto, não depende de nenhuma dádiva especial. Pelo contrário, depende de diversos fatores, como o mundo da fábula, a estrutura do sujeito e a narração — o protagonista, segundo Bordwell (2007), é aquele que melhor atende aos requisitos decorrentes desses fatores. O *protagonista*, nesse caso, pode ser entendido como *foco de interesse*.

O foco ou centro de interesse é uma hipótese falível, maleável e indispensável, formulada por um leitor para explicar os princípios pelos quais uma narrativa foi composta, a lógica que rege a composição de suas partes. De acordo com Tamar Yacobi, “Algum(ns) elemento(s) deve(m) sempre assumir maior relevância, por isso centralidade, do que outros — de acordo com alguma escala de interesse —, senão nenhum padrão de significado ou efeito tomará forma e o texto cairá em desfoque na incoerência” (YACOBI, 1985, p. 1).⁵ Por essa razão, o reconhecimento do foco de interesse é um passo importante na nossa compreensão de uma narrativa, independente do seu meio.

No restante deste capítulo, consideraremos, de acordo com o propósito anunciado, as ideias de Bordwell (2007) e Yacobi (1985) sobre o *ato* de reconhecer o protagonista. Para os nossos propósitos, vale observarmos que o protagonista, o herói e anti-herói, enquanto *foco de interesse*, podem ser considerados como figuras análogas. Tanto que, nos textos de Yacobi (1985) e de Bordwell (2007), os termos se misturam. Desse modo, em nossos exemplos, passaremos livremente por esses diferentes tipos de personagens.

⁴ No original, “The reader is always confronted and frequently baffled by such questions as, Who is the protagonist or center of interest in the work? What is the relative importance of the various characters, incidents and themes? And how do they combine with the center? He is obliged to pose and answer dozens of questions of this sort if he is to construct, or reconstruct, the work’s structure and hierarchy of meaning and to compose a fully integrated picture of its art. However, these questions are never settled explicitly and satisfactorily by the text itself, even when overt rhetoric is employed — not even when the author refers to one of the characters as ‘my hero’ or openly calls the reader’s attention to the role played by a certain incident or agent. The reader is therefore forced to follow the multifarious implications of the text (its dramatized rhetoric) as to its peculiar principles of selection and combination in order to work out adequate answers” (STERNBERG, 1978, p. 16-17).

⁵ No original, “Some element(s) must always assume greater relevance, hence centrality, than others — according to some scale of interest — or else no pattern of meaning or effect emerge and the text will fall out of focus into incoherence” (YACOBI, 1985, p. 1)

Três dimensões narrativas

Em seu ensaio “Three Dimensions of Film Narrative” (2007), David Bordwell apresenta três dimensões da narrativa cinematográfica: a narração, a estrutura de enredo e o mundo da história (também chamado de mundo diegético ou, apenas, *diegese*). Tomando suas palavras: a narração corresponde ao “processo pelo qual o filme solicita ao espectador que construa a *fábula* em progresso com base na organização do *sujet* e no padrão estilístico” (BORDWELL, 2007, p. 98);⁶ a estrutura de enredo resulta da “maneira pela qual o *sujet* é modelado em si mesmo, sem levar em conta as estratégias pelas quais a narração apresenta informações da *fábula*” (BORDWELL, 2007, p. 102);⁷ o mundo da história tem a ver com a *fábula*, “aquela estrutura espaçotemporal em que em que a ação se desenrola em ordem cronológica” (BORDWELL, 2007, p. 110).⁸

Bordwell (2007) se vale de uma analogia arquitetônica para aclarar essas dimensões. O mundo fabular é o prédio; a estrutura do *sujet*, sua planta baixa; a narração, nossa trajetória, momento a momento, guiada pelo cineasta por dentro desse edifício. “A narração em todo e qualquer meio pode ser pensada proveitosamente como governando nossa trajetória da narrativa do começo ao fim” (BORDWELL, 2007, p. 96).⁹

O protagonista em três dimensões

Primeiro, no que se refere ao *mundo da fábula*, o protagonista é o personagem com quem mais simpatizamos, que passa por uma transformação e cujos valores pautam a ação (BORDWELL, 2007, p. 90-1). Que o protagonista é um personagem que solicita nossa empatia pode parecer óbvio, mas é fácil encontrar exemplos no cinema moderno que contradigam esse bom-mocismo. Qualquer filme de Martin Scorsese, por exemplo, serviria para ilustrar essa ressalva. Posto de outra maneira então, em relação ao mundo fabular, o protagonista é o personagem que desperta e prende nosso interesse, que nos deixa em suspense sobre o que acontecerá com ele no futuro, curiosos acerca do seu passado e de suas motivações e surpresos com suas aparentes contradições.

⁶ No original, “the process by which the film prompts the viewer to construct the ongoing fabula on the basis of the *syuzhet* organization and stylistic patterning” (BORDWELL, 2007, p. 98) [grifo do original].

⁷ No original, “the way in which the *syuzhet* is patterned in itself, without regard to the strategies by which the narration presents the *fabula* information” (BORDWELL, 2007, p. 102) [grifo do original].

⁸ No original, “that spatio-temporal realm in which the action unfolds in chronological order” (BORDWELL, 2007, p. 110) [grifo do original].

⁹ No original, “Narration in any medium can usefully be thought of as governing our trajectory through the narrative.” (BORDWELL, 2007, p. 96).

Segundo, no que se refere à *estrutura do sujet*, o protagonista está no centro da cadeia de causa e efeito da narrativa, seus objetivos e obstáculos impulsionam a fábula em desenvolvimento (BORDWELL, 2007, p. 91). Ou seja, o sujet gira ao seu redor. Um exemplo dessa abordagem estrutural é o trabalho de Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999). Analisando como os protagonistas estabelecem e alteram seus objetivos no cinema hollywoodiano, Thompson (1999) propôs uma estrutura de roteiro diferente dos escaninhos tradicionais. Em vez de três atos, quatro partes centrais: apresentação, complicação, desenvolvimento e clímax, em geral sucedidos por um epílogo. A primeira parte apresenta os personagens principais, seus desejos e objetivos, que servirão como motor para a ação. Na segunda parte, seus desejos são confrontados e seus objetivos precisam ser reavaliados. Na terceira parte, eles se vêm às voltas com obstáculos a serem superados, protelando o desfecho. A quarta parte mostra a consecução ou não consecução dos objetivos dos personagens.

Terceiro e mais importante, no que se refere à *narração*, o protagonista fornece o foco da narrativa, normalmente ocupando a maior parte da duração de tela do filme (BORDWELL, 2007, p. 91-92). Objetivamente, estamos espacialmente ligados a ele no decorrer das cenas. Subjetivamente, podemos ter acesso ao que ele vê e ouve ou à sua mente. (Em seu livro *Engaging Characters*, Murray Smith [1995, p. 83-4] chama isso de “alinhamento”.) A restrição espacial refere-se ao alcance e o acesso subjetivo, à profundidade de conhecimento da narração. Alcance e profundidade, conforme vimos no Capítulo 1, são duas faces de um mesmo fenômeno: a cognoscibilidade narrativa.

Dentro dessa ordem de pensamento, Bordwell (2007) chega à seguinte conclusão:

Considerando todas as três dimensões, não acho que possamos chegar a uma definição única ou simples de como reconhecemos um protagonista. Ao compreender qualquer narrativa, pesamos as dimensões comparativamente. Avaliamos tacitamente a proeminência de uma personagem no mundo fabular, seu papel estrutural e sua ênfase narrativa. Frequentemente, esses fatores se encaixam perfeitamente. (BORDWELL, 2007, p. 92)¹⁰

No cinema clássico de Hollywood, portanto, “O personagem mais ‘especificado’ normalmente é o protagonista, que se torna o principal agente causal [estrutura do sujet], o alvo de qualquer restrição narrativa [narração] e o principal objeto de identificação do

¹⁰ No original, “Considering all three dimensions, I don’t think we can come up with a single or simple definition of how we know a protagonist. In grasping any narrative, we weigh the dimensions comparatively. We tacitly assay a character’s prominence in the story world, her structural role, and her narrational salience. Often these factors will dovetail neatly” (BORDWELL, 2007, p. 92).

público [mundo da fábula]” (BORDWELL, 1985, p. 157).¹¹ Paralelamente, o *star system* sugere ao público uma hierarquia entre os intérpretes do filme (BORDWELL, 2007, 92): esperamos que uma atriz ou ator famoso desempenhe o papel principal num filme.

No mais das vezes essas dimensões se encaixam perfeitamente, mas nem sempre. Em *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, por exemplo, o protagonismo passa das mãos de Marion Crane (Janet Leigh) para as de Norman Bates (Anthony Perkins) depois dela ter cumprido seu papel estrutural e, conseqüentemente, ser assassinada. A famosa cena no chuveiro é inesperada, em parte, porque a narração estava restrita a Marion e, em parte, porque Janet Leigh era a maior estrela do filme. Mais adiante, o protagonismo passa das mãos de Bates para as mãos da irmã, Lila (Vera Miles), e do amante, Sam Loomis (John Gavin), de Marion, como os focos da narração (BORDWELL, 2007, p. 92-93). Assim, as três dimensões iluminam o deslocamento da função de protagonista no filme.

No próximo capítulo, veremos como as dimensões da narrativa assinaladas por Bordwell ajudam a explicar por que às vezes temos a impressão de que alguns filmes têm vários protagonistas. Mas antes disso, convém complementarmos essas dimensões com os indicadores de foco, textuais e contextuais, assinalados por Tamar Yacobi (1985), a fim de delinear-mos nesse encontro um contorno mais nítido do protagonista — isto é, o foco de interesse —, de uma narrativa. Vejamos, pois, os doze indicadores a seguir.

Doze indicadores (con)textuais

Em seu ensaio “Hero or Heroine? *Daisy Miller* and the Focus of Interest in Narrative” (1985), Tamar Yacobi, integrante da Escola de Tel-Aviv, propôs doze indicadores que auxiliam o leitor a decidir quem é o herói ou a heroína de uma narrativa: seis indicadores textuais (explícito, quantitativo, sequencial, analógico, perspectivo e temático) e outros seis indicadores contextuais (convencional, histórico, genérico, autorial, genético e empírico). Nesta parte, vamos apresentar esses doze indicadores (con)textuais na forma de perguntas, que podem ser feitas a qualquer narrativa.

¹¹ No original, “The most ‘specified’ character is usually the protagonist, who becomes the principal causal agent, the target of any narrational restriction, and the chief object of audience identification” (BORDWELL, 1985, p. 157). As intervenções, entre colchetes, acrescidas à tradução são nossas.

Indicadores textuais

1. *Indicador explícito*. A narrativa declara abertamente o seu foco de interesse? Algum dos personagens é identificado como o herói da narrativa pelo narrador? Há um personagem-título, isto é, o nome de um personagem é também o título da obra?

Pode ser tentador aceitar esses indicadores prontamente, porém Yacobi (1985, p. 5) nos alerta que eles muitas vezes são enganosos. Às vezes, o título indica o protagonista (*Hamlet*, *Tom Jones*, *The American*, por exemplo); porém, outras vezes, isso não acontece (*Le Père Goriot*, *Lolita*, *Daisy Miller*). Como veremos abaixo, o foco de interesse de uma narrativa pode ser estabelecido por indicadores menos diretos, até mesmo contraditórios.

2. *Indicador quantitativo*. Por quais princípios de seleção a narrativa é composta? Relativamente, quanto espaço do texto, ou tempo de leitura (por que não *de tela*), é ocupado por cada uma das personagens? Yacobi (1985, p. 5) cita Sternberg: “devido à seletividade da arte, há uma correlação lógica entre a quantidade de espaço dedicado a um elemento e o seu grau de relevância estética ou centralidade, de modo que existe um bom caso *prima facie* para inferir este a partir daquele” (STERNBERG, 1978, p. 17).¹²

Similarmente, Bordwell assinala: “Parece provável que quanto mais páginas ou minutos são dedicados a uma personagem, mais provável é que tomemos ele ou ela como protagonista” (BORDWELL, 2007, p. 91).¹³ Assim, podemos reconstituir as personagens mais importantes com alguma segurança levando em conta fatores quantificáveis e objetivos. Com esses dados, podemos fazer uma estimativa razoável sobre a importância relativa de cada personagem da narrativa. Por exemplo, quem é o protagonista de *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola: Don Vito (Marlon Brando) ou Michael Corleone (Al Pacino)? Pelas contas de Bordwell (2007, p. 445), ambos estão presentes em quase 75% da duração do filme, sendo que Michael está presente em 48% do tempo, ante 27% de Vito. Esses dados confirmam nossa impressão de que o foco da narração se desloca de Don Vito para o futuro Don da família, Michael.

3. *Indicador sequencial* (incluindo o *segmentário*). Qual é a relação temporal entre os eventos apresentando? A ordem cronológica da fábula foi respeitada ou deformada? Há lacunas entre os eventos do sujeito? Essas lacunas são temporárias ou permanentes?

¹² No original, “For owing to the selectivity of art, there is a logical correlation between the amount of space devoted to an element and the degree of its aesthetic relevance or centrality, so that there is a good *prima facie* case for inferring the latter from the former” (STERNBERG, 1978, p. 17).

¹³ No original, “It seems likely that the more pages or minutes devoted to a character, the more likely we are to take him or her as a protagonist” (BORDWELL, 2007, p. 91).

Tendo em conta os eventos apresentados aos leitores, com suas lacunas e ambiguidades, que padrões se formam e como eles são motivados pelo foco de interesse da narrativa?

Por exemplo, “Por que a cronologia deformada do conto de detetive coloca em primeiro plano o investigador às custas do criminoso?” (YACOBI, 1985, p. 6).¹⁴ Porque colocar o foco sobre o investigador é um modo de manter oculta a identidade do criminoso, em função da curiosidade, despertando nosso interesse sobre os eventos passados. “Como agente ou ator, o criminoso pode ser central na trama reconstruída; porém, ele dá lugar ao detetive, como o reconstrutor, no próprio desenrolar do enredo” (YACOBI, 1985, p. 6).¹⁵ É trabalho do detetive, enquanto reconstrutor, preencher as lacunas, desvendar a identidade do criminoso, explicar seus motivos e métodos.

Além disso, uma comparação entre o segmento inicial e final da narrativa revela algo sobre seu centro de interesse? O que aparece no início e no fim da sequência narrativa tem mais peso, estruturalmente falando, do que o que aparece no meio (SEGAL, 2019). O início desperta nosso interesse e cria nossas primeiras e duradouras impressões. O final não só cria nossas últimas impressões como também pode nos forçar a repensar, a partir da conclusão, todos os eventos anteriores, afetando o foco de interesse. “Por essa razão, uma personagem colocada em ambos os extremos para formar um quadro (ou mesmo em um deles) tem a vantagem de ter uma saliência maior, para o ganho de sua própria centralidade ou para a perda de um rival privilegiado (YACOBI, 1985, p. 7).¹⁶

4. *Indicador analógico.* A narração orienta o leitor a comparar um personagem com seus análogos, realçando alguma similaridade e/ou diferença entre eles? Qual é a natureza dessas analogias: são estáveis ou sofrem transformações ao longo da narração? Ademais, essas analogias convergem em torno de alguma personagem central?

Por analogia entendemos o processo por meio do qual a narrativa orienta o leitor, ou espectador, a comparar e contrastar dois ou mais componentes supraseduencialmente (STERNBERG, 1984). Assim, a estrutura espaçotemporal das analogias ressalta as semelhanças e diferenças entre as personagens de uma narrativa. Por exemplo, como

¹⁴ No original, “Why does the deformed chronology of the detective story foreground the sleuth at the criminal’s expense?” (YACOBI, 1985, p. 6).

¹⁵ No original, “As the doer or actor, the criminal may be central to the reconstructed plot; but he gives his place to the detective, as the reconstructor, in and due to the actual unfolding of the plot” (YACOBI, 1985, p. 6).

¹⁶ No original, “Therefore, a character placed in both extremes to make a frame (or even in either) has the advantage of marked salience, to the gain of his own centrality or to the loss of an otherwise privileged rival” (YACOBI, 1985, p. 7).

Sternberg (1978, p. 82) mostra em sua análise, parte dos efeitos da *Odisseia* deriva das analogias, e das transformações que sofrem, entre Ulisses, Agamémnon e Menelau.

Portanto, atribuímos centralidade a um personagem (digamos, Ulisses) situando-o numa rede analógica, na qual as semelhanças e diferenças se acumulam, de modo que ele adquira complexidade. Servimo-nos, mais uma vez, da explicação de Yacobi:

Quando a centralidade pressupõe complexidade, como muitas vezes acontece, as analogias estabelecidas pelo herói tenderão a não ser diretas nem contrastantes, mas mistas: elas revelarão semelhanças e dessemelhanças com cada análogo seu, às vezes nos locais menos esperados. [...] Pela mesma razão, aliás, o herói participará do maior número de analogias, servindo não apenas como seu máximo denominador comum, mas como seu ponto mais alto de convergência. [...] O herói, então, é onde a maioria das analogias se encontram e se fundem; e dando-lhes a unidade de um foco, ele mesmo a ganha. Ou, pelo lado do leitor, inferimos a centralidade de uma figura a partir de sua posição no, ou *como* o, âmago da rede analógica do texto. Porém, a centralidade também varia com a estabilidade numa proporção inversa: quanto maior a mudança sofrida pelo padrão analógico à medida que ele se desdobra, maior a saliência do membro que sofre a mudança. (YACOBI, 1985, p. 7).¹⁷

5. *Indicador perspectivo*. Como a narração apresenta as informações da fábula? De que modo a apresentação das informações é motivada: retórico ou quase-mimético? A narração está aninhada ao alcance de conhecimento de uma personagem ou dá espaço para a perspectiva de outras personagens? Ou seja, a narração é restrita ou irrestrita?

Em literatura, a novela de Henry James *Daisy Miller* (1978) oferece um bom exemplo. A personagem-título, Daisy, não narra a novela; tampouco Winterbourne, que a corteja. Porém, o narrador onisciente restringe-se ao alcance de conhecimento do jovem americano de tal modo que às vezes temos a impressão de que é ele quem narra a novela:

Winterbourne ficou lá parado; havia voltado o olhar na direção de Daisy e seu cavalheiro. Os dois não perceberam ninguém, claro; estavam muito entretidos um com o outro. Quando alcançaram a parte inferior do muro do jardim, permaneceram um tempo admirando os grandes capões de pinheiros de copas achatadas da Vila Borguese; então Giovanelli sentou-se

¹⁷ No original, “Where centrality presupposes complexity, as it often does, the analogies entered into by the hero will tend to be not straight or contrasted but mixed: they will reveal both similarities and dissimilarities to each analogue of his, sometimes in the least expected places. [...] For much the same reason, moreover, the hero will take part in the largest number of analogies, thus serving not only as their highest common denominator but as their point of maximum convergence. [...] The hero, then, is where most analogies meet and interfuse; and in giving them the unity of a focus, he gains it himself. Or from the reader’s side, we infer a figure’s centrality from his position at or *as* the heart of the text’s analogical web. But centrality also varies with stability, in an inverse proportion: the greater the change undergone by the analogical pattern as it unfolds, the greater the salience of the changing member” (YACOBI, 1985, p. 7) [grifo do original].

sem cerimônias sobre a larga borda do muro. Ao oeste, à sua frente, o sol lançava um feixe brilhante de luz entre as listras de nuvens; ao que o acompanhante de Daisy tomou a sombrinha das mãos dela e abriu-a. Ela chegou-se mais perto, e ele segurou a sombrinha sobre ela; então, ainda segurando-a, descansou o cabo da sombrinha no ombro dela, de forma que as cabeças dos dois ficaram escondidas de Winterbourne. Este demorou-se um pouco, então começou a andar. Contudo, caminhou não em direção ao casal com a sombrinha — e sim rumo à residência de sua tia, a sra. Costello. (JAMES, 2016, p. 199-200)¹⁸

Notem como, ao invés de nos dizer o que se passa por trás da sombrinha, a narrativa se restringe a descrever apenas aquilo que Winterbourne pode testemunhar. Graças ao estilo indireto livre, vemos o casal através da perspectiva do jovem americano: “Os dois não perceberam ninguém, claro; estavam muito entretidos um com o outro.” Assim, o alcance de conhecimento de Winterbourne pinta o retrato da senhorita Daisy para nós e, conseqüentemente, faz com que o centro de interesse se volte para ele.

Esse indicador concilia dois modos de motivação, o retórico e o quase-mimético. Por motivação entendemos os mecanismos usados pelo leitor para justificar (isto é, motivar) um elemento textual, sob a orientação do texto (STERNBERG, 2012, p. 412). Todos os elementos num texto são retóricos: foram projetados com uma função em mente; são meios para certos fins, como o suspense, a curiosidade e a surpresa. Alguns elementos são retóricos *e* miméticos: são meios para certos fins, mas seus meios ficam escondidos sob as aparências do mundo fabular. Para Yacobi (e Sternberg), “Nessa combinação única de mimese e estética reside a força do indicador perspectivo” (YACOBI, 1985, p. 8).

Uma analogia cinematográfica ajuda a entendermos esses modos motivacionais. Em sua análise dos movimentos de câmera no cinema clássico de Hollywood, Patrick Keating (2019) observa que um enquadramento sempre se move por motivos retóricos, para revelar ou ocultar alguma informação do mundo fabular, por exemplo. O plano se move para os espectadores, e não para as personagens da narrativa. No entanto, quando um filme se vale de um plano ponto de vista óptico (POV, na sigla em inglês) a motivação é, a um só tempo, retórica e mimética. O movimento de câmera continua revelando ou

¹⁸ Tradução de Henrique Guerra. No original, “Winterbourne stood there; he had turned his eyes toward Daisy and her cavalier. They evidently saw no one; they were too deeply occupied with each other. When they reached the low garden-wall they stood a moment looking off at the greater flat-topped pine-clusters of the villa Borghese; then Giovanelli seated himself familiarly upon the broad ledge of the wall. The western sun in the opposite sky sent out a brilliant shaft through a couple of cloud-bars; whereupon Daisy’s companion took her parasol out of her hand and opened it. She came a little nearer and he held the parasol over her; then, still holding it, he let it rest upon her shoulder, so that both of their heads were hidden from Winterbourne. This young man lingered a moment, then he began to walk. But he walked — not towards the couple with the parasol; towards the residence of his aunt, Mrs. Costello” (JAMES, 2016, p. 199-200).

ocultando alguma informação do espectador retoricamente, mas o faz por meio da representação mimética da visão de uma personagem que se move no mundo da fábula.

Antes de passarmos para o próximo indicador, vale ressaltar que esses dois modos de motivação não têm pesos iguais, pois a balança sempre pende para o modo retórico. Segundo Sternberg, as tensões entre os modos mimético e retórico, “são sempre solucionáveis e sempre favoráveis ao segundo modo, por meio de uma explicação teleológica superior” (STERNBERG, 2012, p. 411-412).¹⁹ A rigor, detrás de toda motivação mimética há uma motivação retórica. O inverso, porém, não é verdadeiro.

6. *Indicador temático*. Quais são os traços, físicos e psicológicos, da personagem? Como esses traços a tornam única entre outras, a particularizam como foco de interesse? Essa personagem é plana ou redonda, estática ou dinâmica, sólida ou difusa? Em geral, esse indicador incorpora os outros quatro — quantitativo, sequencial, analógico e perspectivo — e tem como efeito a caracterização do personagem. Nas palavras de Yacobi, “a complexidade de um herói ganha destaque por ele figurar como um análogo misto e múltiplo, muitas vezes como objeto de revelação gradual no tempo e, em [Henry] James, por exemplo, também como o foco perspectivo” (YACOBI, 1985, p. 9).²⁰

Indicadores contextuais

Quando reagimos às pistas dadas por uma narrativa acerca do foco de interesse, não nos valemos apenas dos indicadores textuais, composicionais; valemo-nos também de todas as expectativas, derivadas do mundo real e de outras obras de arte, que trazemos para o texto. Os indicadores textuais, portanto, são colocados em relação, harmônica ou desarmonica, com os indicadores contextuais para compor o foco de interesse. São eles:

7 & 8. *Indicador convencional e histórico*. Esses indicadores dizem respeito a dois procedimentos normativos, tendo em vista que o leitor não pode evitar relacionar uma narrativa, de alguma maneira, com a sociedade circundante e com outros trabalhos artísticos: um sistema de valores, de um lado; e uma concepção de unidade, do outro.

O primeiro classifica os materiais antecipadamente de acordo com seu mérito de tratamento, ao longo de uma escala que vai da desqualificação total ao detalhe minucioso; o outro fornece formas de organização e síntese.

¹⁹ No original, “are always resolvable and always in favor of the second mode, by way of higher theological explanation” (STERNBERG, 2012, p. 411-412).

²⁰ No original, “Thus, a hero’s complexity gains prominence from his figuring as a mixed *and* manifold analogue, often as the object of gradual disclosure in time, and in James for instance, as the perspectival focus as well.” (YACOBI, 1985, p. 9) [grifo do original].

Porém, cada uma opera à sua maneira para estabelecer os termos da centralidade. Por essa razão, eles *cooperam* para *predeterminar* a expectativa do leitor e a própria ideia de foco de interesse (YACOBI, 1985, p. 10)²¹

Podemos então perguntar: Quais questões sociais (relacionadas à raça, religião, gênero e classe social, por exemplo) estão reunidas, explícita ou implicitamente, no texto? Além do mais, as relações entre texto e contexto são harmônicas ou desarmonicas? Basta compararmos, por exemplo, a noção mítica do herói, indivíduo masculino nobre e corajoso, com a noção moderna do anti-herói, que carece tanto dos atributos físicos quanto dos atributos morais tradicionais da sua contraparte, para percebemos como as convenções narrativas são histórica e socialmente moldadas (YACOBI, 1985, p. 11).

Também podemos perguntar: qual concepção de unidade prevalece na narrativa? Tal concepção provê formas de organização e síntese? Yacobi (1985, p. 11) cita como exemplos as noções de ação *versus* personagem, mundo *vs.* discurso narrativo, tempo *vs.* espaço. No que concerne especificamente o cinema, poderíamos considerar também as noções, igualmente dicotômicas, de cinema de entretenimento *vs.* cinema de arte.

9. *Indicador genérico.* A narrativa se vale das convenções de um gênero? Se sim, como nossas expectativas sobre o foco de interesse são moldadas por essas convenções?

O leitor aborda uma narrativa genérica com expectativas definidas. Por exemplo, já vimos como num conto de detetive esperamos que o investigador seja o protagonista, e não o criminoso. Caso contrário, provavelmente a narrativa seria um *thriller* policial — um exemplo de como o foco de interesse afeta como classificamos uma narrativa.

As convenções de um gênero oferecem uma maneira rápida, econômica e eficaz de estabelecer o protagonista. Quando encontramos um xerife fracote num faroeste, por exemplo, “suspeitamos fortemente que ele não enfrentará a gangue fora da lei. Podemos então focar nossa atenção no herói, o caubói, que aos poucos é levado a ajudar a população da cidade a se defender” (BORDWELL, THOMPSON, SMITH, 2020, p. 332).²²

Uma narrativa, contudo, pode tanto satisfazer quanto desafiar nossas expectativas: “O texto é sempre centrado dentro dos limites e contra algum contexto genérico”

²¹ No original, “The one grades the materials in advance according to their worthiness of treatment, along a scale that ranges from total disqualification to minute detail; the other provides forms of organization and synthesis; but each operates in its own way to lay down the terms of centrality. Hence they *cooperate* to *predetermine* the reader’s expectation and very idea of the focus of interest ” (YACOBI, 1985, p. 10) [grifo do original].

²² No original, “When we meet the weak sheriff, we strongly suspect that he will not stand up to the outlaw gang. We can then focus attention on the cowboy hero as he is slowly drawn into helping the townspeople defend themselves” (BORDWELL, THOMPSON, SMITH, 2020, p. 332)

(YACOBI, 1985, p. 11).²³ Veremos mais sobre esse indicador em ação em nossa análise de *O Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019) no Capítulo 6.

10. *Indicador autoral*. Como nossas expectativas a respeito do centro de interesse são moldadas por nosso conhecimento prévio da obra de um autor? Muitos autores têm focos de interesses preferenciais que os seus leitores antecipam. Yacobi (1985, p. 11) cita como exemplos os focos de Jane Austen (nunca um homem), de Fiódor Dostoiévski (nunca uma mulher) e de Henry James (uma mente fascinante, seja homem ou mulher).

O cineasta francês Jacques Tati brinca com esse indicador em *Play Time* (1967), uma comédia que revolve em torno de vários personagens (BORDWELL, 2007, p. 203). No começo, esperamos que Monsieur Hulot, interpretado por Tati, seja o foco de interesse do filme, visto que ele protagonizou seus filmes anteriores. Em *Play Time*, entretanto, Hulot não só está ausente por longos trechos, incluindo os dez minutos iniciais, como Tati espalhou vários sócias de Hulot ao longo de todo o filme (TURVEY, 2019, p. 80).

11. *Indicador genético*. Os manuscritos, comentários e revisões do autor iluminam o centro de interesse da narrativa? Para determinar o foco de interesse é útil reconhecer as intenções de seu autor. No entanto, alerta Yacobi, “Tais declarações de intenção [...] não devem ser tomadas como fato consumado; porém, tampouco nenhum dos indicadores implícitos que discutimos, muito menos os contextuais” (YACOBI, 1985, p. 12).²⁴

12. *Indicador empírico*. O que a experiência e interpretação de leitores revela a respeito do foco de interesse da narrativa? Em sua análise de *Daisy Miller*, Yacobi (1985, p. 13-4) mostra que o centro de interesse variou consideravelmente entre leitores de diferentes momentos históricos: enquanto os contemporâneos da novela identificavam Daisy como a heroína, os modernos identificam Winterbourne como o herói.

Para Yacobi (1985, p. 14-32), apesar de Daisy ser o centro da ação, Winterbourne é um melhor candidato a centralidade, cujo foco dá vida a toda gama de indicadores: quantitativo, sequencial, analógico, perspectivo, temático, genérico, autoral, entre outros. “Em seu papel como ‘veículo’ ou ‘centro de consciência’ mediador, a mente de Winterbourne refrata e colore o mundo inteiro, incluindo Daisy” (YACOBI, 1985, p. 20-

²³ No original, “The text is always centered within and against some generic context” (YACOBI, 1985, p. 11)

²⁴ No original, “Such statements of intention [...] must not be taken for the accomplished fact; but then nor must any of the implicit pointers we have been discussing, least of all those of the contextual type” (YACOBI, 1985, p. 12).

1).²⁵ Em vez de acompanharmos o melodrama vivido por Daisy, acompanhamos o drama psicológico de Winterbourne, enquanto foco de interesse, em tentar compreendê-la.

Por que tudo isso é importante? “Esta linha de abordagem [...] resgata termos como ‘foco’ ou ‘herói’ do impressionismo e do localismo, traduzindo-os em condições de forma, significação e perceptibilidade, de produção de padrão e de sentido” (YACOBI, 1985, p. 4).²⁶ Toda essa clareza depende da nossa apreensão dos indicadores de interesse, como se distinguem uns dos outros e como se relacionam entre si para formar um todo.

Reparem que estamos falando sobre *indicadores*, e não sobre determinadores. Esses indicadores orientam o leitor, ou espectador, a distinguir o centro de interesse e podem variar tanto em foco quanto em poder explicativo, como *Daisy Miller* sugere. “Em vez de depender de um único aspecto privilegiado [...] a localização de tal centro frequentemente envolve uma disputa entre indícios e candidatos, que resolvemos da melhor maneira possível dentro de cada contexto” (YACOBI, 2006, p. 277).²⁷ Ou seja, o foco de interesse é uma hipótese interpretativa criada pelo leitor em torno da qual ele busca dar sentido à composição narrativa. Ao longo de um curso de tentativas e erros, hipóteses são introduzidas, rejeitadas ou mantidas por sua utilidade à produção de sentido.

É essencial manter a mente aberta sobre como os indicadores se interrelacionam. Uma narrativa pode se conformar a nossa expectativa habitual de um centro de interesse bem definido e conciso, enquanto outras narrativas podem buscar desafiar tal expectativa. Se encararmos o centro de interesse como um critério de avaliação, podemos considerar narrativas com um centro de interesse mais difuso, como a obra monumental de Liev Tolstói *Guerra e Paz*, “grandes monstros frouxos e descosturados” (JAMES, 1962, p. 84).²⁸ No entanto, podemos ver o centro de interesse de uma maneira não avaliadora, como um meio concebido, deliberadamente, para certos fins (YACOBI, 1985, p. 3).

Vimos como uma pintura nos orienta a distinguirmos o seu foco de interesse. Diferentemente de uma pintura, porém, o cinema e a literatura oferecem a oportunidade para que o artista manipule o foco de interesse ao longo do tempo (YACOBI, 1985, p. 4).

²⁵ No original, “In his role as mediating ‘vessel’ or ‘centre of consciousness’, Winterbourne’s minds refract and colors the whole word, including Daisy” (YACOBI, 1985, p. 51).

²⁶ No original, “This line of approach [...] rescue such terms as ‘focus’ or ‘hero’ from impressionism as well as from localism, translating them into conditions of form and significance and perceptibility, of pattern-making and sense-making” (YACOBI, 1985, p. 4).

²⁷ No original, “Rather than depending on a single privileged feature [...] the location of such a center often involves rivalry among clues and candidates, which we resolve as best we can within each framework” (YACOBI, 2006, p. 277).

²⁸ Tradução de Marcelo Pen. No original, “large loose baggy monsters” (JAMES, 1962, p. 84).

Por exemplo, em sua análise de *Alien* (1979), de Ridley Scott, Kristen Thompson (1999) mostra como a narração iguala a importância das personagens para preservar o suspense, tornando difícil prever quais delas sobreviverão ao ataque da criatura alienígena. Já em sua análise de *Luz em Agosto* (1932), de William Faulkner, Meir Sternberg (1978, p. 99-102) mostra como o foco da narrativa sofre uma mudança: da perspectiva externa de Byron Bunch para a perspectiva interna de Joe Christmas, demolindo nossas primeiras impressões deste último. O romance “muda tão drasticamente o foco de uma personagem ou linha narrativa para outra que o interesse se concentra no padrão temático subjacente que unifica todas elas” (YACOBI, 1985, p. 6).²⁹ O centro de interesse, portanto, é moldado tanto pelo contexto da narrativa quanto pelas nossas percepções deste contexto.

O centro de interesse não é algo absoluto, e sim relativo (YACOBI, 1985, p. 3). Insistir rigidamente que um único personagem coadune todos os indicadores pode nos cegar para o vasto leque de possibilidades disponíveis para a forma narrativa. Enquanto uma narrativa pode usar os indicadores para criar uma impressão de concisão e unidade, outras narrativas podem buscar efeitos muitos diferentes. Devemos, portanto, analisar como esses indicadores funcionam levando em conta a narrativa como um todo: como eles são motivados, como se desenvolvem e como interagem uns com os outros.

* Tradução de Marcelo Pen. No original, “From this centre the subject has been treated, from this centre the interest has spread, and so, whatever else it may do or may not do, the thing has acknowledged a principle of composition and contrives at least to hang together.” (JAMES, 1962, p. 15)

²⁹ No original, “so drastically shifts the focus from one character or story line to another that interest concentrates on the underlying thematic pattern that unifies them all” (YACOBI, 1985, p. 6).

3. Os filmes com vários protagonistas

Na verdade, universalmente, as relações não param em lugar nenhum, e o refinado problema do artista consiste apenas em traçar, por uma geometria própria, o círculo dentro do qual elas parecem com felicidade fazê-lo.

Henry James, *Prefácio a Roderick Hudson**

A década de 1960 experimentou com filmes narrativos fora de ordem cronológica, usando *flashbacks* para apresentar eventos da fábula que antecedem o início do sujet. Nas últimas décadas, muitos filmes experimentaram com um esquema narrativo diferente, no qual há vários protagonistas e linhas de ações, que correm paralelas umas às outras. A ponto de Bordwell ter sugerido ser este o principal esquema a fugir das convenções: “Enredos com destinos convergentes parecem ser o que narrativas com flashbacks foram para os anos 1960: o princípio dominante da narrativa não convencional” (BORDWELL, 2007, p. 191).¹ Para se ter uma ideia, em seu ensaio, Bordwell (2007, p. 245-50) listou 200 filmes desse tipo, sendo que quase três quartos destes foram lançados nos anos 1990.

À medida que os filmes com vários protagonistas foram surgindo nos anos 1990, os primeiros trabalhos acadêmicos sobre eles, como era de se esperar, foram aparecendo. Cada pesquisador(a), à sua moda, empregou uma terminologia diferente: Evan Smith (2000) fala em *thread narrative*; David Bordwell (2007), em *network narrative*; Margrit Tröhler (2010), em *mosaic film*; Maria del Mar Azcona (2010), em *multi-protagonist film*; Peter F. Parshall (2012), em *multi-plot film*; Maxime Labrecque (2017), em *film choral*, entre outros. Detrás desse impasse terminológico, entretanto, reside um grande consenso. Vejamos algumas definições propostas por esses(as) pesquisadores(as):

Em vez de uma única trama motriz, a marca registrada da estrutura linear, encontramos múltiplas tramas narrativas. Não se trata de Michael Corleone sendo puxado para o comando da família ou Thelma e Louise fazendo uma última viagem; trata-se da mistura de narrativas entrelaçadas nos filmes de Robert Altman, *Short Cuts: Cenas da Vida* [*Short Cuts*, 1993], ou de John Herzfeld, *Contrato de Risco* [*2 Days in the Valley*, 1996]. Cada trama é uma narrativa principal separada e todas as tramas têm aproximadamente o mesmo peso dramático. (SMITH, 200, p. 88)²

¹ No original, “Converging-fates plots seem to be for us what flashback tales were for the 1960: the dominant principle of offbeat storytelling” (BORDWELL, 2007, p. 191).

² No original, “Instead of a single driving story line, the hallmark of linear structure, we find multiple story threads. It is not Michael Corleone being sucked into godfatherhood, or Thelma and Louise taking one last road trip; it is the mix of interlaced stories in Robert Altman’s *Short Cuts* or John Herzfeld’s *2 Days in the Valley*. Each thread is a separate main story and all threads have roughly the same dramatic weight.” (SMITH, 200, p. 88)

Como o termo indica, “filmes multiprotagonistas” são filmes com uma multiplicidade de personagens com relevância narrativa semelhantes. Enquanto a maioria dos filmes tende a estruturar seus enredos em torno da trajetória, objetivos e desejos de um único personagem — ou, no caso de alguns gêneros, como o musical e a comédia romântica, de um casal —, filmes multiprotagonistas dão destaque a um grupo mais amplo de personagens, sem estabelecer uma hierarquia narrativa estrita entre eles. (AZONA, 2010, p. 10)³

Abaixo a hierarquia tradicional veiculada pelo cinema narrativo dominante de Hollywood: não estamos mais lidando com um ou dois heróis cercados de coadjuvantes e oponentes, e sim com um microcosmo geralmente variado e matizado, no qual cada protagonista tem a mesma importância. Esses personagens se desenvolvem em narrativas relativamente autônomas, que se entrecruzam ao longo da narração, bem como se unem umas às outras. (LABRECQUE, 2017, p. 9).⁴

O entusiasmo por esse esquema narrativo pode ser percebido nesta última citação. Tal arroubo é compreensível. Narrativa em rede, filme multiprotagonista ou multitrâma, ou qualquer que seja o nome escolhido, representa uma alternativa à construção narrativa convencional, organizada ao redor de um ou dois protagonistas (*um* casal ou *uma* dupla), na qual há vários protagonistas, cada qual com sua linha de ação, paralela às demais.

Nesse esquema narrativo, é difícil isolar um personagem como mais importante do que outros, pois vários personagens recebem pesos dramáticos e tempos de tela mais ou menos parecidos, funcionando como protagonistas de suas próprias linhas narrativas. Em geral, essas linhas narrativas correm paralelas umas às outras e se entrecruzam em momentos estratégicos da narrativa — embora, às vezes, apenas tangencialmente —, delineando paralelos e revelando relações causais inesperadas entre as suas personagens. Não estando limitado pela linearidade do cinema clássico de Hollywood, esse esquema narrativo pode oferecer uma visão mais transversal das trajetórias das suas personagens, convidando os espectadores a procurarem pelos significados temáticos que as unem.

³ No original, “As the term indicates, ‘multiple-protagonist movies’ are films with a multiplicity of characters of similar narrative relevance. While most movies tend to structure their plots around the trajectory, goals, and desires of a single character — or, in the case of some genres like the musical and the romantic comedy, of a couple — multiple-protagonist films feature a wider group of characters without establishing a strict narrative hierarchy among them.” (AZONA, 2010, p. 10)

⁴ No original, “À bas la hiérarchie traditionnelle véhiculée par les films narratifs hollywoodiens dominants: on n’a plus affaire à un ou deux héros entourés d’adjuvants et d’opposants, mais bien à un microcosme généralement varié et nuancé, où chaque protagoniste a la même importance. Ces personnages évoluent dans des histoires relativement autonomes, qui s’entrecroisent au fil de la narration et qui sont également unies les unes aux autres.” (LABRECQUE, 2017, p. 9).

Não faltam imagens para explicar o tipo de construção desse esquema narrativo: como uma rede, cujas tramas se entremeiam em um todo coeso (BORDWELL, 2007); como um mosaico, cujas tesselas se encaixam em um arranjo maior (PARSHALL, 2012); como um coral, cujas vozes se harmonizam em uma melodia (LABRECQUE, 2017).

O que essas imagens têm em comum? O todo, como uma rede, um mosaico ou um coral, é maior do que a soma de suas partes, sejam elas tramas, tesselas ou coristas. Para compreender o todo, entretanto, precisamos ir por partes. Cada uma das partes deste capítulo corresponde a uma das três dimensões da narrativa cinematográfica: o mundo da história, a estrutura do sujeito e a narração (BORDWELL, 2007). Antes de nos determos em cada uma delas — o que será feito nas partes subsequentes deste capítulo —, vamos apresentar algumas implicações do capítulo anterior como ponto de partida.

Uma definição funcional

Em trabalhos acadêmicos, muitas vezes é necessário definir alguns conceitos que normalmente não nos preocupam, conceitos tão familiares que nem os questionamos. Essa definição deixa claro os limites dentro dos quais tal conceito será trabalhado. A definição não deve ser um truísmo, por exemplo, filmes com múltiplos protagonistas são aqueles que têm vários personagens importantes, nem tão ampla que centenas de filmes se enquadrem nela: são aqueles que tematizam aspectos de nosso mundo contemporâneo, como as relações íntimas, a globalização e fenômenos correlatos (AZCONA, 2012, p. 7); ou, então, são aqueles que refletem a sociedade em rede (LABRECQUE, 2017, p. 10); ou, ainda, são aqueles que expressam nossa condição pós-moderna. E por aí vai.

O problema dessas definições é que elas abrangem muito e discriminam pouco. Uma prova disso é que quase todos os trabalhos sobre filmes com vários protagonistas não contam com uma definição para “protagonista”, além do lugar-comum de ser um personagem com um papel de destaque na narrativa. Mesmo a definição esboçada por Bordwell (2007, p. 90-3), para fins de ilustração das três dimensões narrativas, parece incipiente diante do estudo de Yacobi (1985). Por essa razão, neste capítulo, nos preocupamos em elaborar uma definição mais adequada para esse esquema narrativo.

De nada adianta dizer que um filme com múltiplos protagonistas é aquele que tem vários personagens principais, adota determinadas convenções e denota certos temas. É preciso explicar o porquê. Por que às vezes temos a impressão de que um filme tem vários protagonistas? Como a narrativa cria essa impressão? E quais efeitos ela gera?

Para responder a essas perguntas, temos que levar em conta os indicadores (con)textuais. Como vimos no Capítulo 2, o protagonista — ou melhor, o foco de interesse — não existe em si mesmo; pelo contrário, ele é uma hipótese criada pelo espectador com base nos indícios da narrativa, a fim de dar sentido aos seus princípios composicionais. Nas palavras Yacobi, “o centro de interesse nunca é algo dado, mas uma hipótese de leitura, formada à luz de vários, possivelmente conflitantes, ‘indicadores’” (YACOBI, 2006, p. 277).⁵ Enquanto assiste a um filme, o espectador assimila as pistas da composição narrativa, estabelece e revisa hipóteses e participa ativamente da produção de sentido.

Quando os indicadores (con)textuais se dirigem para um personagem em comum, centralizando nosso interesse, temos um filme com um protagonista bem definido. No entanto, nada impede que os indicadores não convirjam para um mesmo personagem. Com base nisso, propomos a seguinte definição: *Quando os indicadores (explícito, quantitativo, sequencial, perspectivo, analógico, temático, estilístico e contextuais) se espalham entre diferentes personagens da fábula, de modo que nenhum deles pareça ocupar mais o centro de interesse do que outro, temos um filme com vários protagonistas.* Consequentemente, o centro tenderá a ser menos hierárquico, mais difuso e relativo.

no interesse, um centro é ao mesmo tempo flexível, por estar aberto à ocupação a todos os elementos, e essencialmente relativo, mesmo depois de ser ocupado, pois um centro de interesse não implica um monopólio, mas uma hierarquia de interesse; uma hierarquia não apenas pressuposta, mas incorporada e, portanto, traçável (ou recuperável) na composição. (YACOBI, 1985, p. 3)⁶

Diferente das demais definições, a que propomos leva em conta as possibilidades combinatórias dos indicadores — não apenas os fatores sequenciais e quantitativos —, uma vez que o centro de interesse de uma narrativa surge da maneira como os indicadores de foco de interesse são colocados em uma relação dinâmica uns com os outros. Os indicadores quantitativo e sequencial, sem dúvida, são importantes. Mas são apenas parte dos indicadores. O que realmente importa é a maneira como os indicadores (explícito,

⁵ No original, “the center of interest is never a given, but a reading hypothesis, formed in the light of various, possibly conflicting ‘indicators’” (YACOBI, 2006, p. 277).

⁶ No original, “in interest, a center is both flexible in being open for occupation to all elements and essentially relative even after its occupation. For a center of interest implies not a monopoly but a hierarchy of interest; and a hierarchy not just presupposed but embodied and therefore traceable in (or recoverable from) the composition.” (YACOBI, 1985, p. 3)

quantitativo, sequencial, perspectivo, analógico, temático, estilístico e contextuais) interagem uns com os outros dentro do contexto particular de cada narrativa.

O restante deste capítulo discute o mundo fabular, a estrutura do *sujet* e a narração. Nesta última parte, analisamos cada um dos indicadores desse esquema narrativo. Para substanciar essa nossa definição, apresentaremos exemplos retirados principalmente de três filmes: *Nashville* (1975), de Robert Altman; *Magnólia* (*Magnolia*, 1999), de Paul Thomas Anderson; e *Les Passagers* (1999), de Jean-Claude Guiguet. Estes três filmes foram analisados por Bordwell (2007, p. 227-42) como exemplos de narrativas em rede.

Mundo fabular

Podemos pensar no mundo da fábula por dois pontos de vista complementares. Pelo ponto de vista do cineasta, a fábula é composta por todos os eventos da narrativa, segundo sua ordem causal e cronológica, sejam eles apresentados ou não ao espectador. Pelo ponto de vista do espectador, a fábula é composta com base em todos os eventos efetivamente apresentados no *sujet*, mais os eventos que são inferidos terem ocorrido. Estamos tão acostumados a pensar na fábula como algo existente *a priori* que devemos lembrar que o espectador a inferi a partir do *sujet* (BORDWELL, 2007, p. 110).

O mundo da fábula é populado por um grande elenco de personagens que agem, individualmente, todos ao mesmo tempo. Os vínculos entre esses personagens podem ser estáticos ou dinâmicos. Estes últimos têm *causas eficientes*, como encontros causais ou acidentais entre os personagens, e são estabelecidos pelo *sujet* (LEVIN, 1971, p. 8-10). Aqueles, por sua vez, têm *causas materiais*, como uma relação de parentesco, amizade ou vizinhança, e foram estabelecidos antes do começo do *sujet* (LEVIN, 1971, p. 5-8). O *sujet*, é claro, pode reter do espectador esses vínculos entre as personagens da fábula, em função do suspense, da curiosidade ou da surpresa (BORDWELL, 20007, p. 207).

Em *Magnólia*, por exemplo, das duas, uma: ou as personagens estão vinculadas materialmente com Earl Partridge — Claudia é filha de Jimmy Gator, que, por sua vez, apresenta um game show produzido por Partridge —, ou elas são efetivamente vinculadas no decorrer da ação narrativa, como quando o policial Jim Kurring atende um chamado, por acaso ou destino (ou, como o filme sugere, providência divina), no prédio de Claudia. Se tudo isso parece complicado, é porque é mesmo. Para complicar ainda mais as coisas, descobrimos que o programa apresentado por Jimmy Gator é produzido por Partridge relativamente tarde, somente depois de transcorridos mais de dois terços do filme.

Figura 3.1 Em *Les Passengers*, o bonde vincula materialmente as personagens



Fonte: *Les Passengers* (Jean-Claude Guiguet, 1999)

O encontro casual é uma combinação do *lugar* certo com a *hora* certa. Em geral, um espaço e tempo circunscritos motivam as interações entre os personagens da fábula, providenciando um conjunto de circunstâncias verossímil para os encontros entre eles (BORDWELL, 2007, p. 203). Dito de outra forma, causas materiais motivam interações eficientes. *Magnólia*, por exemplo, transcorre num único dia, com um breve epílogo no dia seguinte, no Vale de São Francisco, em Los Angeles, incluindo a homônima Av. Magnólia, na qual várias personagens convergem no clímax do filme. *Nashville* se passa na capital da música country, Nashville, durante cinco dias, de sexta-feira a terça-feira. Embora tenha um tempo indefinido, *Les Passengers* é organizado em torno de uma linha de bonde. Jean-Claude Guiguet comentou a importância do espaço no filme:

A figura central do tramway recentemente estabelecido entre St. Denis e Bobigny apareceu como um ligamento narrativo aceitável e um local estratégico suficientemente flexível para dar à soma dos fragmentos a forma de uma estrutura consistente, ao mesmo tempo precisa e livre. (GUIGUET, 2010 [1998])⁷

⁷ Tradução de Bruno Andrade. No original, “La figure centrale du tramway nouvellement mis en place entre Saint-Denis et Bobigny apparut comme un liant narratif acceptable et un lieu stratégique suffisamment souple pour donner à la somme des fragments la forme d’une structure consistante, à la fois précise et libre.” (GUIGUET, 2010 [1998]).

Este depoimento de Guiguet é esclarecedor pois mostra como o artifício espacial do *tramway* entre St. Denis e Bobigny permitiu que ele superasse os obstáculos que todo cineasta interessado em entretecer uma narrativa com múltiplos protagonistas enfrenta. Como unificar as muitas linhas de ações? Como motivar os encontros das personagens? O espaço não só responde a essas questões como também integra as respostas à narrativa. O clichê que o cenário é um dos personagens desses filmes é, em parte, verdadeiro.

Estrutura do sujet

De certa forma, a estrutura do sujet pode ser vista como uma espécie de mosaico. “Quando nos afastamos dos pedacinhos, discernimos uma composição maior” (BORDWELL, 2007, p. 193).⁸ Ainda assim, se olharmos com atenção para um mosaico, podemos notar os encaixes dos seus pedacinhos. Da mesma forma, olhando com atenção, podemos notar como as partes de uma narrativa se encaixam para compor um todo.

O número de maneiras possíveis de estruturar o sujet de uma narrativa com várias linhas de ações é ilimitado, mas algumas maneiras surgem com tanta frequência que são dignas de nota. A estrutura de sujet mais comum depende dos (des)encontros entre as personagens dentro de um espaço e tempo circunscrito (BORDWELL, 2007, p. 199). Estruturalmente, esse tipo de sujet muitas vezes cria uma impressão de fechamento reunindo todas as personagens numa dada ocasião (BORDWELL, 2007, p. 203-4). Embora *Nashville* tenha um final aberto, por exemplo, o filme atinge um certo grau de conclusão ao reunir as suas personagens num comício. Assim, o final do filme representa a convergência das linhas de ações da narrativa em um lugar e momento específicos.

Na taxonomia proposta por Charles Ramírez Berg (2006, p. 14), essa estrutura é denominada “enredo polifônico” e tem como exemplos, além de *Nashville* e *Magnólia*, filmes como *Grande Hotel* (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932), da MGM, e *As Coisas Simples da Vida* (*Yi Yi*, 2000), de Edward Yang, entre outros. Um bom exemplo brasileiro, além dos filmes que analisaremos, poderia ser *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis.

Outra estrutura de sujet, chamada de “enredo paralelo” (BERG, 2006, p. 18-19), envolve entremear as linhas de ações de personagens dispersos geograficamente, como *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh, e *Syriana* (2005), de Stephen Gaghan. Outra possibilidade, chamada de “enredo guirlanda de margaridas” (BERG, 2006, p. 24-6), passa de personagem para personagem, muitas vezes seguindo um objeto cambiante, tal

⁸ No original, “When we back off from the tiny bits, we discern a larger composition” (BORDWELL, 2007, p. 193).

qual um bastão numa prova de revezamento, como o paletó de *Seis Destinos* (*Tales of Manhattan*, 1942), de Julien Duvivier, e o burro Balthazar de *A Grande Testemunha* (*Au Hasard Balthazar*, 1966), de Robert Bresson, por exemplo. Um bom exemplo nacional seria o filme *Ainda Orangotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro, que segue um dia na vida de dezesseis personagens de Porto Alegre em um único plano sequência.

Finalmente, no chamado “enredo raio e cubo” (BERG, 2006, p. 39-41), o sujet é estruturado em torno dos efeitos de um único acontecimento (o cubo), que se desdobra em diferentes linhas de ações (os raios), como o acidente de carro em *Amores Brutos* (*Amores Perros*, 2000), de Alejandro G. Iñárritu, ou o ato preconceituoso em *Código Desconhecido* (*Code Inconnu*, 2000), de Michael Haneke, por exemplo. Um exemplo brasileiro seria o filme coletivo *Circular* (2011), de Fábio Allon, Bruno de Oliveira, Adriano Esturilho, Diego Florentino e Aly Muritiba, que apresenta uma série de eventos que fazem com que cinco personagens se encontrem por acaso num ponto de ônibus.

Para Bordwell, “Central para a narrativa em rede em qualquer meio é a tensão fundamental entre realismo (afinal, estamos todos conectados uns aos outros) e artifício (ordem deve ser imposta a todas as conexões potenciais que podemos encontrar)” (BORDWELL, 2007, p. 194).⁹ A distinção entre realismo e artifício sugere que o espectador pode justificar um elemento de um filme de duas maneiras: segundo a lógica (realista) do mundo da fábula ou segundo a lógica (artificial) da estrutura do sujet.

Por que acontece uma chuva de sapos no clímax de *Magnólia*? Se respondermos, porque coisas estranhas acontecem o tempo todo, estamos recorrendo a lógica (realista) da fábula. No prólogo do filme, aparecem os numerais 8 e 2, aludindo ao mais famoso exemplo de uma chuva de anfíbios (obviamente, a segunda praga do Egito [Êxodo 8:2]), e a voz *over* do narrador alerta: “coisas estranhas acontecem o tempo todo” (figura 3.2). Conquanto inesperado, o clímax estapafúrdio do filme é cuidadosamente motivado. Porém, se respondermos, porque “impulsiona para uma crise todas as linhas de ações [...] que percorrem o filme” (BORDWELL, 2007, p. 230),¹⁰ estamos recorrendo a lógica (artificial) do sujet. Enquanto a primeira resposta busca uma motivação realista no mundo da fábula, a segunda busca uma motivação artificial na estrutura dramática do filme.

⁹ No original, “Central to network narratives in any medium is the fundamental tension between realism (after all, we’re all connected to each other) and artifice (order must be imposed on all the potential connections we can find)” (BORDWELL, 2008, p. 194).

¹⁰ No original, “Push to a crisis all the lines [...] running through the film” (BORDWELL, 2008, p. 230).

Figura 3.2 Em *Magnólia*, os numerais 8 e 2 prenunciam o clímax do filme



Fonte: *Magnólia* (*Magnolia*, Paul Thomas Anderson, 1999)

Narração

No Capítulo 2, vimos como os diferentes indicadores de foco estão sujeitos a diferentes modos de organização ou, do ponto de vista do espectador, a diferentes modos de integração. Agora, depois de termos examinado o mundo fabular e a estrutura do sujet, podemos prosseguir e ver como os indicadores de uma narrativa podem interagir para difundir o foco de interesse, deixando a impressão de que há vários protagonistas.

Indicador explícito

Além dos eventos diegéticos da fábula efetivamente apresentados ao espectador, o sujet de um filme também conta com materiais provindos de fora do mundo fabular. Esses materiais são chamados de não diegéticos. Por exemplo, muitos filmes começam com uma sequência de créditos identificando os principais responsáveis pela produção, incluindo o nome dos intérpretes, em ordem hierárquica, alfabética ou de aparição. Desse modo, a sequência inicial de créditos, um material alheio ao mundo da fábula, às vezes pode nos levar a criar certas expectativas, funcionando como um indicador explícito.

Tomemos como exemplo a abertura de *Nashville* (figura 3.3). “Agora, depois de anos em produção, Robert Altman traz à telona o tão esperado Nashville, com 24, isso mesmo, 24 de suas estrelas favoritas!”, anuncia a voz de um locutor, enquanto vemos um carrossel de elefês. Em seguida, o locutor apresenta o nome das estrelas do filme em ordem alfabética: David Arkin, Barbara Baxley, Ned Beatty, Karen Black, Ronee Blakley, Timothy Brown, Keith Carradine, Geraldine Chaplin, Robert DoQui, Shelley Duvall, Allen Garfield, Henry Gibson, Scott Glenn, Jeff Goldblum, Barbara Harris, David

Figura 3.3 A abertura de *Nashville* apresenta as personagens em ordem alfabética



Fonte: *Nashville* (Robert Altman, 1975)

Hayward, Michael Murphy, Allan Nicholls, Dave Peel, Cristina Raines, Bert Remsen, Lily Tomlin, Gwen Welles e Keenan Wynn... *in Nashville*! Essa abertura nos introduz, de maneira autoconsciente, ao mundo da indústria da música country, às canções que ouviremos no restante do filme e seu grande elenco de estrelas, nenhuma das quais é identificada como sendo mais importante para a narrativa do que as outras.

Indicador quantitativo

De todos os indicadores, talvez o quantitativo seja o mais importante para esse esquema narrativo. Mais cedo ou mais tarde, quase todo pesquisador que escreve sobre filmes com vários protagonistas o cita como um fator composicional importante.

Quando assistimos a um filme, organizamos as personagens de acordo com uma ordem hierárquica (personagens principais e secundárias, protagonistas e coadjuvantes) com base no tempo de tela que cada uma ocupa, tendo em vista que “devido à seletividade da arte, há uma correlação lógica entre a quantidade de espaço dedicado a um elemento e o seu grau de relevância estética ou centralidade” (STERNBERG, 1978, p. 17).¹¹

Se compararmos a lista de personagens de um filme com um protagonista central e de um filme com vários protagonistas, notaremos que seu número não é muito diferente. Por exemplo, *Magnólia* credita 97 personagens, incluindo o Smiling Peanut Patron #3, enquanto o filme seguinte de P.T. Anderson, *Embriagado de Amor* (*Punch-Drunk Love*, 2002), que tem um protagonista bem definido, Barry Egan, interpretado por Adam

¹¹ No original, “owing to the selectivity of art, there is a logical correlation between the amount of space devoted to an element and the degree of its aesthetic relevance or centrality” (STERNBERG, 1978, p. 17).

Sandler, credita 49 personagens. Se as personagens dos filmes recebessem um tempo de tela equivalente, levando em conta a diferente duração entre eles, em *ambos* os casos cada uma delas apareceria em tela por pouco menos de 2 minutos, por volta de 116 segundos. (Confiram as contas: $11\,280\text{ s} / 97 \approx 116\text{ s}$ e $5\,700\text{ s} / 49 \approx 116\text{ s}$.) O que ocorre, de fato, é que o foco de interesse se distribui de maneira mais igualitária e descentralizada em *Magnólia* do que em *Embriagado de Amor*. Ou seja, há mais tempo reservado a um número maior de personagens, de modo que vários deles adquirem status de protagonista.

Nesse esquema narrativo, portanto, o tempo é distribuído de modo (relativamente) equânime, sem que nenhuma personagem pareça ser mais importante do que as outras; ou de modo (aparentemente) aleatório, sem formar uma hierarquia facilmente discernível pelo espectador. O truque para criar um todo maior do que a soma de suas partes está em não selecionar nenhuma personagem como mais importante do que as outras e, ao mesmo tempo, tornar cada uma delas imprescindível para a economia interna da narrativa.

Indicador sequencial

As partes de um filme, como capítulos de um livro, são chamadas de sequências. Vimos como a padronização das partes do *sujet* podem formar estruturas discerníveis: enredo polifônico, paralelo, guirlanda de margaridas ou raio e cubo (BERG, 2006). Esse esquema narrativo também se vale muitas vezes de intertítulos para segmentar o *sujet* (BORDWELL, 2007, p. 209-10). “Parcialmente Nublado, Chance de Chuva: 82%.” — lê-se no primeiro intertítulo meteorológico de *Magnólia* (figura 3.4), por exemplo. Enquanto inserção não diegética, proveniente de fora do mundo fabular, esse intertítulo ajuda a estruturar a ação rocambolesca do filme, ao mesmo tempo que chama nossa atenção, de modo autoconsciente, para o próprio artifício de construção do *sujet*.

Uma narrativa é, por natureza, temporal: cada sequência funciona no contexto daquela que a antecede e a sucede. Nesse esquema narrativo, o encadeamento entre as sequências costuma seguir uma de duas opções principais (BORDWELL, 2007, p. 200). Primeira opção: os desejos das personagens impulsionam a narrativa para uma cadeia de causa e efeito. Cada linha de ação é definida pela causalidade e tem resoluções distintas, porém interligadas. Segundo opção: as personagens carecem de objetivos bem definidos, evitando uma cadeia causal clara em favor de um encadeamento narrativo mais episódico. Opções bem diferentes: mais *causal* a primeira (cinema clássico), mais *casual* a segunda (cinema de arte). De um lado, *Magnólia*, por exemplo, e de outro, *Les Passengers*.

Figura 3.4 Em *Magnólia*, intertítulos segmentam e estruturam a narrativa



Fonte: *Magnólia* (Magnolia, Paul Thomas Anderson, 1999)

À primeira vista, o filme de P.T. Anderson, pode não parecer um filme clássico. Mas uma análise mais detalhada mostra como *Magnólia* se vale de muitas normas do cinema clássico para fornecer uma unidade subjacente à sua narrativa meteorológica (BORDWELL, 2008, p. 227-233). O filme possui o forte ímpeto para adiante, voltando para o suspense, uma ação clara e redundante com personagens empenhados em objetivos e quase todas as linhas de ações são amarradas no epílogo. O filme também se enquadra em um gênero conhecido do cinema hollywoodiano: o melodrama familiar.

Em vez de uma concatenação segundo a lógica de causa e efeito, *Les Passengers* tem uma estrutura mais episódica. Em geral, não há articulação causal entre as sequências, as quais Jean-Claude Guiguet (1998) chama de “fragmentos”, de modo que cada uma delas assume um interesse próprio (cf. SEGAL, 2007, p. xiii). Como o desenvolvimento está fora dos critérios clássicos, o filme pouco a pouco nos instrui em suas normas internas, despertando nosso interesse num jogo formal (BORDELL, 2007, p. 165).

Consideraremos os indicadores perspectivo e analógico individualmente a seguir; por ora, podemos mencionar que frequentemente cada mudança de sequência representa uma mudança de perspectiva (“a necessidade de deslocar-se entre o alcance limitado de conhecimento de vários personagens conduz naturalmente para um jogo de perspectivas” [BORDWELL, 2007, p. 208])¹² e que suas justaposições criam analogias (“narrativas colocadas lado a lado clamam para serem comparadas” [PARSHALL, 2006, p. 16]).¹³

¹² No original, “the need to shift among several characters’ limited knowledge leads naturally toward the play of perspectives” (BORDWELL, 2007, p. 208).

¹³ No original, “stories placed side by side cry out to be compared” (PARSHALL, 2006, p. 16).

Nos próximos capítulos, faremos uma segmentação do *sujet* de cada filme a ser analisado, mapeando a causalidade e as relações analógicas e perspectivas das suas narrativas.

Indicador perspectivo

A onisciência é essencial para entremear as linhas de ações de várias personagens. A narração, portanto, não se restringe ao alcance de conhecimento de um personagem, como *À Beira do Abismo*, por exemplo, confina o espectador à perspectiva de Marlowe. Pelo contrário, a narração se move livremente entre as várias linhas de ações do filme, fornecendo ao espectador um alcance de conhecimento maior do que aquele disponível às personagens. Com efeito, o ponto de vista de uma personagem não é privilegiado. Podemos ver essa onisciência da narrativa no uso da montagem paralela, por exemplo, por meio da qual a narração apresenta eventos que ocorrem ao mesmo tempo em locais diferentes, como se dissesse ao espectador “enquanto isso...” (XAVIER, 2005, p. 31).

A narração onisciente, todavia, poucas vezes é tão irrestrita quanto parece. Mencionamos que uma mudança de sequência frequentemente representa uma mudança no foco de conhecimento. Quando uma personagem dá lugar a outra, uma parte do mundo fabular ocupa a tela e outra fica fora de campo; quando uma sequência dá lugar a outra, certas informações sobre a fábula são reveladas e outras são ocultadas. Ao longo do *sujet*, nosso conhecimento pode estar limitado ao alcance de conhecimento de uma personagem durante uma cena, mas podemos saber significativamente mais ou menos do que ela nas cenas seguintes do filme. Dessa maneira, a narração pode alternar momentos restritos e irrestritos, manipulando nosso alcance de conhecimento da fábula no decorrer do *sujet*, em função do suspense, da curiosidade e da surpresa (BORDWELL, 2008, p. 207).

À semelhança de Deus, o criador onipotente, a narração onisciente decide sobre quais informações apresentar, além de quando e como apresentá-las, aos espectadores. Onisciente significa que a narração possui um conhecimento absoluto sobre a fábula, mas não que nós, mortais espectadores, compartilhamos plenamente dessa sabedoria toda. Podemos notar essa diferença entre cognoscibilidade e comunicabilidade em *Nashville*. Desde o começo, a narração do filme estabelece sua capacidade de saltar de personagem para personagem, de linha de ação para linha de ação. O começo de *Nashville* expõe, concisa e preliminarmente, todas as informações necessárias para termos uma primeira impressão notavelmente completa das suas personagens (MINETT, 2021, p. 48-54). Porém, essa narração aparentemente comunicativa na verdade retém, arbitrariamente, algumas informações importantes da fábula que nos permitiriam entender o motivo de

Kenny Fraiser disparar um revólver sobre o palco do Partenon no clímax do filme. No próximo capítulo, em nossa análise de *O Som ao Redor* (2012), veremos outro exemplo da diferença entre a cognoscibilidade e a comunicabilidade da narração.

Indicador analógico

Relações analógicas, quer positivas (*paralelismo*), quer negativas (*contraste*), constituem um indicador importantíssimo desse esquema narrativo. Segundo Bordwell, “Central para nosso engajamento com esses filmes é nossa percepção de que personagens, situações e atividades tendem a ser paralelas umas às outras” (BORDWELL, 2007, p. 211).¹⁴ Quando personagens e linhas de ação não têm um vínculo material ou eficiente entre elas, a narrativa encoraja o espectador a procurar algum outro tipo de causa que as ligue. Dessa forma, a narração pode estimular o espectador a construir analogias.

Diferentemente dos vínculos estáticos (causas materiais) e dinâmicos (eficientes), as analogias criam vínculos espaciais que têm “causas formais” (LEVIN, 1971, 10-5). Chamamos as analogias de vínculos espaciais, isto é, supraseduenciiais, porque para compreendê-las precisamos abstrair duas ou mais coisas (cenas, cenários, ações etc.) da sua sequência temporal e colocá-las em paralelo umas com as outras, comparando-as. Nosso engajamento com esse esquema narrativo depende da nossa compreensão das relações formais de semelhança e diferença, repetição e variação. Segundo Parshall,

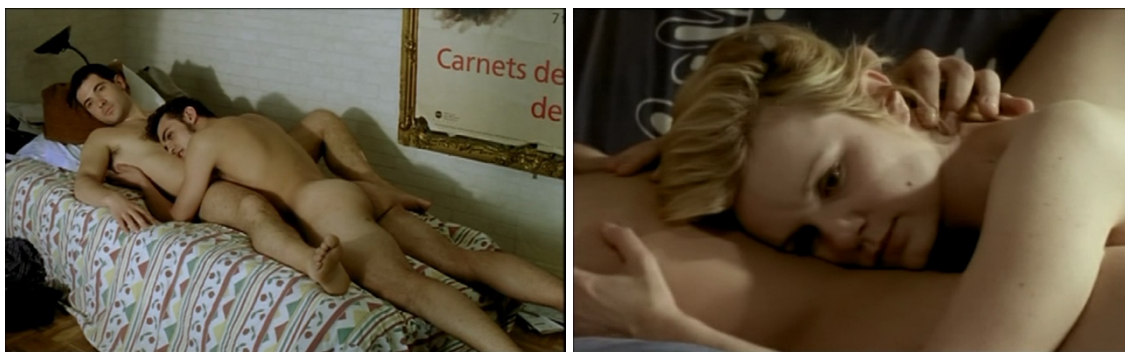
Enquanto uma narrativa convencional desperta o interesse do espectador no que acontecerá a seguir, a narrativa em rede desperta o interesse em como as histórias estão relacionadas, como elas entrecruzam ou como elas são semelhantes. (PARSHALL, 2012, p. 11)¹⁵

Enquanto em filmes convencionais, via de regra, as analogias estão subordinadas a cadeia de causa e efeito entre os eventos da narrativa (BORDWELL, 2006, p. 93-94), em filmes com vários protagonistas, cada qual com sua linha de ação, paralelas às demais, a causalidade às vezes pode ser sobrepujada por analogias entre os eventos do sujet. À medida que a causalidade afrouxa, as analogias se firmam (BORDWELL, 2007, p. 212).

¹⁴ No original, “Central to our engagement with these films is our sense that characters, situations, and activities tend to parallel one another” (BORDWELL, 2007, p. 211)

¹⁵ No original, “Where a standard narrative arouses the viewer’s interest in what will happen next, the network narrative arouses interest in how the stories are connected, how they intersect, or how they are similar.” (PARSHALL, 2012, p. 11)

Figura 3.5 Em *Les Passengers*, a postura dos casais reforça o paralelismo entre eles



Fonte: *Les Passengers* (Jean-Claude Guiguet, 1999)

Em *Les Passengers*, por exemplo, cenas de um casal homossexual são alternadas com cenas de um casal heterossexual. Exceto pelo vínculo estático provido pelo *tramway*, não há um meio dinâmico de conectarmos os casais causalmente. Somos, então, convidados a compará-los e contrastá-los formalmente, cotejando diferentes jeitos de amar.

Michael Z. Newman (2006) argumentou, persuasivamente, que esse esquema narrativo sacrifica a complexidade das personagens em troca da complexidade do sujet. Similarmente, Smith (2000, p. 88), Bordwell (2007, p. 197) e Parshall (2012, p. 9) argumentam que nesse esquema narrativo a caracterização perde em complexidade pois os personagens raramente têm tempo suficiente para se tornarem “redondos”. Quanto mais protagonistas coexistem num filme, menos tempo há para desenvolvê-los. Porém, conservando o *Princípio Proteano* em mente, podemos observar que a caracterização, enquanto um efeito narrativo, pode ser alcançada de muitas formas diferentes. “Dada a infundável variabilidade contextual, a mesma forma ou padrão formal sempre pode servir como um meio para diferentes efeitos, e vice-versa” (YACOBI, 2001, p. 223).¹⁶

Vimos no Capítulo 2, por exemplo, como as analogias podem se sobrepôr, indicando semelhanças e diferenças entre várias personagens (YACOBI, 1985, p. 7). O resultado desse amálgama pode ser um ganho na complexidade da caracterização. Podemos imaginar como seria diferente, mais concisa, mas menos matizada e delicada, nossa percepção das personagens de *Les Passengers* se a narração focasse apenas um casal. As analogias fazem com que a caracterização seja mais rica e complexa do que seria caso a narração do filme se restringisse a algumas poucas personagens da fábula.

¹⁶ No original, “Given the endless variability of context, the same form or formal pattern can always serve as means to different effects, and vice versa” (YACOBI, 2001, p. 223).

Indicador temático

As várias maneiras como esse esquema narrativo pode manipular os indicadores explícito, quantitativo, sequencial, perspectivo e analógico ilustram como os espectadores precisam participar ativamente da produção de sentido desses filmes. A narração oferece indícios composicionais e os espectadores são responsáveis por integrá-los num todo.

Um dos efeitos desse procedimento consiste em projetar as relações entre as personagens para um plano mais abstrato. Segundo Parshall, “O procedimento de linhas narrativas tematicamente relacionadas, menos comum em filmes convencionais, é o que a narrativa em rede explora mais fortemente” (PARSHALL, 2012, p. 11).¹⁷ Confrontados com a dificuldade de integrar as personagens e linhas narrativas, buscamos um tema que as unifique. *Magnolia* pode ser interpretado como um melodrama dedicado à relação entre pais e filhos. *Nashville*, por sua vez, pode ser interpretado como um comentário satírico sobre os Estados Unidos na ocasião do bicentenário da sua independência.

Em virtude dos vínculos espaciais, às vezes esse esquema narrativo adota um princípio de tema e variações. Embora esse seja um princípio mais associado à poesia (SMITH, 1968, p. 98-109) e ao cinema abstrato (PETERSON, 1994, p. 49) do que à prosa e ao cinema narrativo, é, no entanto, um elemento central em *Les Passengers*. Precisamos reconhecer os temas, entre os quais a morte, o sexo e o trabalho moderno, que, ao longo do desdobramento do filme, são introduzidos, desenvolvidos, abandonados e retomados e articulados em diferentes combinações (BORDWELL, 2007, p. 237-242). Pouco a pouco, começamos a formar expectativas sobre seus temas e suas variações, despertando nosso interesse — suspense, curiosidade e surpresa — com relação a eles. Esses temas são reforçados pela *mise en scène*, cinematografia e montagem (figura 3.5).

Indicador estilístico

Ainda falta analisar como as técnicas do cinema (*mise en scène*, cinematografia, montagem e som) podem contribuir para difundir o foco de interesse de uma narrativa. Podemos chamar as possibilidades técnicas do cinema de *indicador estilístico*.

Vimos que a montagem paralela pode criar uma sensação de onisciência. Uma montagem paralela conecta todas as personagens de *Magnolia* antes do clímax do filme. A sequência começa com Cláudia cantando uma música de Aimee Mann, “Wise Up”.

¹⁷ No original, “The device of thematically related story lines, less common in standard films, is what network narrative exploits most strongly” (PARSHALL, 2012, p. 11).

Inicialmente, a música parece vir do aparelho de som, fora de campo, do seu apartamento. (O aparelho foi estabelecido anteriormente no primeiro encontro de Kurring e Claudia.) No entanto, a montagem mostra outras personagens em outros locais cantando, em coro, a mesma canção. Nesse momento, percebemos que a canção na verdade é não diegética. Essa sequência tocante, altamente autoconsciente e coreografada, sublinha os paralelos entre as personagens antes das suas linhas de ações efetivamente converjam.

Tradicionalmente, no cinema clássico de Hollywood, o sistema de continuidade é usado para guiar a atenção do espectador para a ação narrativa mais importante, retirando a ênfase de ações circundantes. Frequentemente, isso envolve filmar as cenas em campo e contramcampo, focando nossa atenção alternadamente entre os participantes da conversa. Em *Nashville*, no entanto, Altman enquadra as cenas geralmente em planos de conjunto, nos quais vários personagens estão envolvidos em ações simultâneas, de modo que vários pontos de interesse competem pela atenção do espectador num único plano. Comparem, por exemplo, o plano abaixo (figura 3.6) com a pintura do Capítulo 2 (figura 2.1).

De maneira análoga, no cinema clássico de Hollywood, a trilha sonora chama nossa atenção para diálogos narrativamente importantes, enquanto ruídos, músicas e falas circundantes viram um murmúrio indistinto. Em *Nashville*, no entanto, Altman muitas vezes evita chamar nossa para os sons mais relevantes, assim como faz com as imagens. Em algumas cenas, sons de fontes próximas e distantes recebem volumes relativamente parecidos, incluindo diálogos sobrepostos de vários personagens e ruídos fora de campo, resultando numa espécie de cacofonia (ALTMAN, 2011). Esses e outros procedimentos narrativos e estilísticos ajudam a difundir o centro de interesse do filme.

Figura 3.6 Em *Nashville*, Robert Altman espalha pontos de interesse num único plano



Fonte: *Nashville* (Robert Altman, 1975)

Notem como os indicadores se encaixam uns nos outros, pois todos decorrem de um *télos* comum: quando falamos sobre o indicador temático, na verdade ainda estamos falando sobre o indicador analógico, e quando falamos sobre o indicador analógico, na verdade ainda estamos falando sobre o indicador sequencial, e assim por diante.

Antes de deixarmos o assunto deste capítulo, precisamos falar sobre outra causa. Até então, consideramos três causas distintas: material (vínculo estático), eficiente (dinâmico) e formal (espacial). Como podem ter notado, tomamos emprestadas essas causas do excelente trabalho de Richard L. Levin sobre o drama multitrâma inglês renascentista, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (1971). Falta, contudo, considerarmos a última das causas aristotélicas: a causa final. De acordo com Levin,

[A causa final] não pertence à mesma ordem das outras três causas [material, eficiente e formal] visto que é o resultado de todas elas juntas; em outro sentido, é a causa delas, na medida em que são o produto de um artifício consciente. É, portanto, a mais importante das quatro causas, “aquela por causa da qual” as outras existem. (LEVIN, 1971, p. 16)¹⁸

A causa final, portanto, resulta no que podemos chamar de um *vínculo sintético*, que surge da narrativa como um todo e coloca os outros vínculos numa relação dinâmica uns com os outros (Quadro 3.1). Assim, a causa final tem a ver com o foco de interesse, o *télos* que controla as relações entre as partes da narrativa e prende o nosso interesse. Isso acontece porque todo artista cria, conscientemente, um artefato artístico — no caso, uma narrativa — para alguém, a fim de exercer um efeito sobre esse alguém.

Quadro 3.1 Causas, vínculos e procedimentos

Causa		Vínculo		Procedimento
Material	→	Estático	→	Expositivo
Eficiente	→	Dinâmico	→	Causal
Formal	→	Espacial	→	Analógico
Final	→	Sintético	→	Teleológico

Fonte: Quadro elaborado com base em LEVIN (1971, p. 1-20)

¹⁸ No original, “It is not coördinate with the other three since it is the result of all of them together, and is in another sense their cause insofar as they are the product of conscious art. It is therefore the most important of the four, ‘that for the sake of which’ the other exists.” (LEVIN, 1971, p. 16)

Reconhecer o centro de interesse de uma narrativa não é um fim em si mesmo. Longe disso, trata-se de um primeiro passo importante que nos auxilia a explicar por que a narrativa tem as partes que efetivamente possui e como elas funcionam em conjunto. O centro de interesse provê um leme para o espectador navegar pela narrativa do filme, evitando que ele se sinta à deriva. Nos próximos capítulos, veremos como as dimensões e os indicadores de interesse nos ajudam a analisar as escolhas criativas dos cineastas. Vale observar que, nas análises que se seguem, essas ferramentas analíticas foram usadas de forma mais tácita e flexível, ainda que sejam mencionadas quando for o caso. O foco, pois, recairá menos em classificar os princípios composicionais das narrativas, e mais em como esses princípios interagem e funcionam no contexto específico de cada filme.

* Tradução de Marcelo Pen. No original, “Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily *appear* to do so” (JAMES, 1962, p. 5)

4. O Som ao Redor

Há dez anos, em 2012, Kleber Mendonça Filho estreava o seu primeiro longa-metragem de ficção, *O Som ao Redor*, no Festival Internacional de Cinema de Roterdã. Lançado no ano seguinte no Brasil, o longa se tornaria imediatamente uma causa célebre: em parte por sua premiada trajetória internacional, em parte pela entusiástica recepção que a crítica nacional lhe dedicou (TEIXEIRA NETO, 2018). Tendo sido eleito um dos cem melhores filmes nacionais pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema.¹

Kleber Mendonça não era nenhum principiante. Quando do lançamento do filme, ele já havia dirigido um documentário, *Críticos* (2008), e se destacado como curtametragista. Seus curtas revelam algumas das mesmas preocupações que, mais tarde, seriam desenvolvidas em *O Som ao Redor*. O próprio diretor afirma que fazer o longa foi um pouco como refazer seus curtas. “*O Som ao Redor* é um filme que vem sendo feito há muito tempo. Todos os meus curtas fazem parte deste processo” (apud MENA, 2013). De *Enjaulado* (1997), por exemplo, o filme retoma a sensação de insegurança da classe média em que o espaço urbano é vivido como uma espécie de prisão ou pesadelo; já de *Eletrodomésticas* (2005) o longa retoma os breves momentos de êxtase e descanso no meio da atarefada rotina de uma dona de casa, reencenando inclusive o clímax do curta.

O material temático d’*O Som ao Redor*, como do cinema pernambucano recente, é marcado pela “relação entre passado histórico e presente, tradição rural e modernização urbana” (XAVIER, 2021, p. 2). Kleber Mendonça foi bem claro a esse respeito: “Em conversas com amigos, eu indagava: ‘Como seria um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico, mas transplantado para uma rua moderna urbana no Recife, sem jamais falar isso para os espectadores?’” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 14). No filme, o complexo de engenho e as estruturas de dominação do passado perduram no momento presente, como um fantasma que assombra os pensamentos e os sonhos dos personagens. O filme mobiliza esse material temático com tal insistência que é possível observar sua presença na maioria das situações e dos conflitos desenvolvidos na narrativa.

Assim, há certo exagero na declaração do diretor: o complexo de engenho está menos para um significado implícito e mais para um significado referencial e explícito do filme (cf. BORDWELL, 1989, p. 8-9). Referencialmente, o filme contém cenários, como a casa-grande e a senzala, que remetem ao nosso passado escravista e patriarcal.

¹ DIB, André. **Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros**. 2015. Disponível em: <abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>.

Um espectador não familiarizado com esses cenários deixaria de entender os temas do filme. Explicitamente, Seu Francisco não só é um grande proprietário que se assenhora de uma rua moderna do Recife, como também é o senhor de um engenho de cana.

Tendo sido crítico de cinema, Kleber Mendonça deu entrevistas que elucidavam os temas e orientavam as interpretações do filme. “Minha mãe me obrigou a ler *Casa-Grande & Senzala*, livro que reli antes de fazer *O Som ao Redor*” (apud MENA, 2013). Não por acaso, o filme é dedicado à mãe do cineasta, a historiadora Joselice Jucá. “Ela morreu em 1995 e deixou um livro não publicado sobre a reforma agrária proposta por [André] Rebouças, que nunca aconteceu. [...] Um sonho que tenho é o de adaptar seu livro para o cinema. Mas, de certa forma, já o adaptei em *O Som ao Redor*” (apud MENA, 2013).

Do nosso ponto de vista, o fascínio pelo filme não deriva apenas dos temas que ele aborda, mas também do seu domínio dos efeitos de suspense, curiosidade e surpresa. Vendo *O Som ao Redor*, tem-se a impressão de que Kleber Mendonça não só leu e releu o controverso livro de Gilberto Freyre *Casa-Grande & Senzala* (GONÇALVES, 2020), como assistiu e reassistiu todos os filmes de John Carpenter (CALHADO, 2016). Enquanto o tema do nosso passado colonial pode ser estudado e discutido por si mesmo, no filme ele faz parte dos — e se relaciona com os — outros elementos da narrativa.

O centro de interesse

Em sua resenha na *Cinética*, o crítico Fábio Andrade (2013) abre um parêntese e pergunta: “há protagonista, em *O Som ao Redor*?” Podemos ficar tentados a atribuir o protagonismo a uma das três personagens principais do filme: Bia, João ou Clodoaldo. Uma pessoa poderia argumentar que Bia é a protagonista por aparecer no começo e no fim, e ocasionalmente em toda parte, emoldurando a narrativa. Outra poderia contrapor que João é o protagonista por aparecer por mais tempo de tela do que qualquer outra personagem. Outra pessoa, ainda, poderia contestar que Clodoaldo é o protagonista por carregar o maior peso dramático. Todas essas interpretações poderiam ser apoiadas em algum indicador da narrativa (sequencial, quantitativo e temático, por exemplo).

Todavia, se decidíssemos por apenas uma das personagens deixaríamos de notar o caráter relativo do centro de interesse do filme. Em vez de adotar uma linha de ação principal e se ater a ela, *O Som ao Redor* se organiza em torno de várias linhas paralelas. Em vez de entremear essas linhas, o filme na maior parte das vezes apenas as justapõe: Clodoaldo só se encontra pessoalmente uma vez com João ou Bia, em toda narrativa.

Mas elas não se acham menos ligadas por causa disso. Assim como em *Luz em Agosto* (YACOBI, 1985, p. 6), o interesse se propaga para o padrão temático subjacente.

Podemos constatar o efeito de tal procedimento através do *indicador empírico*. Desde o seu lançamento, *O Som ao Redor* engendrou uma considerável fortuna crítica. Essa fortuna crítica, por si só, tornou-se objeto de pesquisa. Dois estudos sobre a recepção inicial do filme, por exemplo, chegaram a conclusões semelhantes: o predomínio de textos que veem o filme como um retrato dos valores e das atitudes sociais do país (ALMEIDA, PELEGRINI, 2016; MOUSINHO, 2017). Partindo de aportes teóricos diversos, a crítica acadêmica, em linhas gerais, também acaba convergindo nesse ponto. Em seu famoso ensaio, Ivone Daré Rabello (2015) analisa, com um notável olhar crítico, os temas do filme pernambucano. Para a autora, “A rua de classe média do Recife figura uma interpretação do Brasil contemporâneo” (RABELLO, 2015, p. 163).

Se não faltam análises sobre os significados temáticos de *O Som ao Redor*, vale sublinhar que a sua composição narrativa não recebeu a mesma detida atenção da crítica. Assim, o objetivo deste capítulo é oferecer uma análise complementar, não um argumento contrário, às exegeses temáticas do filme, mostrando como a narrativa de *O Som ao Redor* sustenta e desenvolve seus temas, prende e mantém o interesse dos espectadores por eles, através da dinâmica, entre a fábula e o sujet, de suspense, curiosidade e surpresa.

Unidade na variedade

Frequentemente, a narrativa de *O Som ao Redor* é descrita como fragmentária. Mas uma análise atenta revela que o filme se vale de muitos procedimentos para construir uma narrativa coesa, muito além da aparência episódica pela qual ela nos é revelada.

No áudio-comentário do filme, Kleber Mendonça Filho evoca a imagem de um equilibrista de pratos para ilustrar o trabalho de manter vários personagens e linhas de ação girando ao mesmo tempo. Ao segmentarmos o filme em suas partes componentes e vermos como elas se relacionam umas com as outras, podemos observar os princípios composicionais que mantêm os pratos em equilíbrio, evitando que eles se fragmentem.

A narrativa do filme é segmentada em três partes: uma parte introdutória (3-24) (antecedida por um prólogo), seguida pelo desenvolvimento (25-31) e desfecho (32-50). Cada parte começa com um intertítulo (*Cães de guarda*, *Guardas noturnos* e *Guarda-costas*, respectivamente), que instiga nossa curiosidade e ajuda a estruturar o filme.

O sujet de *O Som ao Redor* se desenrola em um espaço e tempo circunscritos. Quase todos os eventos ocorrem em Setúbal, um bairro de classe média e alta na orla do

Quadro 4.1 Segmentação do sujet de *O Som ao Redor*

Cena	Descrição	Minutagem
C	Créditos iniciais	1min45
1	Imagens de arquivo da Zona da Mata de Pernambuco	2min42
2	Tomadas de Setúbal, bairro da Zona Sul de Recife	4min27
1ª parte: Cães de guarda		
3	Bia joga um comprimido para o cão da casa vizinha	6min58
4	João e Sofia acordam; Mariá chega no apartamento	8min26
5	Sofia vê o cão estirado sobre o deque	9min8
6	João e Sofia tomam café, feito por Mariá	11min38
7	João e Sofia encontram o carro dela arrombado	13min2
8	João vai ter com Adailton e Pacote	14min53
9	Mariá recebe o entregador de água Romualdo	15min56
10	João vai ter com Anco , seu tio	17min
11	João mostra um apartamento	20min37
12	Garoto da Bola retorna ao seu apartamento	21min13
13	Bia espia o cão e é atacada por Betânia , sua irmã	25min2
14	Adailton risca o carro de uma madame	26min16
15	Bia manda os filhos tomarem banho e acende um baseado	28min22
16	João e Anco conversam; Clodoaldo se apresenta	33min51
17	Bia escuta o cão latindo e toma banho	35min09
18	João vai ter com Dinho , seu primo	39min10
19	Bia leva os filhos, Fernanda e Nelson , ao inglês	40min09
20	João encontra Sidiclei , filho de Mariá , no sofá	42min09
21	Bia compra maconha com Romualdo e se masturba	45min35
22	Ana Lúcia aos beijos com o namorado	45min51
23	Clodoaldo e Fernando visitam Seu Francisco .	51min37
24	João recebe uma ligação do avô, Francisco.	53min98
2ª parte: Guardas noturnos		
25	Bia janta com o marido e os filhos	54min46
26	Clodoaldo monta acampamento com Fernando e Ronaldo	56min15
27	João participa da reunião de condomínio; encontra Sofia	1h3min35
28	João devolve o aparelho de som de Sofia	1h6min45
29	Bia vê o Menino Aranha andando sobre os telhados	1h8min13
30	Francisco mergulha no mar de madrugada	1h10min32
31	Clodoaldo ameaça Dinho pelo orelhão da esquina.	1h17min13

Cena	Descrição	Minutagem
3ª parte: Guarda-costas		
32	João e Sofia almoçam com Francisco no engenho	1h20min10
33	João e Sofia visitam uma senzala	1h21min46
34	João e Sofia passam por uma escola e uma usina desativada e chegam em um cinema abandonado	1h23min31
35	João, Sofia e Francisco na cachoeira; João acorda	1h24min12
36	Os seguranças orientam um hermano	1h26min51
37	João e Sofia tomam café, feito pela filha de Mariá	1h28min39
38	Clodoaldo assusta um cliente de Romualdo	1h29min28
49	Fernanda e Nelson têm aula de mandarim, Bia espanta o cão da casa vizinha com um aparelho e paga Clodoaldo	1h31min33
40	Luciene se encontra com Clodoaldo . Na casa de Valdomir, o Menino Aranha cruza o corredor despercebido	1h37min48
41	Fernanda tem um pesado	1h40min33
42	Rolando e Fernando surram o Menino Aranha	1h44min10
43	João e Sofia visitam a casa em que ela morava Cut-away: Anco tem um vislumbre da rua no passado	1h47min34
44	Francisco deixa um recado para Clodoaldo	1h48min13
45	A diarista de Fernanda queima o aparelho antilatido	1h50min34
46	Bia cruza com Clodoaldo e seu irmão, Cláudio	1h51min56
47	Bia compra bombas	1h52min23
48	Aniversário de Ana Lúcia , neta de Francisco	1h58min32
49	Clodoaldo e Cláudio encontram com Francisco	2h4min17
50	Bia e família estouram bombas	2h4min59
F	Créditos finais	2h11min

Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

Recife, no decorrer de cinco dias e quatro noites. O primeiro dia se passa no prólogo; a primeira noite e o segundo dia, na primeira parte; a segunda noite, na segunda parte; o restante se passa na terceira parte, após um intervalo de tempo indefinido da parte dois. Enquanto o sujet recobre um curto período, a fábula abrange mais de trinta anos. Essa desproporção propicia que o sujet do filme, estruturado pela ação no tempo presente, desperte curiosidade e surpresa ao ocultar e revelar certas informações passadas da fábula. Os eventos relatados, mas não representados no sujet, incluem a antiga paixão de Anco, os anos que João passou na Alemanha e os serviços prestados pelo capataz de Francisco, para citarmos apenas alguns. Tudo isso é apresentado em cerca de 120 minutos.

Três linhas narrativas principais, cada qual organizada em torno de um conjunto diferente de personagens, propulsiona os eventos do *sujet*. Uma linha está organizada em torno da família de classe média de Beatriz, que inclui os seus filhos, Nelson e Fernanda, e o seu marido Ricardo, e ocupa 27min21 de tela. Outra está organizada ao redor da família de classe alta de João, que inclui o seu avô Seu Francisco, tio Anco, e primo Dinho, bem como a sua namorada Sofia, e ocupa 48min55. Por fim, a terceira linha narrativa está organizada em torno dos seguranças particulares, Ronaldo e Fernando, capitaneados por Clodoaldo e ocupa 38min13. (Vale a pena notar que essas duas últimas linhas se sobrepõem em diversos momentos.) O vínculo material inicial entre as linhas de ação do filme é fornecido pelo bairro de Setúbal. A linha dos seguranças providência, tangencialmente, o vínculo dinâmico entre a linha de Bia e João, que nunca se cruzam.

Encadeamento

O *sujet* relaciona essas linhas narrativas de forma clara, encadeada, através de procedimentos convencionais. Em geral, no cinema clássico de Hollywood, uma cena é encadeada na outra causalmente: uma cena termina com uma *causa* pendente e a cena seguinte começa com o seu *efeito*, de modo a evidenciar a relação causal entre elas. Um procedimento semelhante acontece em *O Som ao Redor*. Uma causa fica pendente na cena final de uma linha de ação e o seu efeito é revelado quando essa linha retorna, depois de uma ou duas cenas paralelas de linhas intervenientes. Na cena 15, Bia manda Nelson e Fernanda irem tomar banho para a aula de inglês, daqui uma hora; na cena 17, Bia toma banho; e, na cena 19, de banhos tomados, Bia leva os filhos no inglês. A despeito do efeito ser protelado por cenas intervenientes, o encadeamento ainda é claro e linear.

Às vezes, o filme se vale de correspondências para dar encadeamento às cenas. Por exemplo, um plano geral dos prédios da Zona Sul do Recife encontra correspondência gráfica em um plano detalhe de garrafas de bebidas sobre a mesa de jantar de João. Outras vezes, uma cena termina com uma ação que é ecoada na cena seguinte, criando uma impressão de continuidade mesmo não existindo uma relação causal direta entre elas. Em dado momento do filme, por exemplo, um corte liga, por analogia, um plano de Bia fumando um baseado (15) com um plano de João fumando um cigarro (16).

Ganchos de diálogos também contribuem para encadear as cenas. Por exemplo, na cena 6, a empregada doméstica Mariá avisa João e Sofia que um carro foi arrombado ontem a noite. Um diálogo serve de gancho para a cena seguinte. Preocupada, Sofia pergunta: “Era um Uno branco?” Há, então, um corte para a próxima cena, cujo primeiro

Figura 4.1 Um gancho de diálogo liga um plano com o outro



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

plano mostra um Uno branco com o vidro traseiro arrombado. O filme também faz uso constante de pontes sonoras, que suavizam a mudança de cenas e o salto de linhas narrativas. No final da cena 37, da linha de João, por exemplo, uma fala de Clodoaldo (“Ô!”) antecipa o corte que nos conduz para a próxima cena e para outra linha narrativa.

Além disso, muitos diálogos informam o espectador do que vem a seguir. As personagens frequentemente anunciam prazos e compromissos para outras personagens (e, por conseguinte, para os espectadores): às onze horas, Bia levará os filhos para a aula de inglês; João irá falar com Dinho (10) e promete visitar o engenho do avô (24); Clodoaldo prestará uma visita a Seu Francisco (16) e o seu irmão está chegando do Paraná (38). Estes prazos e compromissos dão uma sensação de progressão constante e unidade.

Um exemplo digno de nota acontece na cena 25, no começo da parte dois. Quando Ricardo, marido de Bia, elogia a astúcia da filha Fernanda, esta agradece em mandarim: “Xièxie”. Durante grande parte do filme esse diálogo parece irrelevante, ainda que

curioso. Porém, na terceira parte do filme, ele retoma como uma motivação causal: vemos Fernanda e Nelson tendo aula particular de mandarim. Além de uma motivação causal, também existe uma motivação mnemônica por trás da inusitada resposta de Fernanda, que ajuda o espectador a se lembrar da possível razão para a aula de mandarim.

Diálogos não só preparam o que está por vir, como insinuam o que está retido. Quando João conta para Mariá que Sofia já morou no bairro, a empregada responde: “Capaz de ser da família. Cuidado para vocês não serem irmãos.” Inicialmente, a brincadeira pode parecer estranha, mas, como toda brincadeira, tem um fundo de verdade. Como se vem a saber, o avô de João, Seu Francisco, é o proprietário de mais da metade dos imóveis da região. Ficaremos sabendo mais tarde, inclusive, que a casa onde Sofia morou com o tio na década 1990 também pertence à família de João.

Em retrospecto, vários diálogos da cena 16 adquirem um novo sentido. Anco está no meio de uma história sobre uma antiga paixão, que havia perdido contato durante décadas, mas que vira por acaso recentemente, quando Clodoaldo aparece pela primeira vez no filme na imagem de uma câmera de segurança (Figura 4.2). Nesse momento, João pergunta para o tio: “Mas, pera aí, quando vocês correram apartamento na segunda-feira, vocês não se cumprimentaram como se vocês se conhecessem, nada disso?” O diálogo ajuda a motivar o fato de Francisco e sua família não reconhecerem Clodoaldo.

As insinuações continuam. Depois de Clodoaldo explicar o serviço de segurança particular que ele e seus colegas estão oferecendo aos moradores da rua, Anco pergunta: “Vocês já falaram com Seu Francisco?” Ao que Clodoaldo responde, com outra pergunta:

Figura 4.2 Clodoaldo faz a sua aparição



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

“Seu Francisco, o pai do senhor?” Antes disso, Clodoaldo menciona serenamente o seu pai (“Meu pai já me dizia: Cada um tem o direito de fazer o que quer e o que acredita”), que, como se vem a saber, foi assassinado a mando de Seu Francisco. Além disso, quando Anco pergunta se Clodoaldo anda armando, este não nega nem confirma, prenunciando o desfecho do filme.

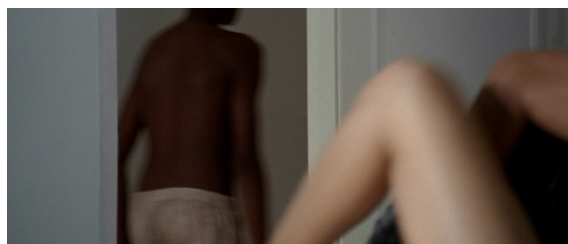
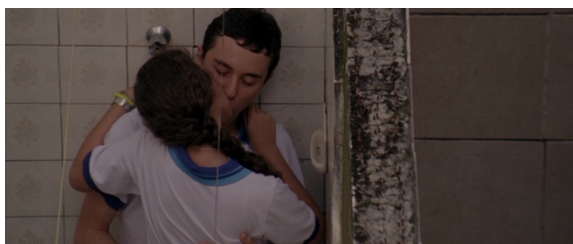
Interlúdios

O Som ao Redor também se afasta de algumas convenções da narrativa clássica. Em geral, no cinema clássico de Hollywood, tempo e espaço estão subordinados a cadeia de causa e efeito: eventos da fábula sem importância causal são eliminados do sujet. Muitas vezes, contudo, o sujet de *O Som ao Redor* desvia nossa atenção dos eventos mais importante da fábula, chamando a atenção para a ubiquidade da narração. Por exemplo, após João ter conversado com Adaílton e Pacote, segue-se uma cena mostrando Mariá recebendo o entregador de água do bairro, Romualdo (9). Depois, vemos ela faxinando o apartamento de João, enquanto uma neta assiste tevê e outra descansa na cama dele. Somente depois dessa cena João reaparece, indo conversar com seu tio Anco (10).

Essa cena faz parte de pequenos interlúdios que ocasionalmente ocorrem entre cenas e que poderiam ser extirpados do filme sem prejuízo para a cadeia causal do sujet. No entanto, prejudicaria nossa compreensão da fábula. Mais do que estufar a narrativa e caracterizar o dia a dia do bairro, essas cenas sugerem que o espaço fora de campo contém eventos potencialmente tão interessantes quanto aqueles de fato representados no sujet e que todos esses eventos, dentro ou fora de campo, acontecem ao mesmo tempo na fábula. Como veremos, esse procedimento será importante para o clímax do filme.

Quatro personagens recorrentes reforçam a impressão de que todos os eventos — dentro ou fora de campo — pertencem a um mundo fabular contínuo e consistente. Uma personagem, Ana Lúcia, aparece aos beijos com o namorado duas vezes (2/22) e comemora aniversário no final (28). O Garoto da Bola aparece batendo bola contra um muro vizinho ao prédio que João está mostrando (11/12) e, depois, a sua bola é estourada pelo carro de Bia quando ela leva as crianças ao inglês (19). O Menino Aranha é avistado à noite por Bia andando sobre os telhados da vizinhança (29), passa despercebido por Clodoaldo e Luciene na casa de Seu Valdomir (40) e apanha de Fernando e Ronaldo (42). Enfim, Romualdo entrega um galão de água no apartamento de João (9), depois entrega maconha para Bia (21) e, por último, vende drogas na rua de Clodoaldo (38). Tais personagens vinculam as linhas de Bia, João e Clodoaldo de maneiras oblíquas.

Figuras 4.3 Outros personagens recorrentes



Fonte: *O Som ao Redor*
(Kleber Mendonça Filho, 2012)

Motivos

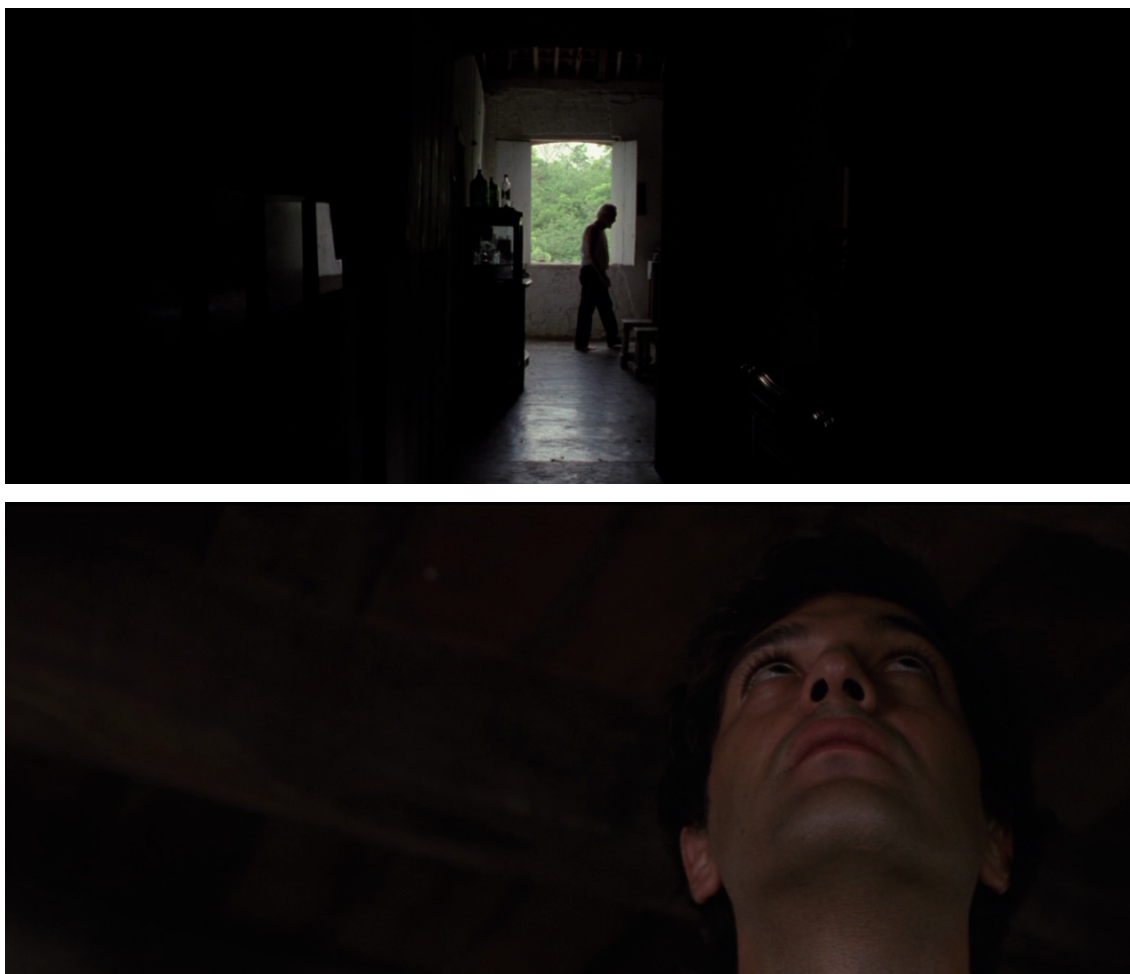
Motivos também são importantes para fortalecer e unificar a narrativa do filme. A linha narrativa de Bia, por exemplo, pode ser reconstituída pelo motivo *isqueiro*, usado para acender cigarros, depois baseados e finalmente fogos de artifício. Mais amplamente,

Figuras 4.4 O motivo “isqueiro”



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

Figuras 4.5 Na senzala, João ouve os passos do senhor de engenho



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

há um motivo que podemos associar ao *gênero horror*, que dá um tom opressivo ao filme. Essa sensação opressiva é estabelecida principalmente pela trilha sonora. A música do DJ Dolores, composta por notas prolongadas, cria um bordão soturno e a poluição sonora da cidade ajudam a manter o suspense narrativo mesmo quando nada muito acontece.

Quanto a esse motivo, vale a pena observarmos duas sequências. Depois de almoçarem no engenho de Seu Francisco em Bonito, João e Sofia visitam uma senzala, localizada no térreo de uma casa senhorial. No primeiro andar, Francisco anda pela casa; no térreo, o casal ouve os passos retumbantes do senhor de engenho sobre suas cabeças. Anteriormente, João havia dito que a morte de uma moradora não tornava um lugar mal-assombrado. Agora, sua expressão diz outra coisa (figura 4.5). Depois de passarem pela Escola Sen. João Carpinteiro — uma homenagem ao diretor de *Halloween: A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978), John Carpenter — João e Sofia chegam a um cinema abandonado. Os enquadramentos tortos, a música sombria e os gritos não diegéticos dão

Figura 4.6 Pesadelo ou comentário autoral?



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

a essa cena um tom assustador que associamos ao cinema de horror.

No final dessa sequência em Bonito, João, Sofia e Seu Francisco tomam banho de cachoeira. Em um plano individual de João vemos a água da cachoeira, repentinamente, se transubstanciar em sangue. Há, então, um corte. João acorda no seu quarto em Setúbal e se depara com uma das netas de Mariá cantando “Boi da Cara Preta”. Não há como saber se a visita ao engenho de fato aconteceu ou se tudo não se passou de um pesadelo. Ainda assim, a imagem de João coberto de sangue nos instiga: a narração está fazendo um comentário sobre a herança escravocrata do personagem ou se trata de uma imagem subjetiva do próprio João, uma visão dos fantasmas que o assombram?

A cena 41 é menos ambígua. Pela janela do seu quarto, Fernanda vê a casa sendo invadida. A menina sai do quarto e vai acordar os pais, mas encontra a cama deles vazia. Volta para o seu quarto e encontra a cama do seu irmão também vazia. Quando se vira, vê que a casa foi tomada (figura 4.7). O próximo plano, no entanto, mostra Fernanda ainda na cama, abrindo os olhos e cobrindo os pés com o edredom. Nesse momento, percebemos que a invasão era um pesadelo. Chegamos a pensar que a invasão estava acontecendo porque, à primeira vista, a cena não parece ter marcas de subjetividade. Na verdade, em retrospecto, podemos observar que a iluminação da parte objetiva e subjetiva são diferentes: *high-key* a primeira, e *low-key* a segunda.

Cenas de profundidade subjetiva como essas, no entanto, são exceções no filme. Fora os ocasionais planos ponto de vista, a narração do filme é sobretudo objetiva. Atém-se àquilo que é observável. Isso permite que a narração oculte informações do espectador.

Figura 4.7 Casa tomada

Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

Apesar da narrativa ser onisciente, podendo nos dar acesso a mente dos personagens, raramente ela o faz, preferindo restringir-se às suas falas e ações externas. Dependemos, portanto, que os personagens exponham seus passados para nós por meio de diálogos. Dessa maneira, o filme pode justificar as lacunas em nosso conhecimento sobre a fábula recorrendo ao fato de que os personagens não comunicam tudo o que estão pensando. Se tivéssemos acesso à mente de Clodoaldo, o clímax do filme seria muito diferente.

O clímax coaduna três motivos: *cercado*, *vigilância eletrônica* e *área de serviço*. O espectador dificilmente deixará de notar a recorrência de cercas, grades, muros e toda sorte de aparato destinado a fechar e resguardar a propriedade privada na *mise-en-scène*, sublinhando o sentimento geral de insegurança dos moradores do bairro. Nesse contexto, a casa térrea de Anco, delimitada apenas por uma cerca baixa, cria um contraste com as moradias do restante da vizinhança, que vive enclausurada em prédios. Ao mesmo tempo, denota todo privilégio e a segurança que o seu pai, Seu Francisco, lhe confere.

Vários críticos já mencionaram a presença constante desses aparatos no filme. O que é geralmente menos reconhecido é a frequência que esses limites são violados. A empregada Mariá tem as chaves do apartamento de João e seu filho e suas netas ocupam os cômodos (4); Nelson bisbilhota a casa da vizinha (19); Clodoaldo dorme com Luciene na cama de Seu Valdomir (40); Fernanda tem um pesadelo em que a casa é tomada (figura 4.6). Assim, mesmo que os personagens tentem se proteger dos outros, a narrativa mostra o fracasso de cada uma dessas tentativas. Nem o isolamento de Seu Francisco é suficiente para protegê-lo dos invasores. No final do filme, os erros de cálculo do patriarca resultam em sua entrega diretamente nas mãos dos seus algozes, Clodoaldo e Claudio.

Figura 4.8 “Quartinho” de empregada



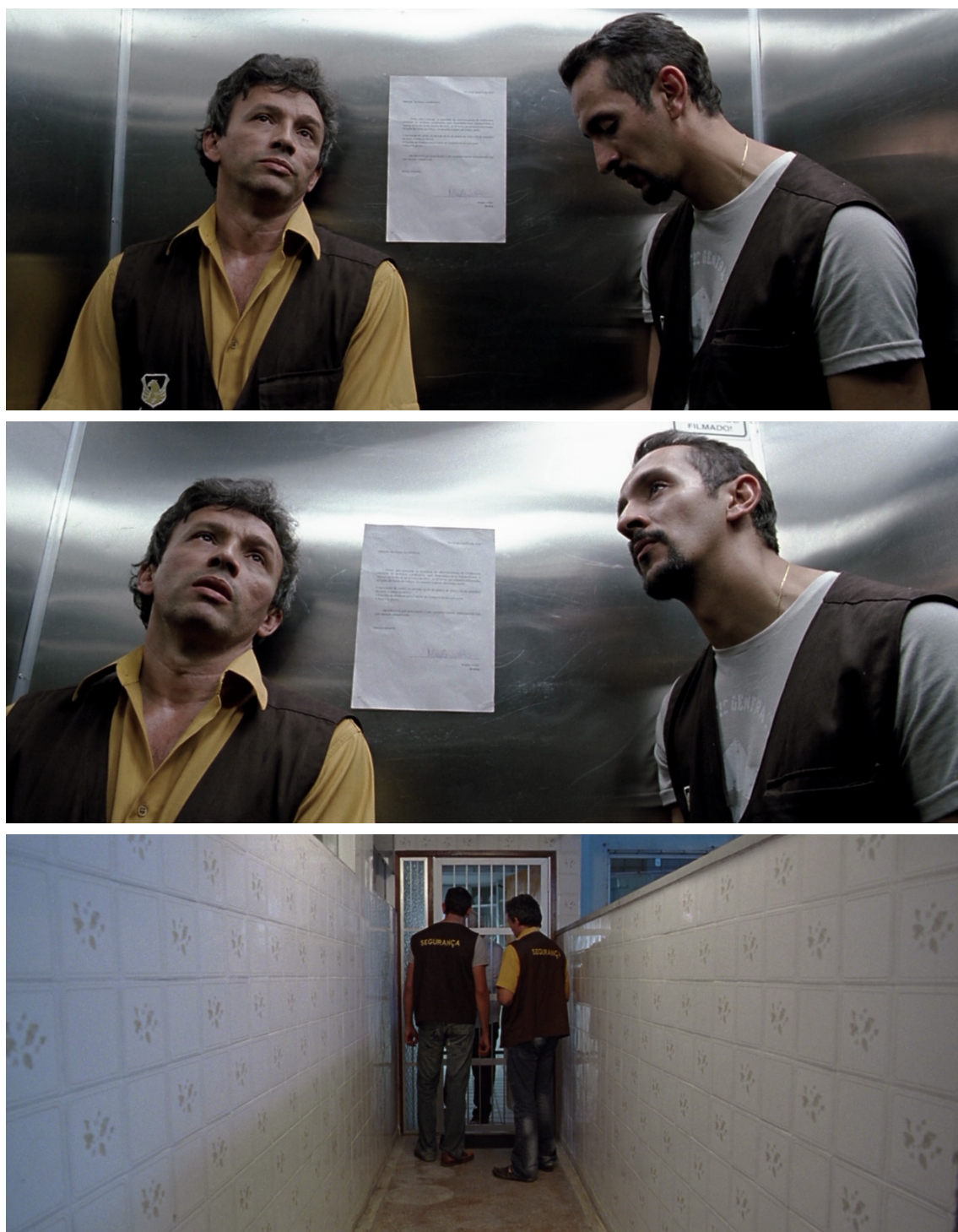
Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

A esse motivo, se junta o da vigilância eletrônica. Introduzido juntamente com Clodoaldo (figura 4.2), quando ele aparece na câmera de segurança da casa de Seu Anco, o motivo é desenvolvido na segunda parte do filme. Depois de montarem acampamento, Clodoaldo mostra no celular um vídeo, gravado pela câmera de segurança de um prédio, do assassinato de um segurança para seus colegas, Ronaldo e Fernando. Em seguida, durante a reunião de condomínio de João, o filho de um dos condôminos mostra imagens, feitas com um celular e uma câmera de vídeo, do porteiro Agenor dormindo em serviço. Por fim, quando João deixa a reunião para se encontrar com Sofia, o porteiro Agenor assiste os amassos dos amantes no elevador pelo monitor da guarita. Três cenas, seguidas, sugerem que os personagens são monitorados por um olho videográfico que tudo vê.

Finalmente, há a recorrência de espaços de serviço (ou, antes, para serviçais), como o “quartinho de empregada” e os espaços adjacentes a ele, a cozinha e lavanderia, o elevador de serviço dos prédios e a porta dos fundos dos apartamentos. Nesse aspecto, uma passagem marcante se encontra na cena 20, quando João encontra o filho de Mariá, Sidiclei, dormindo no sofá da sala e este se recolhe para a área de serviço do apartamento. A mesma ideia se repete de outras formas em várias passagens do filme. Por exemplo, antes de encontrar Clodoaldo, a empregada doméstica Luciene atravessa a cobertura do seu padrão, Seu Francisco, rumo ao minúsculo quarto de empregada para tirar o uniforme. O quarto de empregada funciona no filme como um dos muitos indícios do nosso passado, o equivalente moderno da senzala que João e Sofia visitam no engenho de Francisco.

O gradeado, o olho videográfico e a área de serviço reaparecem no clímax. Clodoaldo e o seu irmão sobem até o apartamento de Francisco pelo elevador de serviço.

Figuras 4.9 Elevador de serviço, vigilância eletrônica e grades



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

No elevador, a câmera faz um suave movimento alterando o ângulo do enquadramento; o *contra-plongée* revela uma placa, no canto superior esquerdo, na qual se lê: “FILMADO!” Os irmãos são recebidos por Francisco, que destranca a grade de ferro da porta dos fundos. Ao repetir, variar e desenvolver motivos, *O Som ao Redor* reforça a unidade narrativa, cria analogias entre cenas e linhas narrativas e sugere seus significados temáticos.

Figura 4.10 O primeiro plano do filme



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

A unidade narrativa sozinha, contudo, não pode explicar o interesse pelo filme. Muito do poder que a narrativa do filme tem sobre nosso interesse depende das formas pelas quais ela gera suspense e curiosidade e produz uma surpresa no final.

Presente, passado e futuro

O Som ao Redor tem início com uma imagem, em preto e branco, de um automóvel antigo diante de uma porteira, seguida de nove planos com imagens de arquivo — o canavial, a casa-grande, os lavradores e a sua luta — da Zona da Mata de Pernambuco. Essas imagens já nos introduzem ao pano de fundo histórico do longa, alguns dos seus motivos visuais, com ênfase ao motivo da cerca, e temático, entre os quais, o mandonismo, a desigualdade e a violência, que ganharão forma na narrativa. Só no final vamos compreender por que o primeiro plano do filme enfatizou uma cerca (figura 4.10).

Em seguida, as imagens inanimadas em preto e branco, fotográficas, dão lugar às imagens animadas em cores vivas, cinematográficas. Uma imensa elipse — ou, melhor dizendo, uma lacuna — nos transporta para o momento presente do sujet. Somos levados desde então a nos perguntar como esse passado colonial está engastado no nosso presente. Segundo Ismail Xavier,

[Em *O Som ao Redor*], o paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam como relação entre o moderno e uma memória aí contida do passado, mas como presença do passado no presente, como presença hoje de formas de poder e de relações de classe arcaicas. (XAVIER, 2014)

A *presença do passado no presente* não é apenas um aspecto temático do filme. É também um aspecto formal. Sua narrativa é engenhosamente planejada para direcionar o público a esse tema, solicitando a prospecção, através do suspense, e a retrospecção, através da curiosidade, tornando o passado da fábula inseparável do presente do sujet. Como escreveu Sternberg, “Lacunas de suspense tornam ambíguas a forma e o sentido do futuro; lacunas de curiosidade, do passado” (STERNBERG, 1987, p. 284).¹

Ordenado cronologicamente, o sujet de *O Som ao Redor* privilegia o suspense. Bia vai dar um fim aos latidos do cachorro do seu vizinho e, enfim, conseguir descansar? João e Sofia vão ficar juntos? Clodoaldo vai obter a bênção de Seu Francisco e não irá mexer com o seu neto delinquente, Dinho? Vimos como causas pendentes encadeiam as cenas do filme, mas elas também geram suspense, atraindo a nossa atenção para o futuro. Pelo ponto de vista de Bia, vemos o cachorro do vizinho, que ela dopou na noite passada, estirado sobre o deque da piscina. O cachorro está morto ou apenas drogado? A narração adia a resposta por várias cenas, nos deixando em suspense sobre o fado do cachorro (figura 4.11).

Em geral, a narração cria suspense nos levando a antecipar um efeito ou conflito. À medida que o sujet progride, por exemplo, cultivamos expectativas sobre o namoro de João e Sofia. Na cena 28, Sofia pergunta, em tom de brincadeira, se João quer se casar com ela. Mais adiante, na cena 32, Francisco pergunta ao casal: “E aí quando é o casório de vocês?” Porém, quando vemos João na cena 48 ficamos sabendo que eles terminaram. O término abrupto nos surpreende e gera curiosidade sobre o motivo, que imediatamente é fornecido por João. “Ela tem outra história,” diz para Dinho, “outro lugar e se foi.” Esse desfecho frustra as expectativas suscitadas pela própria narrativa a respeito do casal.

Além disso, em muitos momentos, *O Som ao Redor* estimula nossa curiosidade sobre os eventos passados da fábula que levaram às situações presentes do sujet. Na cena 26, por exemplo, Fernando pergunta para Ronaldo como ele e Clodoaldo se conheceram. Pressionado por Clodoaldo, depois de tentar ocultar como eles vieram a se conhecer, Ronaldo conta que Clodoaldo o ajudou quando sua irmã foi atropelada. Em seguida, Ronaldo pergunta: “Fernando, desculpe a curiosidade, mas esse seu olho aí, tu perdeste como?” Anteriormente, Seu Francisco já havia indagado sobre o olho cego do segurança.

¹ No original, “Suspense gaps ambiguate the shape and sense of the future; curiosity gaps, of the past” (STERNBERG, 1987, p. 284).

Figuras 4.11 Dopado ou dormindo?



Fonte: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

Fernando conta que levou uma pancada na estante de casa. Significativamente, o único personagem da cena que não expõe seu passado é Clodoaldo. O que o trouxe até aí?

Começando *in media res*, a narração de *O Som ao Redor* controla a exposição dos fatos que precederam o início do *sujet*, possibilitando esse trânsito entre o passado e o presente, a ignorância e o conhecimento. Dinho e Francisco são temas das conversas de outros personagens antes de aparecerem no *sujet*, estimulando nossa curiosidade e nosso interesse em conhecê-los. João pergunta para Adailton e Pacote se Dinho arrombou o carro de Sofia na cena 8. Logo mais, ao saber do arrombamento, Anco pergunta: “Será que foi Dinho, véio?” (10) Quando encontramos Dinho, um rapaz branco e franzino, de olhos verdes, ficamos surpresos não só pela sua aparência, mas porque descobrimos que ele e João são primos (18). Inversamente, ficamos surpresos quando Bia é agredida por uma vizinha e curiosos quando descobrimos que a vizinha, na verdade, é sua irmã, Betânia (13). Em ambos os casos, a surpresa resulta de o *sujet* ter retido um vínculo material da

fábula. Bem antes do vínculo entre Clodoaldo e Francisco ser revelada, a narrativa nos convida a considerar que podem existir vínculos velados entre os seus personagens.

No clímax do filme, suspense, curiosidade e surpresa interagem reciprocamente. Na festa de aniversário da sua neta, Ana Lúcia, Seu Francisco demanda que Clodoaldo encontre-o no seu apartamento em meia hora, pois precisa resolver um assunto com ele. Clodoaldo e seu irmão, Claudio, são recebidos por Francisco pela porta dos fundos. A conversa tem lugar na sala. Francisco conta que o seu capataz, Reginaldo, foi assassinado. Desconfia que foi um ato de vingança e quer que Clodoaldo garanta a sua segurança. Clodoaldo tenta entender melhor a situação e, depois de um momento de suspensão, Claudio assume a ofensiva. Diz que eles estiveram na quinta-feira com Reginaldo — ponto em que percebemos que existe uma lacuna em nossa compreensão da fábula. Ficamos sabendo, então, que no dia 27 de abril de 1984, o pai e o tio dos irmãos foram mortos por Reginaldo, a mando de Seu Francisco. Tudo por causa de uma cerca.

FRANCISCO Vocês são os meninos de Antônio.

CLODOALDO Somos. (Pausa.) Antônio José do Nascimento.

CLAUDIO E o nosso tio: Everaldo José do Nascimento.

A revelação nos pega de surpresa. Uma lacuna importante da fábula vem à lume. Kleber Mendonça manipulou a narrativa para ocultar uma informação importante do passado da fábula e depois revelá-la no *sujet* — presentificando o passado no presente. No instante em que é revelada, experimentamos um intenso momento de reconhecimento: “uma iluminação retrospectiva repentina do que aconteceu antes” (STERNBERG, 1978, p. 157).² O clarão da surpresa nos ofusca e projeta uma longa sombra sobre os eventos passados do *sujet*. Somos forçados, a partir dessa revelação, a repensar os eventos que vimos anteriormente. Uma surpresa não é apenas inesperada, mas também reveladora.

O passado de Clodoaldo foi retido pela narração como uma lacuna, apenas para que ela fosse revelada e imediatamente preenchida no clímax do filme. Noutras palavras, o passado de Clodoaldo era uma lacuna suprimida, mantida às escuras, e não uma lacuna exposta, mantida às claras (cf. BORDWELL, 1985, p. 54-7). As lacunas expostas tendem a despertar curiosidade, uma vez que o espectador procura ativamente informações para preenchê-las. Lacunas suprimidas, por outro lado, criam surpresas — como neste caso. A narração do filme não sinaliza que está retendo uma informação do passado da fábula,

² No original, “retrospective illumination of what has gone before” (STERNBERG, 1978, p. 157).

como, por sinal, estava previsto inicialmente no roteiro do filme (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 45). A decisão de Kleber Mendonça de ocultar e depois revelar essa informação do passado cria um efeito surpreendente e reforça os temas do filme. Uma vingança, afinal, é um ato retrospectivo. Um acerto de contas com o passado.

Se revermos o filme, como quem relê um livro de mistério para verificar se dispunha das mesmas pistas que o detetive usou para desvendar o caso, notaremos que o sujet apresenta várias pistas que, em retrospecto, apontam para o seu desfecho. Além dos diálogos da cena 16 discutidos anteriormente, Clodoaldo anuncia o nome da sua família três vezes, e de três modos diferentes, ao longo do filme. Na cena 16, ele se apresenta para Anco e João como “Clodoaldo Pereira dos Anjos”. Na cena 23, ele se apresenta para Seu Francisco como “Clodoaldo Pereira dos Santos”. No final, na cena 49, ele se apresenta indiretamente, pelo nome do pai, como Clodoaldo José do Nascimento.

Nós não vemos a vingança dos irmãos Nascimento ser consumada. Quando Seu Francisco, Clodoaldo e Claudio se levantam, um corte abrupto nos conduz para uma cena paralela, na qual vemos Bia estourando fogos com sua família para espantar o cão vizinho. O corte abrupto aumenta nossa consciência da onisciência da narração do filme, o que, por sua vez, aumenta nossa consciência de que a narração se recusou a mostrar um evento importante. Esse corte, no entanto, não está deslocado do restante do filme que, como vimos, às vezes se afasta da ação causalmente mais significativa e que se recusou a comunicar uma informação importante da fábula até os momentos finais do sujet.

O final do filme ecoa seu início quando — aos sons de fogos (e, talvez, de tiros) — as imagens congelam na tela e persistem por alguns instantes feito fotografias. Assim, a unidade e a dinâmica de suspense, curiosidade e surpresa, entre a fábula e o sujet da narrativa, ajudam *O Som ao Redor* a dar forma e força aos seus significados temáticos.

5. A Vizinhança do Tigre

A Vizinhança do Tigre estreou em 2014 na Mostra de Cinema de Tiradentes e levou os prêmios de melhor filme do júri jovem e da crítica na Mostra Aurora. Também conquistou outros prêmios no Brasil e no exterior, projetando o diretor Affonso Uchôa como um dos nomes de relevo do novo cinema brasileiro por sua abordagem humanista e multifacetada da periferia. Concebido em colaboração com João Dumans, Aristides de Souza, Maurício Chagas, Wederson dos Santos, Eldo Rodrigues e Adílson Cordeiro, o longa-metragem foi rodado entre fevereiro de 2009 e dezembro de 2013, na região do bairro Nacional, em Contagem, cidade industrial vizinha a Belo Horizonte.

Um dos autores mais aclamados da sua geração (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020), Uchôa estreou no cinema aos 22 anos com *Mulher à Tarde*, lançado em 2010, no qual a pintura é uma referência tanto para a narrativa quanto para a estrutura formal do longa. No filme, intertítulos que remetem a títulos de pinturas (“Mulher com o sol sobre os joelhos”, “Mulher deitada” etc.) fazem as vezes de uma estrutura para a narrativa. Mais importante do que isso, o longa é composto em *tableaux*, tomadas razoavelmente longas e estáticas, que dão uma dimensão pictórica às imagens em movimentos.

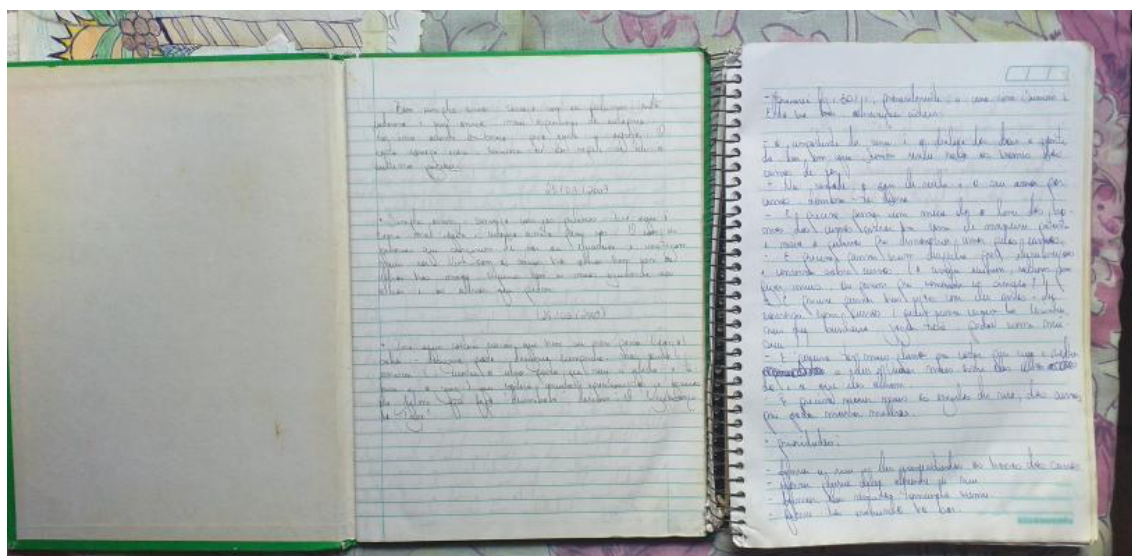
Em entrevista à *piauí*, Uchôa contou que durante as filmagens de *Mulher à Tarde*, o eletricitista Paulo Sérgio de Oliveira pegou seu prato e, em vez de se sentar junto com o restante da equipe na hora do almoço, dirigiu-se para um canto afastado do set.

O diretor o chamou para ficar junto com a equipe. “Ele respondeu que, em filmagens publicitárias que ele trabalhava, a equipe técnica comia separado”, contou. “Ali eu percebi que aquela hierarquia na filmagem reproduzia a violência. Paulinho era o único de toda a equipe que já tinha ido ao bairro Nacional, onde eu moro. Era aquele o lugar reservado no cinema às pessoas que vinham de onde eu vim?” (COELHO, 2020, p. 71).

Essa experiência fez com que Uchôa enxergasse na hierarquia do set de filmagens a presença de um profundo compromisso com as relações sociais vigentes. Por essa razão, ele abraçou a oportunidade de romper com essa hierarquia no seu próximo filme.

O filme em questão, *A Vizinhança do Tigre*, baseou-se num extenso trabalho de pesquisa e convivência que começou no roteiro e continuou durante toda a filmagem (figura 5.1). Depois de ter passado um ano observando a rotina de jovens moradores do seu bairro, Uchôa escreveu, junto com João Dumans, um argumento para cada personagem do filme. Para compor as cenas do filme, eles se apoiaram, em boa medida,

Figura 5.1 Os cadernos de anotações do diretor Affonso Uchôa



Fonte: Festival Internacional de Cinema de Viena (Viennale)

na experiência pessoal, sem se prender a um roteiro: “Dava indicação de direção com tramas e curvas dramáticas que eram discutidas com eles” (apud COELHO, 2020, p. 71). Embora Uchôa tenha tomado decisões cruciais durante a fase de pós-produção do filme, o projeto teve início, e continuou assim nos aspectos mais importantes da produção, com uma relação basicamente igualitária entre cineastas e atores, que assinam o roteiro.

O centro de interesse

Em *A Vizinhança do Tigre*, deparamo-nos com uma visão multifacetada da vida na periferia, que não a reduz a pobreza e a violência. O material básico do filme provém de experiências reais, observações que Uchôa fez do cotidiano de meninos do seu bairro, para os quais os prazeres das brincadeiras entre amigos, dos cigarros, da música, do skate, entre outros, convivem com as frustrações e as dificuldades da vida na favela.

Tem-se às vezes a impressão de que o filme peca por “um excesso de dispersão” (COUTO, 2016), mas isso faz parte do modo encontrado por Uchôa para situar os seus personagens: Junim (Aristides de Souza), Menor (Maurício Chagas), Neguim (Wederson dos Santos), Eldo (Eldo Rodrigues) e Adílson (Adílson Cordeiro). Estamos longe do delineamento conciso e bem definido do centro de interesse. A narrativa do filme opera por aproximações e variações sucessivas em torno de um tema, sem se circunscrever a um personagem central, mostrando facetas complementares da juventude na periferia.

Essa dispersão do centro de interesse em *A Vizinhança do Tigre* encontra eco no método “coletivista” de John dos Passos, um termo usado para descrever a estrutura descentralizada dos romances do escritor americano. Segundo o diretor,

Desde o princípio quis explorar no cinema algo parecido com a forma com que o escritor norte-americano John dos Passos organizava seus livros. Queria um “romance coletivista,” com várias histórias e fragmentos irregulares de vida contando uma história maior, a do seu próprio tempo e país. No *Vizinhança*, há um pouco disso: passamos por cinco vidas. Por algumas, de modo bem breve, quase episódico. Em outras, nos detemos mais tempo. Em todas, saímos sem a conclusão final: captamos uma passagem, uma fagulha da vida dos personagens. (UCHÔA, 2016)

Descendente de portugueses, John dos Passos nasceu em 1896, em Chicago. Iniciou sua carreira literária em 1920 com *One Man's Initiation: 1917*, sucedido pelos romances *Three Soldiers* (1921) e *Streets of Night* (1923). Em 1925, publicou *Manhattan Transfer*, um romance experimental, citado por Bordwell (2007, p. 194) como um dos precursores da “narrativa em rede”, que percorre os terrenos da ficção e não ficção como se não houvesse fronteiras entre eles. Com a mesma desenvoltura, Dos Passos escreveu sua *magnum opus*, a trilogia U.S.A., composta por *The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932) e *The Big Money* (1936), que amalgama a narrativa de personagens fictícios de diferentes classes sociais com manchetes de jornais, letras de músicas, biografias de figuras históricas e fluxo de consciência autobiográfico para compor um painel social e político dos Estados Unidos. Seguiram-se a trilogia *District of Columbia (Adventures of a Young Man* [1939], *Number One* [1943] e *The Grand Design* [1951]), e muitos outros romances, biografias, ensaios e relatos de viagens, entre os quais *Brazil on the Move* (1994).

Em seu livro *Radical Representations* (1993), a crítica literária Barbara Foley aponta Dos Passos como o principal expoente do romance coletivista. Segundo a autora, esse modo americano de ficção proletária se distingue por três características principais. Em primeiro lugar, o todo é maior que a soma de suas partes: o romance coletivista representa “o grupo [de personagens] como um fenômeno maior que a — e diferente da — soma dos indivíduos que o constituem” (FOLEY, 1993, p. 400).¹ Em segundo lugar, o romance coletivista normalmente atrai a atenção do leitor para o artifício literário, desmistificando a ilusão ficcional através de procedimentos experimentais. Por último,

¹ No original, “the group as a phenomenon greater than — and different from — the sum of the individuals who constitute it” (FOLEY, 1993, p. 400).

mas não menos importante, “romances coletivistas frequentemente estabelecem vínculos documentais diretos com o mundo do leitor” (FOLEY, 1993, p. 402).²

Todas características importantes para a compreensão de *A Vizinhança do Tigre*. Começamos pelo vínculo documental, passando pelo artifício da sua construção fílmica, para chegarmos ao efeito metonímico — a parte pelo todo — da narrativa do filme.

Vínculo documental

Vários críticos já assinalaram os vínculos documentais estabelecidos pelo filme. Em muitas entrevistas, no entanto, Uchôa insiste em dizer que não fez um documentário, e sim uma ficção. “O filme não é uma ficção pura, mas é preciso dizer que ele tem uma construção ficcional. Isso foi buscado por mim e topado pelos atores, que reencenaram, vivenciaram ou reimaginaram fatos e situações da própria vida” (UCHÔA, 2014). Para o cineasta, a liberdade de invenção era mais importante do que a fidelidade aos fatos.

Assim, uma perspectiva mais promissora e funcional de compreendermos *A Vizinhança do Tigre* depende de vermos sua aparência de documentário como um efeito da sua forma. Para isso, é útil substituírmos esse termo problemático, o documentário, por um outro termo correlato, embora muito mais problemático, o realismo.

Quase nenhuma narrativa é pura ficção. Em geral, uma narrativa ficcional toma emprestada, em maior ou menor grau, característica de nossa experiência do mundo real. “Tente imaginar um filme de ficção sem importar nenhuma crença sobre o mundo real — sem tempo, sem espaço, sem personagens, sem eventos” (KEATING, 2003, p. 24).³ Impossível, não? A ficção não é confundida pela realidade, mas traz a realidade à mente. Há séculos, filósofos, críticos e artistas têm debatido essa questão do realismo ficcional. Podemos lembrar, por exemplo, a observação de Aristóteles (2017, p. 96-8) na *Poética* de que a tarefa do poeta não é dizer o que de fato ocorreu, mas o que poderia ocorrer.

Não podemos fazer jus a todo esse debate espinhoso neste capítulo, mas alguns conceitos são úteis para entendermos o vínculo documental de *A Vizinhança do Tigre*. Aplicando os conceitos de campos de referência interno e externo de Benjamin Harshav, um dos membros da Escola de Tel-Aviv, Patrick Keating assinala dois tipos de realismo: “Realismo facilitador nos pede para importar quadros de referência do mundo externo

² No original, “collective novels frequently assert direct documentary links with the world of the reader” (FOLEY, 1993, p. 402).

³ No original, “Try to imagine a fiction film without importing any beliefs about the real world — no time, no space, no characters, no events. It is impossible” (KEATING, 2003, p. 24).

para o mundo ficcional. Realismo complicador nos pede para exportar quadros de referência do mundo ficcional para o mundo externo” (KEATING, 2003, p. 22).⁴

O realismo facilitador permite que uma narrativa crie seu mundo ficcional de forma rápida e econômica. Por isso, não busca mudar a maneira de pensar das pessoas; ao contrário, se vale oportunisticamente de ideias arraigadas na sociedade. Tomemos como exemplo *Agora Seremos Felizes* (*Meet Me in St. Louis*, 1944), de Vincente Minnelli. O filme solicita que o público importe valores dominantes do mundo real, entre os quais os valores da tradição, da vida doméstica e da união familiar, para o mundo ficcional. Além do mais, também solicita que o público importe as convenções do gênero musical: as canções do filme, como era de se esperar, reforçam os seus aspectos ideológicos.

Em contrapartida, uma narrativa pode buscar chacoalhar as ideias das pessoas. O realismo complicador põe em dúvida o estado de coisas predominante na sociedade. Tomemos como exemplo *A Terra Treme* (*La Terra Trema*, 1948), de Luchino Visconti. O filme solicita que o público importe ideias do mundo externo; mas, mais importante, almeja que ele exporte aspectos do mundo ficcional para o mundo real. “Após vermos *La Terra Trema*, devemos possuir uma nova compreensão dos desafios enfrentados por trabalhadores que lutam contra a opressão de classe” (KEATING, 2003, p. 21).⁵ Assim, os temas de um filme de ficção podem apresentar ideias sobre o mundo além da fábula.

Essa distinção não carrega juízo de valor. Um filme não é melhor do que o outro. Tampouco um é mais real do que o outro. Ambos são excelentes e artificialmente reais, cada um à sua maneira. (Cabe frisar, aliás, que muitos filmes do neorrealismo italiano parecem para o público hoje bastante estilizados — um exemplo patente de como noções de realismo variam ao longo da história do cinema [THOMPSON, 1988, p. 197-203].) Portanto, a distinção entre um tipo de realismo e outro está em seus *meios* e seus *fins*:

Realismo facilitador é um meio para outros fins funcionais [...]. Realismo complicador é um fim em si mesmo; a compreensão que oferece é um ponto-chave do filme. Realismo facilitador trabalha com crenças do mundo real. Realismo complicador trabalha *sobre* elas. (KEATING, 2003, p. 22)⁶

⁴ No original, “Facilitating realism asks us to import frames from the external world into the fictional world. Complicating realism asks us to export frames from the fictional world to the external world” (KEATING, 2003, p. 22).

⁵ No original, “After seeing *La Terra Trema*, we should have a new understanding of the challenges facing workers who struggle against class oppression.” (KEATING, 2003, p. 21)

⁶ No original, “Facilitating realism is a means to other functional ends [...]. Complicating realism is an end in itself; the understanding it offers is a key point of the film. Facilitating realism works with real-world beliefs. Complicating realism works *on* them” (KEATING, 2003, p. 22) [grifo do original]

O enfoque novo trazido por Keating para o debate do realismo está no fato dele chamar atenção não apenas para o vínculo com o mundo real, e sim para os seus efeitos sobre a experiência do espectador. Segundo o autor, podemos distinguir três efeitos do realismo complicador: clarificação, modificação e validação (KEATING, 2003, p. 23-4). *A Vizinhança do Tigre* torna mais clara as circunstâncias de um grupo marginalizado: jovens homens negros, moradores da periferia. O aumento da clareza social pode fazer com que o público modifique os seus preconceitos. Como César Guimarães observa,

Se aos olhos da polícia e do sistema jurídico esses jovens são costumeiramente designados como uma pequena gangue (ainda que incerta e sem propósito), o filme revela como, entre eles, se tece uma ligação imantada pela amizade, travessa por muitos perigos (alguns mais próximos, outros mais distantes) e que lhes permite compor um novo rosto, para cada um deles e para o grupo, para além do retrato policial e do seu dispositivo de identificação estigmatizadora. (GUIMARÃES, 2017, p. 21)

Além de clarificar e modificar o entendimento do mundo real, o filme pode validar certos preceitos. “Re-forço ocorre quando transferimos convicções dominantes do mundo real para o mundo ficcional. Validação ocorre quando reconhecemos conscientemente que as convicções que sustentamos, que são debatidas abertamente na nossa cultura, foram explicitamente afirmadas por um texto” (KEATING, 2003, p. 24)⁷

Com *A Vizinhança do Tigre*, Affonso Uchôa aponta a câmera para o bairro Nacional e nos dá a ver os jovens que o compõem. Uchôa não só corrige nossa ignorância a respeito desses jovens, como nos faz entendê-los em toda sua humanidade. Nenhum deles é reduzido ao estado de símbolo ou grupo sociológico. “Os personagens periféricos no cinema e na tevê acabam virando figuras simbólicas, sem particularidades. Como se não tivessem direito à individualidade”, disse Uchôa (apud COELHO, 2020, p. 73). Sem dissociá-los de seu contexto e sem encobrir suas individualidades, o filme nos apresenta cinco jovens, Junim, Menor, Neguim, Eldo e Adílson, em toda sua realidade humana.

O artifício ficcional

O sujet de *A Vizinhança do Tigre* é dividido quase perfeitamente em duas metades, separadas por uma sequência de planos, feito retratos, de moradores do bairro Nacional.

⁷ No original, “Re-inforcement occurs when we transfer dominant real-world beliefs onto the fictional world. Validation occurs when we consciously acknowledge that the beliefs we hold, which are openly debated in our culture, have been explicitly affirmed by a text” (KEATING, 2003, p. 24).

Em entrevista a Maria Chiaretti e Mateus Araújo publicada em 14 de julho de 2020 na revista *Aniki*, Uchôa comentou o trabalho de montagem e a forma díptica do filme:

De alguma maneira, a montagem do *Vizinhança* reflete o processo do filme: construir uma estrada pra chegar na ficção. O filme começa mais aberto, observacional e performático. As cenas mais performáticas estão na sua primeira metade, até a cena da dívida, que, pra gente — eu, João Dumans e Luiz Pretti [os montadores] —, era o seu ponto de virada formal. Logo depois do bloco de maior expansão do filme, a sequência dos retratos de rostos outros que são apenas traços e não redundam em outras histórias, vem a cena de maior esforço ficcional, plantando a questão do pagamento da dívida: “Vai lá, resolve um problema pra mim, eu tenho de pagar uma dívida.” A partir dali, o filme começa a entrar mais, a ousar mais na ficção. Nesse caso, a montagem reflete muito o processo de realização do filme, que ecoa nos filmes seguintes, em que meu desejo final foi a ficção, mesmo que ancorada no real. Quero sempre fazer ficção, é nisso que eu acredito. No *Vizinhança*, senti necessidade de um mergulho documental mais forte, de uma ancoragem maior no real para gerar a ficção. (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020, p. 199-200).

Se segmentássemos o filme em cenas individuais, teríamos uma longa lista. Embora haja algumas cenas extensas, a maioria delas é bem curta. Chegamos a um total de 36 cenas, no entanto, para nossos fins, elas podem ser agrupadas em 22 sequências (Quadro 5.1). Cada sequência foi delimitada tendo em vista os personagens em cena.

Quadro 5.1 Segmentação do sujet de *A Vizinhança do Tigre*

Sequência	Descrição	Minutagem
C	Créditos iniciais	13s
1	Junim lê a carta destinada à Cezinha	3min
2	Título de abertura	4min37
3	Junim recebe uma carta de intimação	7min27
4	Menor e Neguim preparam o almoço e discutem	12min49
5	Junim e Neguim apanham frutas e travam disputas	28min29
6	Menor usa crack	33min29
7	Eldo presenteia Menor com um skate	36min39
8	Eldo vai a um show de <i>thrash metal</i>	40min43
9	Junim trabalha na obra de Adílson	42min50
10	Adílson se casa com Bruna	47min47
11	Sequência de retratos	49min25
12	Junim pede um favor a Eldo	51min06
13	Menor e Neguim brincam com corretivo líquido	59min44
14	Junim pinta as unhas da mãe, Dona Isaura	1h1min16

Sequência	Descrição	Minutagem
15	Neguim ajuda Junim a empacotar cocaína; este trafica	1h6min44
16	Menor e Neguim brincam de polícia e ladrão	1h10min33
17	Dona Isaura dá uma caneca de água benta para Junim	1h13min30
18	Junim trafica	1h14min49
19	Junim e Menor conversam e fumam maconha	1h20min37
20	Menor assina a vidraça da sua casa	1h22min36
21	Junim parte	1h26min33
22	Menor anda de skate	1h28min40
F	Créditos finais	1h34min

Fonte: Quadro elaborado com base em *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Em geral, em *A Vizinhança do Tigre*, a atenção não recai sobre os acontecimentos, que normalmente se passam fora de cena, mas sim sobre seus efeitos. A segunda metade do filme, por exemplo, envolve uma série de eventos em torno de uma dívida que Junim contraiu com traficantes. Apesar do pagamento dessa dívida formar o fio condutor da segunda metade do filme, nunca vemos os credores. Um dos resultados disso é sublinhar uma certa impotência dos personagens, apontando para causas sociais mais abrangentes.

A primeira parte do filme não persegue um fim bem definido, mas deixa-se levar, sem compromissos. Somos introduzidos vagarosamente às atividades dos personagens, numa sucessão de cenas na qual a cronologia é mais importante do que a causalidade. Sem sentimentalismo ou comiseração, vemos os personagens trabalhando ou brincando ou jogando conversa fora — numa narrativa que não parece caminhar para parte alguma. Esse é um artifício deliberadamente utilizado em *A Vizinhança do Tigre* para desviar nosso interesse dos eventos em si para as analogias entre eles. Tal desvio faz com que o foco incida mais sobre o grupo de personagens do que sobre um personagem individual.

Não havendo um encadeamento das cenas segundo uma lógica de causa e efeito convencional (isto é: uma cena depois da outra, em vez de uma cena por causa da outra), o que acontece depois de cada cena tende a ser tão trivial quanto surpreendente. Numa cena, Menor cantarola um hino de louvor a Deus, “Sê Valente!”; na cena seguinte, ele improvisa um cachimbo de crack com uma folha de alumínio e uma sacola plástica (figuras 5.2). Tal procedimento contribui para a forte impressão de realidade da narrativa.

Figuras 5.2 Vício e virtude

Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Assim, a primeira parte introduz os personagens fora de uma intriga dramática. Dentro dessa perspectiva realista, a narrativa do filme concentra sua dramaticidade em situações cotidianas, a ponto de alguns críticos terem associado *A Vizinhança do Tigre* com o neorealismo italiano (ALPENDRE, 2016; OLIVEIRA, 2016). E não é de admirar.⁸

⁸ O crítico realista André Bazin, aliás, comparou o cinema italiano do pós-guerra com o romance americano de John dos Passos, William Faulkner e Ernest Hemingway: “A estética do cinema italiano, pelo menos em suas partes mais elaboradas e em diretores tão conscientes de seus meios quanto [Roberto] Rossellini, não é senão o equivalente cinematográfico do romance americano” (BAZIN, 2014 [1948], p. 304).

Pois, de certa maneira, a narrativa do filme se aproxima da noção zavattiniana de uma *poética dei coinquilino*, segundo a qual é preciso “sair às ruas para conhecer o próximo, interessando-se por qualquer momento de seu dia-a-dia” (FABRIS, 2006, p. 211). O comentário de Eldo, na primeira cena da segunda parte (12), logo depois dos retratos, sugere isso. Olhando a vista em cima do morro, ele comenta com Junim: “Morasse aqui, eu botava uma cadeirinha aqui de tarde e ficava só... olhando o movimento, aqui.”

Figuras 5.3 “Morasse aqui...”



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Aliás, a organização do *sujet* do filme reflete de certa maneira uma vizinhança. Uma vizinhança não é organizada pela causalidade, e sim pela contiguidade espacial. E, como veremos na parte final deste capítulo, o *sujet* de *A Vizinhança do Tigre* é estruturado sobretudo a partir dos vínculos espaciais entre os seus personagens. Tal qual o bairro Nacional em que o filme se passa, formada por moradias modestas, onde às vezes tem-se a impressão de que uma casa continua na outra, tudo se passa como se as cenas do filme pudessem saltar de um personagem para outro e assim por diante, *ad infinitum*. Assim, Menor é visitado por Eldo (7) e a próxima sequência acompanha este, não aquele (8); em seguida, Junim trabalha na obra de Adílson (9) e a próxima sequência acompanha este último (10). Casualmente, um personagem encontra-se com outro e a narrativa faz um desvio por uma ou duas cenas. A sequência de retratos (11; figura 5.9), que as sucede, sugere esse princípio, “desnudando o procedimento” (THOMPSON, 1988, p. 20).

O fio condutor da segunda metade do filme é a quitação de uma dívida de Junim. Este conflito do personagem, em prisão domiciliar, é sugerido no começo do *sujet*, mas logo se recolhe ao plano de fundo e por lá fica até que cheguemos nesta segunda metade. Depois da sequência de retratos, tomamos conhecimento que Junim foi preso devido a um assalto de um carro e que deve um revólver para os traficantes do bairro. Neste ponto, situações anteriores, como apanhar abacate com Neguim e trabalhar na obra de Adílson e Jader, retrospectivamente ganham um propósito: juntar dinheiro para quitar a dívida.

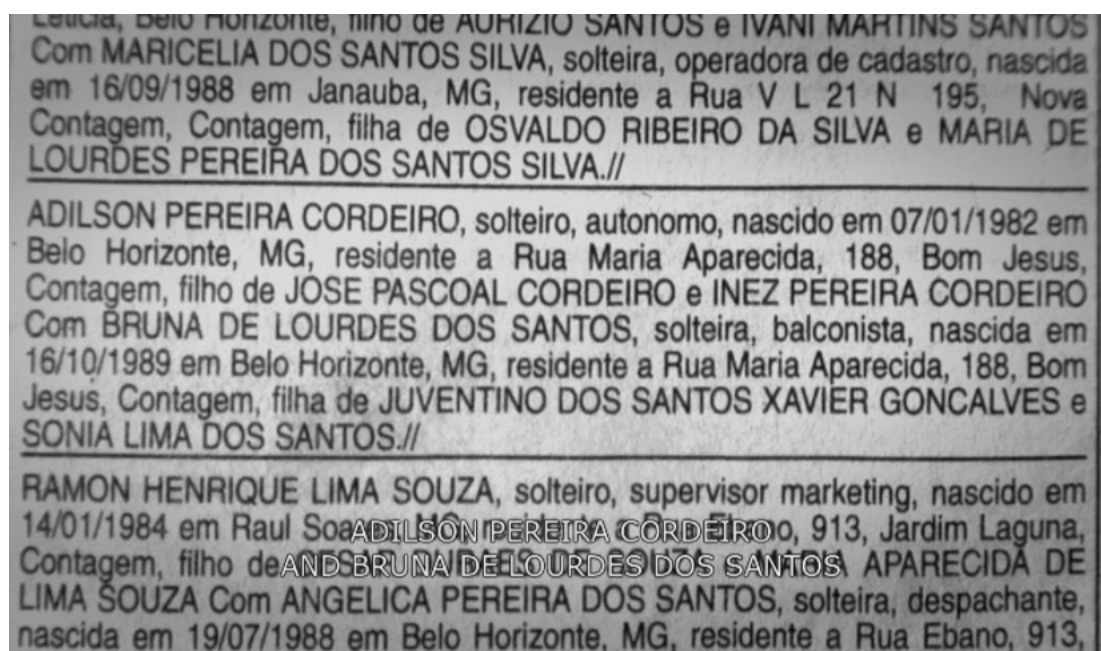
O retardamento desse propósito pode prolongar ou frustrar nossas expectativas, mas é eficaz em desviar nossa atenção para os padrões analógicos entre os personagens. Convencionalmente, o filme poderia ter tratado cada atividade de Junim como um passo para quitar sua dívida, mas, retendo esse objetivo por um tempo, a narrativa desloca nossa atenção para as circunstâncias dos personagens, as semelhanças e diferenças entre eles.

A linha narrativa de Junim atinge um certo grau de resolução no final. No final, ele decide deixar o bairro e buscar um lugar melhor para poder recomeçar a sua vida. Ainda assim, um grau de incerteza permanece. O *sujet* não traz um epílogo mostrando se Junim conseguiu ou não fugir dos traficantes e mudar sua vida para melhor, deixando-nos a especular sobre o que pode ter acontecido com o seu futuro no mundo da fábula. Além do mais, os problemas sociais que conduziram Junim a esse caminho continuam. Somos levados a especular se outros personagens também escaparão do bairro.

Assim, se o começo de *A Vizinhança do Tigre* estimulou a nossa curiosidade — Quem são esses personagens? O que levou a esse estado de coisas? —, seu final gera suspense sobre o futuro opaco e incerto à frente. Érico Oliveira de Araújo Lima observa:

“o lastro que o filme tem com o real nos provoca, a todo instante, a imaginar como se dão essas vidas antes e depois dos filmes” (LIMA, 2017, p. 56). No entanto, mais do que um mero lastro com a realidade, isso é um efeito deliberado da forma narrativa do filme. Pode-se observar como a narrativa começa com a leitura de uma carta que alude a eventos passados e personagens da fábula, entre os quais Adílson e Menor, e termina com uma sequência de Menor andando de skate com um grupo de amigos que não conhecíamos. Como na “vida real”, pensamos, as relações não param em lugar nenhum.

Figuras 5.4 Recorte de jornal



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Além do *sujet*, o realismo também impregna o estilo de *A Vizinhança do Tigre*. Sua *mise-en-scène* baseia-se em filmagens externas, cenários reais e iluminação natural, bem como no trabalho de atores não profissionais, aos quais se pede para encenarem os papéis de suas vidas cotidianas, dando ao filme uma aparência mais autêntica. Além disso, os solavancos da câmera na mão conferem um ar de documentário ao longa.

O estilo do filme se vale de um leque diverso de técnicas. *A Vizinhança do Tigre* às vezes desenvolve suas sequências com planos longos, reforçando a impressão de que a narração apenas registra o que os personagens estão falando e fazendo. Outras vezes, as sequências são montadas em campo e contracampo e condensadas com elipses. Em algumas cenas, a frontalidade dos personagens sugere a presença de um autor detrás da câmera. Talvez em referência a John dos Passos, na sequência 10 a narração insere o proclama de um jornal, anunciando o casamento de Adílson e Bruna (figuras 5.4).

Parte pelo todo

Adílson, Eldo, Neguim, Menor e Junim são os personagens em torno dos quais a narrativa do filme é organizada. Em sua análise, Érico Lima observa: “É sobretudo Junim que circula por muitos espaços do bairro, visita os outros companheiros, trabalha, estabelece conversações” (LIMA, 2017, p. 60). Porém, em seguida, ele faz uma ressalva: “Mas essa regularidade maior de aparições do personagem [Junim] não constitui uma centralidade, na medida em que ele se insere também como força de uma rede mais ampla, para tramar conexões” (LIMA, 2017, p. 60). O que, então, constitui o centro do filme?

Como vimos, “Algum(ns) elemento(s) deve(m) sempre assumir maior relevância, por isso centralidade, do que outros — de acordo com alguma escala de interesse —, senão nenhum padrão de significado ou efeito tomará forma e o texto cairá em desfoque na incoerência” (YACOBI, 1985, p. 1).⁹ O reconhecimento do centro muitas vezes envolve indicadores rivais, que buscamos conciliar da melhor maneira possível. A centralidade, pois, é uma hipótese que estabelecemos a partir dos indícios de um texto e cuja validade testamos cena a cena e reajustamos de acordo com seus desdobramentos.

Junim é o primeiro entre seus iguais, *primus inter pares*; cenas que o incluem ocupam por volta de metade da duração do filme. Menor e Neguim vêm em segundo lugar, estando presentes em pouco mais de 40% da duração. O dado mais interessante é

⁹ No original, “Some element(s) must always assume greater relevance, hence centrality, than others — according to some scale of interest — or else no pattern of meaning or effect emerge and the text will fall out of focus into incoherence” (YACOBI, 1985, p. 1)

que, embora Menor esteja ausente em mais da metade da primeira parte, ele aparece por mais tempo do que qualquer outro personagem na segunda parte. Essas simples estatísticas sublinham os focos de interesse do filme e o desequilíbrio sutil que prevalece na narrativa. Mas o tempo de tela não é tudo. A ordem também é importante: Junim é o primeiro personagem que vemos, num prólogo, enquanto Menor é o último, num epílogo.

A Vizinhança do Tigre nos convida a comparar e contrastar as personalidades de seus personagens, em especial Junim e Menor, as fases da juventude que atravessam, as escolhas que fazem e o furor que enfrentam. Essas analogias fazem com que o filme seja mais rico e complexo do que seria se tivesse se concentrado em apenas um protagonista.

O tema em torno do qual se desenvolve *A Vizinhança do Tigre* é o da juventude, quando a infância fica para trás e a incerteza da vida adulta se estende à frente. O “tigre”, ao qual o título se refere, denota a ferocidade natural da idade. Em entrevista a Adriano Garrett publicada em 15 de abril de 2014 no portal Cine Festivais, Uchôa conta que o título veio de um verso que ele tinha imaginado: “a adolescência é a idade do tigre”.

Queria tratar desse estado de fúria, desse tigre da juventude. Essas pessoas que estão o tempo todo roçando esse furor e ao mesmo tempo não se deixando contaminar por ele. O tigre está sempre rondando a vida dos jovens, mas ao mesmo tempo são raros os momentos em que eles incorporam essa ferocidade. (UCHÔA, 2014)

A questão que anima o filme é a revolta impotente de uma juventude periférica, socialmente desfavorecida, que quer muito mudar a vida para melhor, mas não sabe como ou se sente incapaz de tomar essa atitude — como explicita a música “Eu Queria Mudar”, do grupo de rap Pacificadores, que toca nos créditos finais do filme. *Esse mundo me ensinou a viver de um jeito que não dá pra mudar/ Eu queria poder viver bem, eu queria um dia ser alguém/ Infelizmente, o que se quer não se tem/ Preto rico tem um entre cem.*

Obviamente, existem muitas maneiras de se fazer um filme sobre essa questão. Um documentário poderia desenvolver um argumento sobre a juventude na periferia, expondo os problemas sociais e defendendo determinadas políticas públicas. Uma ficção poderia acompanhar os desafios de um jovem periférico. *A Vizinhança do Tigre*, porém, justapõe os desafios de cinco personagens: Junim, Menor, Neguim, Eldo e Adílson.

As situações dos personagens são similares e seus problemas estão relacionados: todos tentam lidar com o furor da idade, mas o fazem de modo diferente em cada caso. Uma forma encontrada pelos personagens de dar vazão a seus sentimentos é pela música. Junim e Neguim cantam raps e improvisam letras em cima de músicas e toques de celular. Menor e Neguim tocam instrumentos imaginários como se estivessem num show de rock

Figuras 5.5 Duelos musicais



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

e travam uma batalha de passinho, um estilo de dança que mistura funk, capoeira, samba e frevo. Eldo vai em um show de *thrash metal*, onde ocorre um *mosh*, uma espécie de ciranda na qual as pessoas pulam, chutam e colidem umas com as outras. Já Adílson, ouve soul: “A Change Is Gonna Come” [Uma mudança virá], de Sam Cooke. Um resultado desses estilos de música variados é a sugestão da diversidade da própria comunidade.

A simples relação dos cinco personagens principais cria analogias, uma vez que eles encerram diferentes estágios da adolescência, entre o fim da infância e o começo da

vida adulta. Ou seja, os personagens do filme se situam no início, meio e fim da juventude. De um lado, Menor e Neguim ainda são crianças; de outro, Eldo e Adílson já são adultos. Enquanto Menor vai mal na escola, Adílson vai se casar (um rito da maioridade). Entre um lado e outro, Junim se encontra numa fase intermediária, em que já enfrenta os problemas da vida adulta ao mesmo tempo em que ainda se permite brincar como criança. Desse modo, a estrutura geral do filme sublinha o tema da passagem de uma fase da vida para outra, de uma transformação em curso, uma mudança. Para melhor?

Figuras 5.6 Cabide e revólver



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Um dos aspectos mais interessantes do filme está ligado ao fato de que elementos pungentes da realidade são contrabalançados pela imaginação lúdica dos personagens. Com os escombros de uma construção, Junim e Neguim jogam baseball; com cigarros, eles se passam por bandidos; e com dois espetos de churrasco, lutam esgrima (5). Numa cena, Neguim faz de conta que um cabide cor de rosa é uma arma de fogo (4); noutra cena, Neguim e Menor fazem de conta que um revólver de verdade é um brinquedo (16).

Uma das brincadeiras mais frequentes entre os personagens são as provocações. Os personagens passam o tempo e se divertem em trocas de provocação e jactância, revezando passagens de ostentação com ofensas ao seu oponente. “Ô, Neguim, nunca vi seu nome nem na caixinha de fosforo,” diz Junim (5). “Seu nome nunca veio nem na conta de luz. Nunca vi. Nem no saquinho de chup-chup. Nunca vi Neguim, nunca.”

Junim tenta seguir a vida afastado do crime, mas quando os bicos de servente de pedreiro acabam, se vê obrigado a vender drogas para pagar os traficantes, seus credores. Porém, ao perceber que está cometendo os mesmos erros do passado, ele decide mudar. À noite, ele deixa um recado para a mãe e parte do bairro com uma mochila nas costas. Em retrospecto, dois momentos do filme parecem cruciais para essa tomada de decisão. Primeiro, a cena em que a mãe de Junim oferece para ele uma caneca de água benta, solicitando a Deus que dê juízo ao seu filho. Junim leva a caneca consigo na mochila. Segundo, a cena em que Junim fuma um baseado com Menor, cuja mãe nunca vemos, e o aconselha a estudar para que não termine como ele. “Sempre fiz a mesma coisa... mesma coisa”, diz Junim, sem fitar os olhos em Menor, como se estivesse conversando consigo mesmo. “Esse ano eu quero fazer diferente, zé. Tá ligado?” Esta cena também serve para reforçar as analogias entre os dois personagens principais, Junim e Menor.

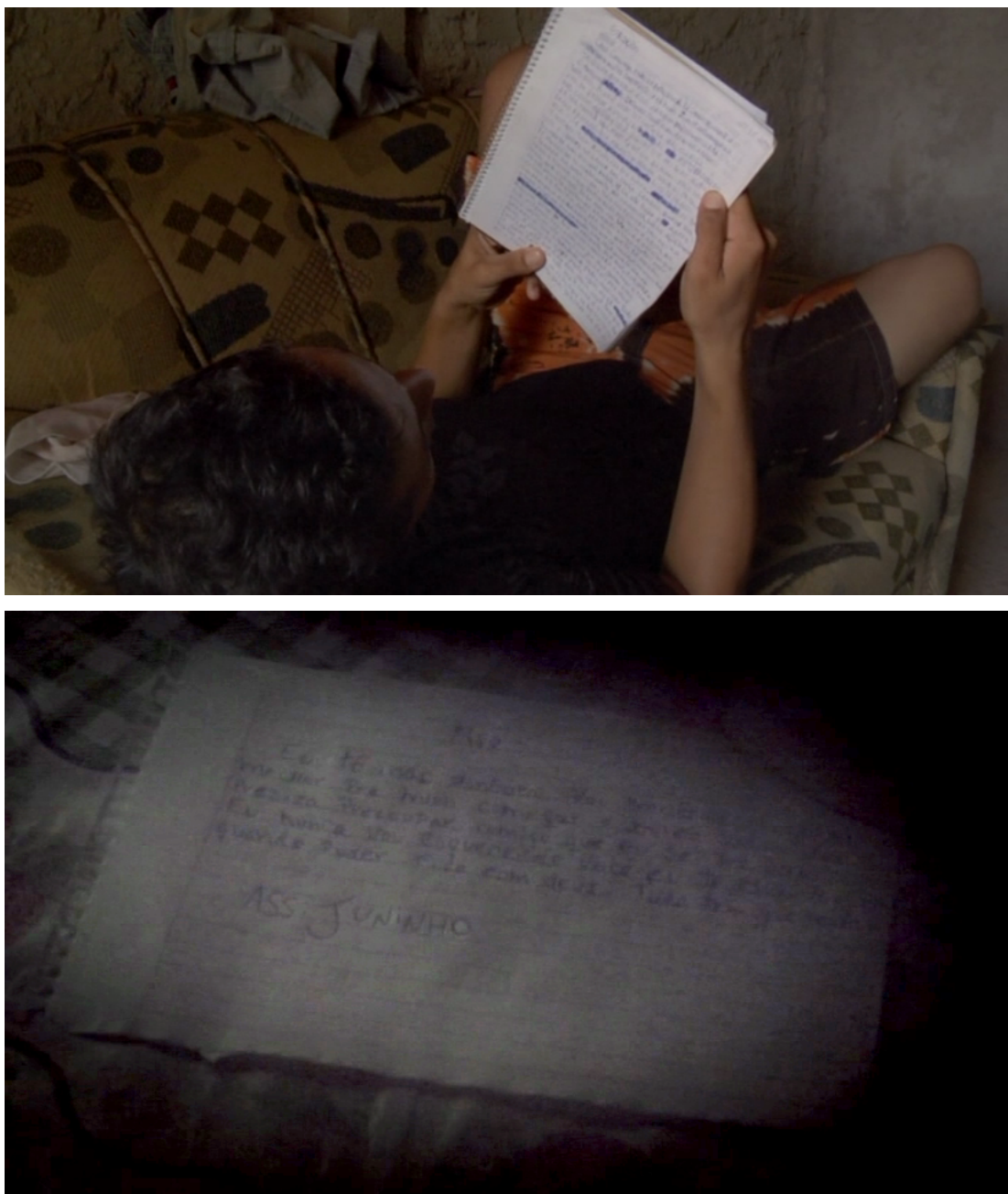
O final ecoa o início. No começo do filme, Junim recita uma carta escrita para Cezinha, na qual diz estar ralando e tentando mudar a sua vida para melhor. No final do filme, Junim deixa uma carta para sua mãe, na qual reafirma seu desejo de mudança:

Mãe

Eu tô indo embora. Vou procurar um lugar melhor pra mim começar a minha vida. Não precisa [*sic*] preocupar comigo que eu sei me virar. Eu vou te escrever quando eu arrumar um lugar pra mim. Fica com deus mãe. Tudo tem que mudar.

Ass: Juninho

Figuras 5.7 Cartas que emolduram o filme



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

As cartas que servem de moldura para o filme sublinham o desejo por mudança. Do princípio ao fim, o foco salta tantas vezes de um personagem para outro, que somos levados a concentrar o nosso interesse no padrão temático subjacente que une todos eles. Assim, *A Vizinhança do Tigre* nos convida a comparar e contrastar os seus personagens, as fases da juventude que atravessam, as escolhas que fazem e o furor que enfrentam.

Na maior parte do filme, tudo é relacionado a um dos três personagens principais, Junim, Menor e Neguim. Em todas, exceto em duas sequências (Eldo [8] e Adílson [10]),

um ou dois desses personagens estão presentes. Mas como que para sinalizar suas intenções mais abrangentes, a narração insere uma sequência, mais ou menos na metade do filme, na qual vemos uma série de planos mostrando vários moradores, em ordem decrescente de idade, do bairro Nacional. Os planos são frontais e enquadram os moradores perpendicularmente; vemo-los quase estáticos, fitando a câmera — como se estivessem posando para um retrato. De fato, nos créditos finais do filme, os nomes desses moradores aparecem sob o título de “retratos”: Totem, Ivan, Terrão, Lucas, Dedê, Hudson, Artur, Chico, Cristian, Gustavo, Edmar e Pietro. Uma música não diegética acompanha esse segmento: “Sega”, do músico malinês Ali Farka Touré.

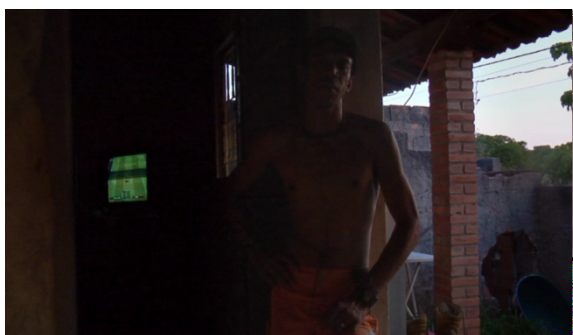
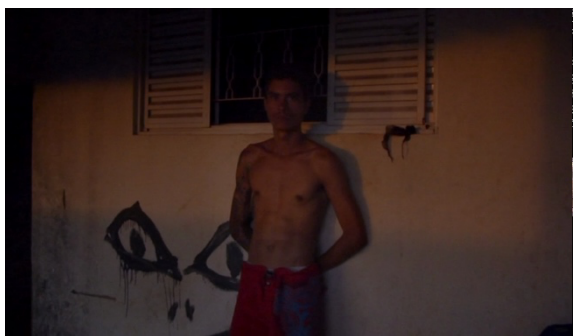
Essa música também toca durante a sequência que anuncia o título do filme. Nela, dois planos que mostram os reflexos de árvores e nuvens nas águas de uma lagoa são seguidos por um plano de nuvens no céu ao alvorecer; “Sega” começa a tocar nesse plano — é o único momento do filme, fora a sequência de retratos, em que ouvimos uma música não diegética. A sequência culmina num *establishing shot* que mostra o bairro Nacional com a lagoa em primeiro plano, as modestas casas da favela e o céu anuviado ao fundo. Como vimos, esse padrão de contiguidade espacial se reflete na estrutura geral do filme.

Assim, o filme sugere que seus personagens não devem ser vistos isoladamente, mas como partes separadas de um todo maior: o bairro Nacional.

Figuras 5.8 Título de abertura



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Figuras 5.9 Retratos

Fonte: *A Vizinhança do Tigre*
(Affonso Uchôa, 2014)

6. No Coração do Mundo

No Coração do Mundo, longa-metragem da produtora mineira Filmes de Plástico — formada pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia —, estreou em janeiro de 2019 no Festival Internacional de Cinema de Roterdã. Escrito e dirigido a quatro mãos por Gabriel Martins e Maurílio Martins (sem parentesco, apesar do sobrenome), o filme traz o bairro Jardim Laguna, em Contagem, como palco dos encontros de um grande elenco de personagens, todos eles tentando superar as dificuldades cotidianas para levar uma vida melhor.

Em um misto de filme de assalto e narrativa em rede, *No Coração do Mundo* enfeixa um conjunto de linhas de ações e personagens que se entrecruzam em Contagem. São personagens que vivem no bairro Laguna. Um traço em comum é sua condição social. Outro, o fato de todos buscarem o seu lugar no mundo. Um ensaio de Ivone Margulies ressalta o realismo plural do filme, notando que “sequências de conversação e dramas ecoantes conferem ressonância plural aos retratos individuais, enquanto vistas como o horizonte [...] da topologia cheia de morros de Minas providenciam uma correlação espacial para a perspectiva de um todo social” (MARGULIES, 2020, p. 40).¹

Quando Gabriel e Maurílio Martins começaram a trabalhar no filme a motivação inicial era criar um *prequel*, uma pré-sequência, ambientada no mesmo universo ficcional de *Contagem* (2010) e *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011), desenvolvendo as personagens e os eventos que ocorreram antes desses curtas-metragens (MARTINS; MARTINS, 2019a). Embora essa ideia tenha sido descartada mais tarde, personagens, situações e composições dos curtas são retomados no longa-metragem.

Em *Contagem*, dirigido por Gabriel e Maurílio Martins, os eventos de uma tarde se intercalam e se sobrepõem. Um mesmo intervalo de tempo da fábula é apresentado quatro vezes pelo sujet, cada vez dentro do alcance de conhecimento de uma personagem: Ana (Kelly Crifer), Rose (Bárbara Colen), o pai de Ana (Osman Rocha Alcântara) e Marcos (Leo Pyrata), respectivamente. A última versão assume a perspectiva de Marcos, reprisando os eventos da versão inicial, na qual estávamos restritos à perspectiva de Ana,

¹ No original, “sequences of talks and echoing dramas grant plural resonance to individual portrayals, while vistas such as the [...] horizon of Minas’s hilly topology provide a spatial correlation for gaining perspective on a social whole” (MARGULIES, 2020, p. 40).

enfim contextualizando-a para nós. Na metade do filme, numa cena que ocorre em um tempo não identificado, Marcos promete levar Ana para “o coração do mundo”.

Em *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*, dirigido por Gabriel Martins, um narrador-personagem conta a trágica história de Dona Sônia (Rute Jeremias), que deseja vingar o assassinato do seu filho, Joca. Ao mesmo tempo que conta a vendeta pessoal da personagem-título, o filme comenta de forma autoconsciente a maneira pela qual essa trama de vingança nos é apresentada, fazendo uma espécie de meditação sobre as matérias sensacionalistas dos jornais e da tevê, cujo extenso título do filme evoca.

Da mesma forma que Kleber Mendonça Filho, Gabriel e Maurílio Martins tomaram seus curtas anteriores como um ponto de partida, não como ponto de chegada. Numa concisa história do romance, o formalista russo Viktor Chklóvski (1990) sugeriu que podemos pensar em toda narrativa longa como uma coletânea de narrativas breves. “A história do romance a partir desta perspectiva é uma sucessão de diferentes motivações para o procedimento de fundir contos em conjuntos maiores” (STEINER, 1984, p. 58).² Talvez não seja exagero ver esse procedimento em ação em *O Som ao Redor* (*Enjaulado* [1997] + *Eletrodoméstica* [2005]) e *No Coração do Mundo* (*Contagem* + *Dona Sônia...*). Em ambos os casos, os diretores construíram longas que retomam temas de seus curtas anteriores com a novidade de uma narrativa única, na qual esses temas interagem.

O filme [*No Coração do Mundo*] nasce de dois curtas que nós fizemos *Contagem* e *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* e nós sempre tivemos o desejo de expandir esses universos, porque nós gostávamos muito dos personagens e os dois curtas, que a princípio não se comunicavam dramaticamente, tinham um ponto em comum, que era o fato de se passarem no mesmo lugar e tinham como ponto de partida uma reflexão estética, visual, existencial e espiritual sobre aquele lugar. Começamos a encaixar essas duas histórias e criar outros personagens porque a gente queria fazer um filme sobre esse espaço nas suas várias subjetividades. (MARTINS; MARTINS, 2019b).

Gabriel e Maurílio Martins tomaram incontáveis decisões, grandes e pequenas, durante a produção de *No Coração do Mundo*. Neste capítulo, vamos considerar duas decisões importantes: a mistura de gêneros e a mudança de sexo de certas personagens. Segundo os diretores, originalmente duas personagens femininas eram figuras masculinas no roteiro: Brenda Lee, interpretada por MC Carol, e Selma, interpretada por Grace Passô.

² “The history of the novel from this perspective is a succession of different motivations for the device of fusing short stories into larger wholes” (STEINER, 1984, p. 58).

A decisão de mudar o sexo das personagens afetou inadvertidamente vários aspectos da narrativa, podendo ter alterado em última análise o centro de interesse do filme.

O centro de interesse

Vimos no Capítulo 2 que o centro de interesse de um filme depende em parte das convenções do gênero que ele pertence e em que medida elas são satisfeitas ou frustradas. *No Coração do Mundo* é um filme de golpe ou de assalto. Também é um faroeste urbano (“Contagem é o *motherfucking* Texas”, entona MC Papo) e uma narrativa em rede, tudo junto e misturado. Um projeto “maximalista” assim poderia acabar tentando abraçar o mundo, mas o longa consegue entrelaçar múltiplas gêneros e referências com habilidade. Em entrevista a Bruno Carmelo e Maria Clara Guedes publicada em 2 de agosto de 2019 no portal *AdoroCinema*, Maurílio Martins comentou esse amálgama:

Se eu fosse definir esse filme, eu definiria como um filme “maximalista”: tudo ali está em excesso, as cores estão em excesso. Além dos gêneros que se entrelaçam, além da brincadeira com todas as referências, ainda tem esse desejo nosso de que tudo coubesse nesse filme. Sem falsa modéstia, acho que a gente conseguiu levar um pouco mesmo de tudo que é a vivência minha e a do Gabriel [Martins], atreladas à vida desse espaço em que a gente vive e que a gente filma. (MARTINS; MARTINS; PASSÔ, 2019).

Em *No Coração do Mundo*, os diretores tomam essas referências e dão-lhes um ambiente mineiro e periférico e um tratamento moderno, consciente de si. Para Ivone Margulies, “Uma sensibilidade hip-hop remix e um amor eclético pelo cinema (de Spike Lee a Abbas Kiarostami a James Gray) conseguem coexistir com o compromisso com as realidades locais e os corpos que povoam seus imaginários” (MARGULIES, 2020, p. 39).³ Similarmente, Rafael Ciccarini Nunes, ex-professor dos fundadores da Filme de Plástico, comentou a respeito da predileção dos diretores pelo “bom cinema americano autoral”. “Nos filmes deles, estabelecem um diálogo interessante entre um cinema comercial e um cinema de gênero com código autoral” (apud COELHO, 2020, p. 71).

No Coração do Mundo segue a estrutura convencional de um *filme de assalto*. Nesse gênero, um golpe arriscado é planejado e executado por um grupo de personagens. De modo geral, é evidente que o filme também empresta algo das *narrativas em rede*, entrelaçando as linhas de ações de conhecidos, amigos em comum e familiares. Talvez o fascínio pelo filme derive do fato de que ele não apenas incorpora elementos de vários

³ “A hip-hop remix sensibility and an eclectic love for cinema (from Spike Lee to Abbas Kiarostami to James Gray) manage to coexist with their commitment to local realities and the bodies that people their imaginaries” (MARGULIES, 2020, p. 39).

gêneros, como também questiona esses diversos elementos ao criar uma tensão entre eles. Assim, por exemplo, a ação do filme de assalto é temperada por trechos mais tranquilos, de cenas do cotidiano e de conversação, provindos da narrativa em rede.

Big caper

A sequência inicial de *No Coração do Mundo* sugere que o filme é um *thriller*. Depois da festa de aniversário de Marcos ser interrompida por um disparo fora de campo, Marcos intima Beto a cantar parabéns, com a pistola em punho (figura 6.1). Em seguida, durante os créditos de abertura, ouvimos a música “Texas”, de MC Papo (o cantor, nascido na Bélgica, faz uma ponta como porteiro no filme), que compara Minas Gerais ao estado americano, nos preparando para as maneiras pelas quais a narrativa jogará com esse gênero hollywoodiano: *Quilos de droga, cabeças de gado/ Helicóptero, condomínio fechado/ Disputas de poder e de território/ Na favela a bala come, haja velório*.

O espectador pode identificar rapidamente o uso que o filme faz das convenções do filme de golpe ou de assalto (*heist* ou *big caper film*, como é conhecido em inglês). Esse gênero surgiu no início da história do cinema com o filme de Edwin S. Porter *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*), de 1903, mas só se consolidou na década de 1950 com *O Segredo das Joias* (*The Asphalt Jungle*, 1950), de John Huston, *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, 1955), de Jules Dassin, *O Grande Golpe* (*The Killing*, 1956), de Stanley Kubrick, e *Bob, o Jogador* (*Bob le Flambeur*, 1956), de Jean-Pierre Melville (KAMINSKY, 1974). O gênero tornou a tomar os cinemas de assalto, com o perdão do trocadilho, nos anos 2000 com o sucesso da série *Onze Homens e Um Segredo*

Figura 6.1 Parabéns para você



Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

(*Ocean's Series: Eleven*, 2001, *Twelve*, 2004, e *Thirteen*, 2007), de Steven Soderbergh (LEE, 2014). Podemos citar como exemplos brasileiros, o filme de Roberto Farias *O Assalto ao Trem Pagador* (1962) ou, o mais recente, *O Roubo da Taça* (2016), de Caio Ortiz.

Como era de se esperar, um golpe está no centro do *sujet* de um filme de assalto. Segundo Inbar Shaham (2014, p. 477-82), o *sujet* do filme de assalto pode ser dividido em três fases distintas: uma fase de planejamento seguida por uma fase de encenação, com a consecução ou não do planejado, prosseguida às vezes por um relato do ocorrido. Em *O Segredo das Joias*, por exemplo, acompanhamos cada estágio do roubo de 500 mil dólares em pedras preciosas: as circunstâncias dos personagens, o recrutamento, o plano, a operação, a perseguição e a derrota final da quadrilha. Nessa estrutura de repetição — elaboração de um plano de ação (*forecast*), execução (*enactment*) e recapitulação (*report*) (STERNBERG, 1984, p. 376) — o planejamento cria suspense e os imprevistos geram surpresas, forçando-nos a reconsiderar as possibilidades de sucesso do golpe.

“Seguimos os bandidos antes, durante e depois de um crime, em geral um assalto,” explica sucintamente o romancista e roteirista americano Donald Westlake (1996, p. 1).⁴ Cineastas podem diferenciar seus filmes através da manipulação dessa estrutura básica. Por exemplo, *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1992), de Quentin Tarantino, é um filme de assalto no qual o assalto permanece obstinadamente fora do *sujet* (SHAHAM, 2014, p. 479). O *sujet* começa numa lanchonete com o planejamento e, em seguida, nos mostra as consequências do assalto malogrado. O resto do *sujet* gira em torno da matilha de criminosos tentando descobrir o que deu errado no plano e na execução do assalto. Em resumo: seguimos os bandidos antes e depois do assalto, não durante. Essa manipulação dos eventos da fábula pode ser desconcertante no começo, mas é eficaz em instigar nosso interesse em descobrir, a partir dos relatos dos personagens, qual deles é o traidor.

Diferente de *Cães de Aluguel* ou *Contagem*, o *sujet* de *No Coração do Mundo* respeita a ordem cronológica da fábula: seguimos os assaltantes antes, durante e depois do golpe. Reduzido ao essencial, o *sujet* do filme poderia servir como base para um roteiro de Hollywood (THOMPSON, 1999). A primeira parte (1-12), apresenta as personagens e suas motivações. A segunda (13-26), estabelece o objetivo comum dessas personagens. A terceira (27-33), mostra as personagens às voltas com obstáculos, protelando o final. Na quarta e última parte (34-44), vemos o assalto do condomínio e suas consequências

⁴ No original, “[W]e follow the crooks before, during, and after a crime, usually a robbery” (WESTLAKE, 1996, p. 1)

para todos os envolvidos. Todas essas partes são delimitadas por *fade-outs* e um *fade-ins*, transições nas quais um plano final gradualmente escurece até que a tela fique preta e que a tela escura gradualmente clareia até que o plano inicial apareça, respectivamente.

Quadro 6.1 Segmentação do sujet de *No Coração do Mundo*

Cena	Descrição	Minutagem
C	Créditos iniciais	42s
1	O aniversário de Marcos , organizado por Ana , sua namorada, é interrompido pelo estampido de um revólver, disparado por Beto . Este matou, fora de campo, o filho de D.^a Sônia , Joca .	7min45
	Créditos de abertura: “Texas”, do MC Papo. <i>Fade-out...</i>	10min40
2	Ana volta cansada para casa depois de mais um dia de trabalho como trocadora de ônibus. Seu pai, de saúde debilitada, requer cuidados.	11min37
3	Beto interrompe o caso de Miro , seu irmão, com Rose . Os amantes o deixam na rodoviária e emprestam dinheiro para que ele fuja da cidade.	17min34
4	Selma oferece, com Marcos , um serviço de fotos para um colégio.	19min25
5	D.^a Sônia encomenda camisetas em homenagem ao seu filho.	20min23
6	Ana troca a resistência do chuveiro e a fralda do seu pai.	21min11
7	Marcos importuna a mãe, D.^a Fia , e a irmã, Fernanda .	24min22
8	Rose encontra Miro na loja de D.^a Olga e conta para ele que decidiu trocar de carro para trabalhar como motorista do Uber.	26min41
9	D.^a Fia sai à rua carregando um carrinho cheio de produtos. Há uma série de planos de moradores do bairro na praça.	27min14
10	Na laje, Marcos e Ana conversam e tomam banho de sol.	28min31
11	À noite, Ana bate-papo com Jacira , a motorista do ônibus.	29min44
12	Marcos divide um beque com a amiga Brenda Lee , que cuida da avó. Em casa, ele encontra a irmã Fernanda . <i>Fade-out...</i>	34min40
13	<i>... Fade-in.</i> Selma conta para Marcos os eventos que a trouxeram a Contagem e explica “no coração do mundo”.	39min23
14	Brenda Lee anda com a avó; D.^a Fia vende produtos de porta em porta; D.^a Sônia carregando as camisetas encomendadas.	39min57
15	Ana encontra Rose por acaso descendo da linha Laguna-BH.	41min30
16	Selma e Marcos entregam as fotos para as crianças.	44min
17	Selma encontra Vitória , que apresenta o alvo do golpe.	46min24
18	Marcos pede dinheiro a Branda para o aniversário da mãe.	50min58
19	Miro fecha a loja; Rose , o salão; Ana está na autoescola.	51min53

Cena	Descrição	Minutagem
20	Selma apresenta o plano para Marcos , que receia envolver Ana.	54min16
21	Marcos convida Ana para fazer uma “fita cabulosa” com ele.	56min26
22	Ana chega em casa; seu pai está dormindo. Toma banho.	58min24
23	Miro encontra e enfrenta o seu irmão Beto em um boteco.	59min58
24	Ana barbeia o pai e é agredida durante o trabalho.	1h3min41
25	Rose encontra Selma e paga a primeira parcela do carro.	1h9min27
26	Ana encontra Marcos em casa, onde D.^a Fia está sediando um encontro religioso, no qual D.^a Sônia participa. Na laje, Ana topa participar do assalto. <i>Fade-out...</i>	1h13min8
27	<i>... Fade-in.</i> D.^a Sônia encontra Beto e vinga a morte do filho.	1h14min9
28	Festa de aniversário de D.^a Fia : Marcos , Fernanda e seu namorado; Miro e sua mãe, Dona Lua ; Brenda Lee e sua vó.	1h15min55
29	Numa boate, Marcos e Selma encontram o vigilante Gildásio , que possui informações sobre o local do assalto.	1h18min37
30	Vandinho , o marido de Rose, informa Miro que o seu irmão morreu. Miro , Dona Lua e Rose lamentando a morte de Beto.	1h20min44
31	Ana treina baliza e, no ônibus, conta ter pedido demissão.	1h22min59
32	Marcos presta, atabalhoadamente, solidariedade a Miro .	1h25min9
33	Selma se prepara para o assalto. <i>Fade-out...</i>	1h26min16
34	<i>... Fade-in.</i> Selma e Marcos alugam uma BMW.	1h28min37
35	Ana encontra Selma e Marcos . Partem para Lagoa Santa.	1h30min43
36	Em Lagoa Santa, Selma repassa o plano para Marcos e Ana .	1h33min39
37	Ana estaciona no ponto cego do condomínio.	1h36min50
38	Selma e Marcos executam o assalto.	1h40min14
39	Selma , Marcos e Ana deixam o condomínio com sucesso.	1h45min2
40	Selma , Marcos e Ana caem numa emboscada de Gildásio . Marcos e Ana fogem, Selma alveja os bandidos e parte.	1h50min13
41	De manhã, Ana e Marcos regressam para o Laguna.	1h51min5
42	No café da manhã, Ana estapeia o rosto do pai.	1h52min9
43	Marcos conversa com Brenda Lee sobre se vingar. D.^a Fia observa o filho decepcionada, à distância.	1h53min44
44	Desalenta, Ana volta a circular de ônibus. <i>Cut to black.</i>	1h54min29
C	Créditos finais.	2h1min

Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

A *apresentação* (1-12) introduz todas as personagens principais do filme, bem como traça os contornos de suas personalidades e de suas situações sociais e domésticas.

Figura 6.2 Fotos no celular de Selma

Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

Ana divide seu tempo entre o trabalho como trocadora da linha 2130, Jardim Laguna-Belo Horizonte (2/11), o cuidado com o pai, preparando as refeições dele, fazendo a manutenção da casa, trocando suas fraldas (2/6), e os encontros com o namorado, Marcos (1/10). Este, por sua vez, faz pose de gângster (figura 6.1), mata tempo em casa (7), fuma maconha (12) e ajuda Selma, enfasiado, em um empreendimento fotográfico (4). Apesar de vermos esta última em apenas uma sequência desta parte introdutória do filme (4), as fotos no seu celular levam-nos a supor que ela é mãe de uma menina (figura 6.2).

Essa suposição é confirmada no começo da complicação (13), quando Selma conta para Marcos que a sua filha nasceu poucos dias antes do seu namorado infartar e morrer. Exausta e sem recursos, ela deixou a filha — como se vem a saber mais adiante, a menina ficou aos cuidados da mãe de Selma (33) — e veio parar em Contagem. Num diálogo, somos informados sobre toda sua vida sentimental e a coragem e a obstinação (“Falei: ‘Vou vazar daqui.’ Vazei, e vim parar aqui.”) que a levaram até ali e que a levarão a elaborar um arriscado assalto a casa de um milionário em um condomínio fechado.

A *complicação* (13-26) começa e termina com a expressão *no coração do mundo*. Na primeira cena, Selma explica para Marcos o significado dessa expressão que intitula o filme: “É o próximo lugar, ... cara. É para onde a gente quer ir. Melhor, muito melhor: para onde a gente quer pisar. Para onde vai o desejo da gente, cara.” Na última cena, Marcos promete levar Ana para o coração do mundo (figuras 6.3). Nesse meio tempo, Selma chama Marcos para participar do arriscado assalto, mas ele teme envolver sua namorada (20). Ana inicialmente recusa participar (21), mas, cansada de suportar o fardo

Figuras 6.3 “No coração do mundo”

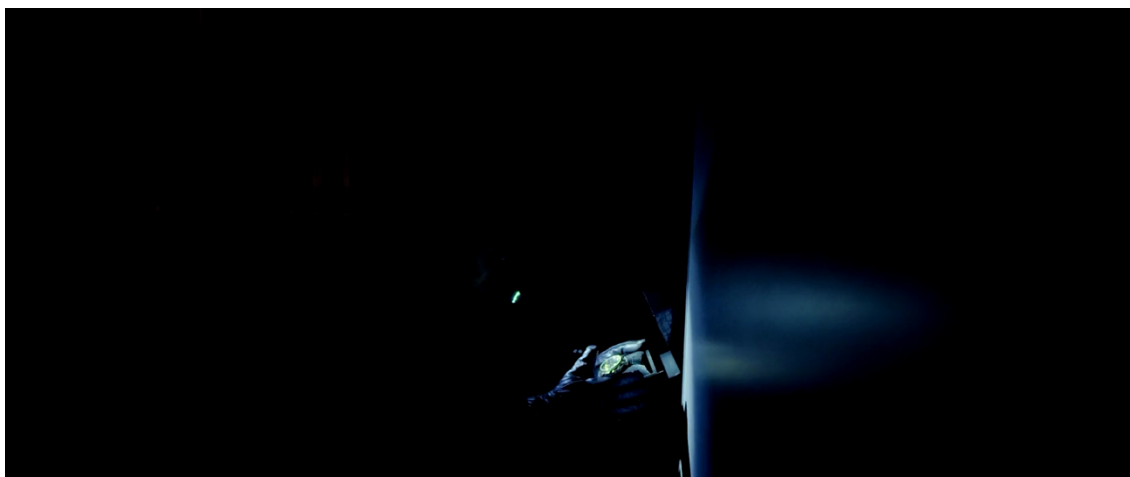


Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

de cuidar do pai e de aguentar desaforos no trabalho (24), finalmente topa fazer parte do golpe (26). Com efeito, a complicação estabelece uma questão que estruturará o restante do filme: Selma, Marcos e Ana serão capazes de executar o assalto com sucesso?

Portanto, diferente do que acontece em *O Som ao Redor* e *Na Vizinhança do Tigre*, parte das personagens do filme têm um objetivo comum: invadir um condomínio fechado. Nesse tipo de filme, conhecido em inglês como um “ensemble film” (filme de conjunto), todas as personagens têm mais ou menos a mesma importância e agem como um grupo empenhado em alcançar um objetivo compartilhado (THOMPSON, 1999, p. 47).

O *desenvolvimento* (27-33) mostra os encaminhamentos do assalto e retoma as motivações das personagens, prolongando o suspense. Numa casa de shows, Marcos e Selma encontram-se com o vigia Gildásio para comprar informações sobre o sistema de segurança do condomínio (29). Depois de vermos Ana dirigindo na autoescola — um motivo que será importante durante o assalto —, ficamos sabendo que ela pediu demissão

Figura 6.4 Golpe às escuras

Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

do trabalho (31). Em seguida, Marcos sintetiza o destino que aguarda aqueles que não recorrem ao mundo do crime: “Salário, busão lotado, esporro do patrão...” (32). O desenvolvimento termina com um plano de Selma, que anseia reaver sua menina, falando descontraidamente ao celular com a mãe, enquanto carrega uma pistola (33).

Como muitas vezes acontece no desenvolvimento (THOMPSON, 1999, p. 28-9), relativamente pouco avanço é feito na linha principal de ação. Contudo, em compensação, ocorre a resolução da linha interveniente que gira em torno de Beto, que usou a pistola de Marcos no começo da *apresentação* para matar o filho de Dona Sônia (1). Mesmo tendo sido aconselhado a fugir (3), descobrimos na *complicação* que Beto ficou no bairro (23). Como resultado, ele é morto por Dona Sônia (27). Ainda no *desenvolvimento*, Miro recebe a notícia que o irmão foi baleado (30) e é mal consolado por Marcos (32).

O *clímax* (34-44) mostra o assalto e suas consequências para todos os envolvidos. A ação é apresentada como tendo apenas duas resoluções possíveis (CARROLL, 1996), colocando em jogo nossas esperanças e medos: a operação será bem-sucedida ou não? Depois de alugarem uma BMW, Selma repassa o plano para Ana e Marcos (36). Na tradição dos filmes de assalto (LEE, 2014, p. 35-7), a sequência estabelece uma série de prazos: eles têm precisamente 7 minutos para entrarem e saírem do condomínio, sendo 3 minutos e 30 segundos reservados para o assalto em si. O assalto é filmado em uma única tomada num breu quase completo; o movimento de câmera, ora seguindo Selma, ora Marcos, intensifica o suspense à medida que nos esforçamos para ver onde eles estão e o que estão fazendo (figura 6.4). Esse plano sequência dura exatamente 3min23 (38).

O assalto é bem-sucedido (39). Mas na volta eles são surpreendidos por Gildásio (40), o vigia que vendeu informações sobre a segurança do condomínio, e seu comparsa. Numa sequência eletrizante, Selma alveja Gildásio, mas logo em seguida é baleada pelo comparsa, que, por sua vez, é inesperadamente baleado por Selma quando baixa a guarda. *À la* Tarantino, a bala estoura seus miolos. Enquanto isso, Marcos e Ana conseguem fugir. Sentada ao volante da BMW, Selma chora, esbraveja, respira fundo e recupera a calma — assistimos todas essas emoções num único plano, um *tour de force* da atriz Grace Passô. Inabalada, dá partida no carro e toma a estrada em direção, talvez, ao coração do mundo.

Ao alvorecer, Ana e Marcos caminham à beira da estrada rumo ao Laguna (41), sem nenhum espólio do golpe. À mesa do café da manhã, Ana estapeia o rosto do seu pai (42) — um ato intempestivo que expõe todo seu descontentamento com a sua situação atual: desejando livrar-se do pai, um fardo que se tornou pesado demais para ela continuar carregando sozinha, Ana havia colocado todas suas esperanças na vã tentativa do assalto.

Figuras 6.5 Tapa literal



Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

Inversamente, no lugar de pai e filha, vemos, na sequência seguinte, mãe e filho (43). Desejando vingança, Marcos conversa numa esquina com a amiga e ex-presidiária Brenda Lee, que tenta desincentivá-lo: “Você não sabe o que é cadeia, não. Não sabe mesmo.” Depois que Brenda se despede, um plano revela a mãe de Marcos, Dona Fia, observando-

Figuras 6.6 Tapa figurado



Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

o à distância, com um olhar de decepção. Em contexto, o *travelling* circular em torno do rosto de Marcos, que antecede a revelação do contracampo de sua mãe, funciona como o equivalente cinematográfico a um tapa na cara. Para Dona Fia, seu fardo é Marcos.

No Coração do Mundo termina com um plano de Ana circulando de ônibus (44). O final ecoa a última sequência em que a vimos andando de ônibus (31), na qual Ana, tendo pedido demissão, comenta com o amigo trocador: “Laguna, vai e volta. [...] Vai, volta; vai, volta. A vida só passando aí pela janela. Fim de linha, cara. Fim de linha...” A repetição do cenário e a variação no enquadramento estabelece um paralelo contrastante entre as duas cenas: esperança na primeira; desilusão na segunda. Além do mais, o tom da música não diegética que toca no final, “They Come”, remete a música diegética que Ana ouve no chuveiro, “Goodbye”, poucas cenas antes de topiar participar do assalto (22). Assim, a narrativa *vai e volta*, perfazendo uma trajetória circular: a situação final não difere muito da inicial. Em uma composição desse tipo, não há um desfecho propriamente

Figuras 6.7 Laguna, vai e volta



Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

dito, o espectador entende o problema inicial e subentende que a mesma situação e o mesmo conflito prosseguirão intactos na vida das personagens (KOVÁCS, 2008, p. 79-80).

Tradicionalmente, o filme de assalto costuma estabelecer uma oposição temática na qual se encena o conflito entre uma realidade dura e injusta e o desejo dos personagens por liberdade e independência. Assim, o assalto é um meio dos personagens enfrentarem e romperem com as amarras de um sistema social e econômico vigente. De acordo com Daryl Lee, “Em sua forma mais abstrata, isso representa um impulso *utópico* [...] de formar um coletivo não convencional nas margens da sociedade” (LEE, 2018, p. 8).⁵

No começo da complicação, uma paisagem boreal gradualmente aparece à vista, acompanhada por um rumor do mar na trilha sonora. De repente, ouvimos a voz de Selma. A câmera então começa a deslizar lentamente para trás: pouco a pouco, o recuo da câmera ancora o idílico plano de fundo em seu contexto espacial, uma sala de aula, e o murmúrio das ondas do mar dá lugar ao zumbido elétrico, agudo, dos equipamentos de iluminação. Marcos entra no quadro, pela borda esquerda, e posiciona uma câmera diante de Selma. Uma panorâmica para esquerda mostra a composição final num *video assist* (figura 6.3). Nesse momento, Marcos pergunta a Selma o que significa a expressão “no coração do mundo”. Ao que ela responde, acompanha pelos sons não diegéticos de murmúrio e da trilha musical: “É o próximo lugar, ... cara. É para onde a gente quer ir. Melhor, muito melhor: para onde a gente quer pisar. Para onde vai o desejo da gente, cara.” Esta sequência do filme sintetiza o impulso utópico que está no centro da narrativa: o desejo de encontrar o seu lugar no mundo, para além das margens, que move as personagens. Movidos por sonhos de riqueza instantânea e por uma revolta com o estado de coisas, Selma, Marcos e Ana veem no assalto a única chance de ascensão social e liberdade.

Não obstante, o filme se afasta das convenções do gênero em diversos aspectos. O que é na origem um gênero tipicamente masculino, no qual o principal conflito se dá “entre o homem [...] e as frígidas instituições sociais” (KAMINSKY, 1974, p. 76-7),⁶ ganha aqui força feminina, ao se concentrar nas vicissitudes de personagens femininas. É Selma quem planeja o assalto, fornecendo a causa que põe a narrativa em movimento. O plano, por sua vez, depende das habilidades de Ana como motorista e intérprete. Não só Marcos vaga em confusão durante o assalto e quebra um vaso, colocando o golpe em

⁵ No original, “As is most abstract, this represents a *utopian* impulse [...] to form an unconventional collective on the margins of society” (LEE, 2014, p. 8) [grifo do original].

⁶ No original, “between man [...] and cold, social institutions” (KAMINSKY, 1974, p. 76-7).

risco, como sua contribuição, o contato de Gildásio, resulta no fracasso da empreitada. No clímax, são as mulheres que revezam o volante, enquanto ele fica no banco traseiro: Ana dirige no condomínio e Selma dirige de Contagem até Lagoa Santa, e vice-versa.

De certa maneira, *No Coração do Mundo* desromantiza o filme de assalto. Seus personagens principais não são criminosos experientes, motivados pelo desafio do golpe, mas pessoas comuns, motivadas pelas suas condições sociais. A motorista, por exemplo, ainda nem tirou carta; sua “especialidade” não é nenhuma habilidade especial, mas uma questão de cor. Por ser branca, ela pode se passar por amante de um milionário. Ademais, embora o filme não deixe claro qual é o montante do assalto, a revista *Exame* que Vitória mostra a Selma sugere algo entre o valor de três e cinco milhões de reais. O que, pelos padrões monetários do gênero, é uma quantia bastante modesta. (A título de exemplo, o roubo de *Onze Homens e um Segredo* chega ao valor de 160 milhões de dólares.)

Além disso, em um filme de assalto, o plano impele a ação para diante de maneira constante. Contudo, em *No Coração do Mundo*, a linha de ação principal alterna-se com linhas intervenientes e longas cenas de diálogo, que transmitem o ritmo e o sabor do dialeto local, aparentemente detendo a progressão narrativa. Uma cena em que Selma e Rose conversam na rede dura 5min45, mais tempo do que o dedicado ao assalto em si (figura 6.8). Um dos resultados disso é uma alteração no equilíbrio narrativo do gênero. O estilo *thrilleresco*, enamorado do artifício, disputa constantemente com outro estilo, mais prosaico, “que se manifesta nas longas cenas de conversas, longas confabulações entre personagens que se conhecem desde sempre, nas quais aflora certa intimidade” (NOGUEIRA, 2019). Victor Guimarães (2019) e Margulies (2020, p. 43) caracterizam

Figura 6.8 Selma e Rose confabulam



Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

essa tensão como uma forma de “disritmia”, como se as cenas do filme ora pulsassem calmamente, ora aceleradamente. Nas cenas do assalto, o coração bate aceleradamente; nas longas confabulações entre personagens, o coração bate mais calmo. O apelo do filme reside nessa combinação entre a rapidez do filme de ação e o vagar da narrativa em rede.

Narrativa em rede

Se a estratégia de Tarantino em *Cães de Aluguel* foi reduzir o filme de assalto a uma espécie de peça de câmara, Gabriel e Maurílio Martins fizeram a abordagem oposta, *maximizando* o gênero para abranger não somente um cenário e grupo de personagens, mas toda uma comunidade (o bairro Jardim Laguna, em especial). Em *No Coração do Mundo*, há um grande número de linhas de ação, alinhadas a personagens diferentes, que convergem no decorrer do sujet, revelando relações causais inesperadas entre elas: Selma trabalha com Marcos, que é namorado de Ana, que é amiga de Rose, que é amante de Miro, que é irmão de Beto, que matou o filho de Dona Sônia — e assim por diante. O que o filme ganha ao incluir todas essas personagens da fábula em um mesmo sujet?

Quase todas as resenhas de *No Coração do Mundo* reforçam um aspecto da obra, ora como característica negativa, ora como seu grande feito: a quantidade de personagens e de linhas de ação. Por um lado, na sua resenha para a *Folha de S.Paulo*, Inácio Araújo (2019) ressalta o “excesso de subtramas, que engendra certa dispersão no conjunto e apaga a trama principal”. Por outro, Ariel Schweitzer (2019, p. 66), em texto para a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, vê o começo do filme como um retrato coletivo, “uma obra coral centrada em meia dúzia de personagens, desenhando os laços sutis que os unem”.⁷

Em uma edição dedicada ao novo cinema brasileiro da revista *Film Quarterly*, Ivone Margulies (2020) também destaca o aspecto coral das obras de Filmes de Plástico. Para a pesquisadora, *No Coração do Mundo* se vale de duas estratégias para articular a relação entre os indivíduos e o mundo social do qual eles fazem parte: o *retrato* e a *vista*. Sua análise destaca como as vistas panorâmicas da cidade de Contagem enunciam a dimensão coletiva dos retratos individuais das personagens, delineando ao mesmo tempo “sua singularidade individual e pluralidade compartilhada” (MARGULIES, 2020, p. 43).⁸ (Pode-se dizer que o mesmo acontece com os retratos de *A Vizinhança do Tigre*.)

⁷ No original, “une œuvre chorale centrée sur une demi-douzaine de personnages et dessinant les liens subtils qui les rattachent les uns aux autres” (SCHWEITZER, 2019, p. 66)

⁸ No original, “their individual singularity and their shared plurality” (MARGULIES, 2020, p. 43).

No Coração do Mundo começa com um interesse mais amplo no bairro Laguna, mas pouco a pouco vai estreitando o seu foco em torno de três personagens principais. De maneira significativa, as partes iniciais do *sujet* tendem a mostrar várias personagens, enquanto as partes finais tendem a se concentrar em Selma, Marcos e Ana. Obviamente, a narração poderia ter focado essas personagens bem mais cedo, porém, caso assim fosse, o cotidiano do bairro e os paralelos entre as personagens seriam menos vívidos.

Além de criar contrastes entre personagens, as situações paralelas permitem que o *sujet* oscile livremente entre a apresentação restrita e irrestrita de informações da fábula. Às vezes, um movimento de câmera expõe o alcance de conhecimento da narração, como quando uma panorâmica revela, em prol do suspense, algo que as personagens ainda não sabem (figura 6.9). Frequentemente, a montagem fornece informações sobre a fábula sem restrições, mudando de personagem para personagem para ampliar nosso alcance de conhecimento. Com efeito, muitas vezes a narração constrói suspense ao criar situações

Figuras 6.9 Uma panorâmica antecipa para o espectador a emboscada



Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

em que antecipamos as reações dos personagens para informações que viemos a saber antes deles. Como, por exemplo, Ana responderá ao convite de Marcos para participar do assalto? Ou, então, como Miro reagirá à notícia que o seu irmão foi baleado?

A manipulação do fluxo de informações a respeito do irmão de Miro, Beto, ilustra as maneiras pelas quais a narrativa expande e contrai nosso conhecimento sobre a fábula. Em alguns momentos sabemos o mesmo que as personagens sabem: por exemplo, Rose pergunta sobre Beto para Miro e ele, assim como nós, não tem notícias sobre o irmão (8). Em outros momentos sabemos menos do que as personagens: apenas entendemos por que Miro estacionou num boteco quando ele encontra e confronta seu irmão, que não deixou a cidade (23). Em outros momentos, ainda, sabemos mais do que as personagens sabem. Sabemos que Beto foi baleado (27) antes de Miro e esse nosso conhecimento superior intensifica o suspense de cenas subsequentes, como quando a mãe dos irmãos pergunta à Miro sobre Beto (28) e quando Vandinho, o marido de Rose, vai informá-lo sobre o assassinato, criando uma ironia dramática: Miro acha que o militar irá confrontá-lo sobre Rose, enquanto nós podemos inferir, pelo seu tom, que ele traz tristes notícias (30).

Em um filme com vários protagonistas, é provável que haja uma hierarquia entre eles, com um ou mais se destacando (BORDWELL, 2019, p. 135-6). Em *No Coração do Mundo*, Selma, Marcos e Ana são claramente mais importantes do que o restante. Ainda assim, com seus objetivos particulares e suas situações pessoais distintas, cada personagem tem sua linha narrativa individual e despertam o seu próprio interesse. Rose não atua como uma personagem coadjuvante na linha narrativa de Marcos, uma vez que as suas linhas de ação mal interagem. Em vez disso, elas são justapostas em função das suas implicações temáticas, contrastando a estagnação de Marcos e a diligência de Rose.

O paralelismo é um procedimento importante que atravessa todo o sujet do filme. Padrões analógicos, positivos ou negativos, são essenciais para promover a ação do longa. Já vimos, por exemplo, importantes paralelos entre Ana e seu pai e Marcos e sua mãe: com sentidos diferentes, os paralelos mostram que as duas famílias carregam um fardo. Notamos também o contraste entre a esperança e a desesperança de Ana. Além disso, podemos notar as diferentes maneiras pelas quais as personagens lidam com a dureza de seus cotidianos: algumas personagens sofrem ou suportam as dificuldades; outras, porém, tentam romper a todo custo com a condição à qual, aparentemente, estão condenadas e o fazem de modo diferente em cada caso, seja por meio do trabalho ou então do crime.

Muita da força que o filme tem de prender nosso interesse se origina das maneiras através das quais o sujet nos dá pistas para construir analogias entre as personagens da

fábula. Rose leva uma vida profissional de tirar o fôlego: já trabalhou como trocadora, tem um salão de beleza e quer trabalhar como motorista de aplicativo. “Meu nome é *Trabalho*, meu sobrenome é *Dinheiro*, amor”, Rose diz a Selma, a certa altura (25). Em contraste, o amante de Rose, Miro, trabalha como atendente na loja de Dona Olga há sete anos. Enquanto Marcos não cuida nem mesmo do Taffarel, o seu jabuti de estimação, sua namorada, Ana, cuida do pai debilitado, e a sua amiga, Brenda Lee, cuida da avó com catarata. Esses não são todos os padrões analógicos que podemos encontrar no filme. Poderíamos listar outros, como a desconfiança de Brenda e Miro em emprestar dinheiro para Marcos e Beto, respectivamente, sugerindo similaridades entre os dois marmanjos. O ponto crucial é que o *sujet* nos fornece pistas para traçar paralelos e contrastes entre as personagens da fábula, principalmente entre personagens masculinos e femininos.

Os personagens masculinos são representados como imaturos e acomodados, ao passo que as personagens femininas são representadas como mais diligentes e maduras (figuras 6.10). Vimos, por exemplo, como Marcos é menos ativo que Selma e Ana para a linha de ação do assalto. Podemos notar também que sua irmã, Fernanda, tem apenas 17 anos e já ajuda em casa, enquanto ele tem 20 e tantos ou 30 e poucos anos e ajuda apenas quando lhe convém. Se as mulheres são empoderadas, os homens são figurativa e literalmente impotentes. Além da falta de vigor do pai de Ana, a impotência de Marcos é insinuada duas vezes: Ana o provoca na laje (10) e Brenda diz que ele está devendo vários “azulzinhos” (12). A falta de maturidade dos homens é sublinhada pelo fato de que, diferentemente das mulheres, eles são tratados pelo diminutivo: Marquinho, Beto e Miro.

Podemos imaginar como seriam diferentes as implicações temáticas se algumas personagens importantes, como Selma e Brenda Lee, fossem interpretadas por homens, como estava previsto no roteiro. O contraste entre a ação feminina e a inércia masculina seria bem menos evidente. “As leituras mais feitas e mais faladas, principalmente por mulheres, foram de como as personagens femininas estavam se movendo e os personagens masculinos estavam letárgicos, parados, inclusive fisicamente”, comentou o diretor Gabriel Martins (2019a) numa entrevista em ocasião do lançamento do filme no Brasil. “Isso é uma coisa que no roteiro era muito menos proposital do que parece.”

Figuras 6.10 Quatro planos em sucessão mostram mulheres diligentes



Fonte: *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019)

Antes de assistirmos a um filme, quase sempre contamos de antemão com uma descrição concisa, uma sinopse, da sua narrativa. Essa breve descrição nos leva a antecipar determinadas coisas, muitas vezes funcionando como um indicador de foco de interesse. Com isso em mente, transcrevemos abaixo a sinopse oficial de *No Coração do Mundo*, disponível no site da produtora e da distribuidora (Embaúba Filmes):

Na periferia de Contagem, Marcos busca uma saída para sua rotina de bicos e pequenos delitos. Surge uma oportunidade arriscada, mas que pode solucionar todos seus problemas. Para isso, ele precisa convencer sua namorada, Ana, a se juntarem a Selma e executarem o plano que pode mudar suas vidas para sempre.

Tudo indica que Marcos ocupa o centro de interesse. O uso da voz ativa enfatiza ele como o agente, não o paciente, das ações expressas pelos verbos *buscar*, *precisar*, *executar*. Esse paratexto, portanto, gera um conjunto específico de expectativas. Esperamos que Marcos seja o protagonista e que os seus desejos e objetivos impulsionem a cadeia causal da narrativa. Até que ponto podemos dizer que o filme confirma essas expectativas?

Embora Marcos ocupe o maior tempo de tela, a estrutura narrativa do filme atribui maior agência causal a outras personagens. Marcos não está procurando uma oportunidade arriscada e ele faz muito pouco para solucionar seus problemas. Mais uma vez, as mulheres são mais decisivas do que os homens: Selma elabora o plano; Ana é convencida a participar do assalto indiretamente por um comentário de Rose e por um incidente no trabalho, não pelo convite do seu namorado, que, aliás, mais atrapalha do que ajuda na hora H. Assim, na condição de filme com vários candidatos a protagonista, *No Coração do Mundo* poderia ser descrito igualmente bem pela seguinte sinopse: “Na periferia de Contagem, Ana busca uma saída para sua rotina de trabalho e afazeres domésticos. Surge uma oportunidade arriscada, mas que pode solucionar todos seus problemas. Para isso, ela precisa aceitar o convite do seu namorado, Marcos, e se juntar a Selma para executarem o plano que pode mudar suas vidas para sempre.”

7. Conclusão

Se uma questão guiou este trabalho, pode-se dizer que foi o *centro de interesse*. Vimos que estabelecer um centro de interesse provê um leme para o espectador navegar um filme com vários protagonistas, cada qual com sua linha de ação, paralelas às demais, evitando que ele fique à deriva. “Ou é algum tipo de centralização — mesmo que mínima e discutível, e qualquer que seja a forma assumida pelo centro de interesse — ou a perda de todo senso de escolha, direção, unidade significativa” (YACOBI, 1985, p. 1).¹

No Capítulo 1, começamos a considerar como a narrativa desperta nosso interesse e nos leva a inferir uma fábula a partir das informações do sujet. Vimos como o suspense, a curiosidade e a surpresa prendem nossa atenção e como as relações entre o sujet e a fábula moldam a cognoscibilidade, autoconsciência e comunicabilidade da narração.

No Capítulo 2, abordamos as três dimensões da narrativa fílmica e os diversos indicadores que servem de apoio para o espectador reconhecer o centro de interesse. Também tivemos a oportunidade de revisar alguns princípios da composição narrativa.

No Capítulo 3, destrinchamos aspectos dos filmes com vários protagonistas, cada qual com sua linha narrativa, a partir das conclusões dos capítulos anteriores. Ali, buscamos explicitar princípios composicionais pouco abordados na bibliografia existente. Obviamente, aproveitamos esta bibliografia ao conceber este terceiro capítulo; porém, quanto mais estudávamos o assunto, mais sentíamos falta de explicações funcionais. Assim, apresentamos uma discussão das possibilidades combinatórias dos indicadores de foco de interesse, que não foram sistematicamente apresentadas em outros trabalhos.

Nos capítulos seguintes, buscamos colocar o que foi visto e discutido em prática. No final do seu ensaio sobre a narrativa em rede, David Bordwell (2007, p. 245-250) relacionou uma filmografia com duzentos títulos, nenhum dos quais brasileiro. Por isso, preocupou-se em analisar filmes da filmografia nacional: *O Som ao Redor* (Capítulo 4), *A Vizinhança do Tigre* (Capítulo 5) e *No Coração do Mundo* (Capítulo 6). Seus temas, suas personagens e suas abordagens à ficção, sem dúvida, são bem diferentes, mas esses filmes enfrentaram o desafio comum de difundir o centro de interesse da narrativa entre vários personagens. Não à toa, os próprios títulos dos filmes sugerem isso: por um lado; *coração* é sinônimo de *centro*; por outro, *redondeza* e *vizinhança* são seus antônimos.

¹ No original, “It is either centering of some kind — even if minimal and debatable, and whatever the shape taken by the centered interest — or the loss of all sense of choice, direction, meaningful unity” (YACOBI, 1985, p. 1)

O que esperamos ter conseguido mostrar neste trabalho é quanto a forma narrativa é versátil, quantas personagens e linhas de ação pode acomodar e como pode enveredar por ângulos diversos, indo além da linha reta e estreita que liga um ponto a outro.

8. Bibliografia

- ALMEIDA, Rogério de; PELEGRINI, Christian Hugo. Os textos críticos sobre o filme *O Som ao Redor*, seus pressupostos estéticos e desdobramentos hermenêuticos. **Palavra Chave**, [s.l.], v. 19, n. 3, p. 721-745, jun. 2016. Disponível em: <doi.org/10.5294/pacla.2016.19.3.3.> Acesso em: 4 jun. 2020.
- ALPENDRE, Sérgio. ‘A Vizinhança do Tigre’; oferece visão genuína sobre a periferia. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 28 fev. 2016. Disponível em: <folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1744064-a-vizinhanca-do-tigre-oferece-visao-genuina-sobre-a-periferia.shtml>. Acesso em: 30 set. 2022.
- ALTMAN, Rick. 24-Track Narrative? Robert Altman’s *Nashville*. **Cinémas**, v. 1, n. 3, p. 102-125, 2 mar. 2011. Disponível em: dx.doi.org/10.7202/1001069ar. Acesso em: 30 set. 2022.
- ANDRADE, Fábio. Movimentos políticos: *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012). 2013. **Cinética**. Disponível em: <revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012-3/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- ARAUJO, Inácio. ‘No Coração do Mundo’ começa singelo e muda para ação hollywoodiana. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 1 ago. 2019. Disponível em: <folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/no-coracao-do-mundo-comeca-singelo-e-muda-para-acao-hollywoodiana.shtml>. Acesso em: 30 set. 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Companhia, 2014.
- AZCONA, Mara del Mar. **The Multi-Protagonist Film**. Nova York: Wiley-Blackwell, 2010.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.
- BERG, Charles Ramírez. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the “Tarantino Effect”. **Film Criticism**, Allegheny College, v. 31, n. 1/2, p. 5-61, 2006. Disponível em: <jstor.org/stable/44019213>. Acesso em: 30 set. 2020.
- BORDWELL, David. **Narration in the Fictional Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- _____. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Berkeley: University of California Press, 2006.
- _____. **Poetics of Cinema**. Nova York: Routledge, 2007. Disponível em: <www.davidbordwell.net/books/poetics.php>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. Reply to Joseph P. Magliano and James A. Clinton, Paisley Livingston, and Brian Boyd. **Projections**, [s.l.], v. 10, n. 1, p. 25-38, 1 jan. 2016. Disponível em: <doi.org/10.3167/proj.2016.100106>. Acesso em: 30 ago. 2022.

- _____; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film Art: An Introduction**. 12 ed. Nova York: McGraw-Hill, 2019. [Ed. bras.: *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. 9 ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013. Tradução de Roberta Gregoli.]
- CALHADO, Cyntia Gomes. Configurações do *western* contemporâneo: *Assalto à 13ª DP e O Som ao Redor*. **Verso e Reverso**, UNISINOS, v. 30, n. 75, p. 208-213, 12 maio 2016. Disponível em: <doi.org/10.4013/ver.2016.30.75.05>. Acesso em: 30 set. 2022.
- CARROLL, Noël. **Theorizing the Moving Image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHIARETTI, Maria Leite; ARAÚJO, Mateus. A periferia reimaginada. **Aniki**, [s.l.], v. 7, n. 2, p. 192-211, 14 jul. 2020. Disponível em: <doi.org/10.14591/aniki.v7n2.677>. Acesso em: 30 set. 2022.
- COELHO, Tiago. Filmes de Comentário: diretores de Contagem, cidade industrial em Minas Gerais, renovam o cinema brasileiro. **piauí**, Rio de Janeiro, n. 163, p. 68-73, abr. 2020. Disponível em: <piaui.folha.uol.com.br/materia/filmes-de-comentario/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- COUTO, José Geraldo. **Em Ela Volta na Quinta, estreia um cineasta singular**. 2016. Outras Palavras. Disponível em: <outraspalavras.net/sem-categoria/em-ela-volta-na-quinta-a-estreia-de-um-cineasta-singular/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- EDUARDO, Cléber. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**: Volume 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 566-597.
- FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 191-219.
- FOLEY, Barbara. **Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941**. Durham: Duke University Press, 1993.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Assombrações de Apipucos: *O Som ao Redor* e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio. **Novos Estudos — Cebrap**, [s.l.], v. 39, n. 1, p. 187-207, abr. 2020. Disponível em: <doi.org/10.25091/S01013300202000010009>. Acesso em: 30 set. 2022.
- GUIGUET, Jean-Claude. **Les Passagers**: Nota de Intenção. 2010. *La lettre du cinéma* n. 8, inverno 1998. Tradução de Bruno Andrade. Disponível em: <focorevistadecinema.com.br/FOCO2/guiguet-passagersnota.htm>. Acesso em: 30 set. 2022.
- GUIMARÃES, Cesar. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. **Revista Eco-Pós**, [s.l.], v. 20, n. 2, p. 17-31, 14 set. 2017. Disponível em: doi.org/10.29146/eco-pos.v20i2.12491. Acesso em: 30 set. 2022.
- GUIMARÃES, Victor. Coração no olho. 2019. **Cinética**. Disponível em: <revistacinetica.com.br/nova/coracao-no-olho/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- HARRISON, Mary-Catherine. How Narrative Relationships Overcome Empathic Bias: Elizabeth Gaskell's Empathy across Social Difference. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 32, n. 2, p. 255-288, 1 jun. 2011. Disponível em: <dx.doi.org/10.1215/03335372-1162686>. Acesso em: 30 set. 2022.

- JAMES, Henry. **The Art of the Novel: Critical Prefaces**. Nova York: Scribner, 1962. [Ed. bras.: A Arte do Romance: Antologia de prefácios. São Paulo: Globo, 2003. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen.]
- _____. **Daisy Miller and other tales**. Reino Unido: Penguin Books, 2016. [Ed. bras.: A Volta do Parafuso seguido de Daisy Miller. São Paulo: L&PM Pocket, 2008. Tradução de Guilherme da Silva Braga e Henrique Guerra.]
- KAMINSKY, Stuart M. **American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film**. Dayton: Pflaum Publishing, 1974.
- KEATING, Patrick. The Fictional Worlds of Neorealism. **Criticism**, Wayne State University Press, v. 45, n. 1, p. 11-30, 2003. Disponível em: <jstor.org/stable/23126369>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. **The Dynamic Frame: Camera Movement in Classical Hollywood**. Nova York: Columbia University Press, 2019.
- KOVÁCS, András Bálint. **Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- LEE, Daryl. **The Heist Film: Stealing with Style**. Nova York: Wallflower Press, 2014.
- LEVIN, Richard Louis. **The Multiple Plot in English Renaissance Drama**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Quando o cinema se faz vizinho. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s.l.], v. 44, n. 47, p. 51-70, 13 jul. 2017. Disponível em: <doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.125849>. Acesso em: 30 set. 2022.
- MARGULIES, Ivone. Filmes de Plástico's Plural Realism. **Film Quarterly**, University of California Press, v. 74, n. 2, p. 39-46, 2020. Disponível em: <dx.doi.org/10.1525/fq.2020.74.2.39>. Acesso em: 30 set. 2022.
- MARTINS, Gabriel; MARTINS, Maurílio. Sobre complexidades e pontos cegos: uma conversa com Gabriel e Maurílio Martins. [Entrevista concedida a] Adriano Garret. 2019a. **Cine Festivais**. Disponível em: <cinefestivais.com.br/gabriel-martins-e-maurilio-martins-falam-sobre-no-coracao-do-mundo/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. No Coração do Mundo: periferia universal. [Entrevista concedida a] Alessandra Alves. 2019b. **Cinema em Cena**. Disponível em: <cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2456/no-coracao-do-mundo-periferia-universal>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. ; PASSÔ, Grace. No Coração do Mundo: Diretores e Grace Passô falam sobre o faroeste “maximalista” que mostra outro lado do Brasil. [Entrevista concedida a] Bruno Carmelo e Maria Clara Guedes. 2019. **Adoro Cinema**. Disponível em: <adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-149812/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- MCALE, Brian; SEGAL, Eyal. Small World: the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics. In: GRISHAKOVA, Marina; SALUPERE, Silvi (org.). **Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy**. Nova York: Routledge, 2015. p. 196-215. Disponível em: <doi.org/10.4324/9781315752914>. Acesso em: 30 set. 2022.
- MENA, Fernanda. O som e o sentido: no quintal de Kleber Mendonça Filho. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 4-5. 17 fev. 2013. Disponível em:

- <folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml>. Acesso em: 30 set. 2022.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três Roteiros: O Som ao Redor, Aquarius, Bacurau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MINETT, Mark. **Robert Altman and the Elaboration of Hollywood Storytelling**. Nova York: Oxford University Press, 2021.
- MOUSINHO, Luiz Antonio. Leitura de *O Som ao Redor* e de sua recepção crítica. **Revista de Estudios Brasileños**, Slamanca, v. 7, n. 4, p. 92-101, 15 dez. 2017. Disponível em: doi.org/10.3232/REB.2017.V4.N7.2830. Acesso em: 4 jun. 2020.
- NEWMAN, Michael Z. Character and Complexity in American Independent Cinema: *21 Grams* and *Passion Fish*. **Film Criticism**, Allegheny College, v. 31, n. 1/2, p. 89-106, 2006. Disponível em: <jstor.org/stable/44019215>. Acesso em: 30 set. 2022.
- NOGUEIRA, Calac. A parte e o todo. 2019. **Cinética**. Disponível em: <revistacinetica.com.br/nova/ncdm-calac/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- OLIVEIRA, Daniel. A súbita invasão do neorrealismo contagense. **O Tempo**. São Paulo. 18 fev. 2016. Disponível em: <otempo.com.br/super-noticia/opiniaio/dulce-bravo/a-subita-invasao-do-neorrealismo-contagense-1.1237514>. Acesso em: 30 set. 2022.
- PARSHALL, Peter F. **Altman and After: Multiple Narrative Film**. Plymouth: Scarecrow Press, 2012.
- PETERSON, James. **Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema**. Detroit: Wayne State University Press, 1994.
- PRINCE, Gerald. **A Dictionary of Narratology**. Nebraska: University of Nebraska Press, 2003.
- RABELLO, Ivone Daré. *O Som ao Redor*: Sem futuro, só revanche? **Novos Estudos — Cebrap**, [s.l.], n. 101, p. 157-173, mar. 2015. Disponível em: <doi.org/10.1590/S0101-33002015000100009>. Acesso em: 4 jun. 2020.
- SCHWEITZER, Ariel. Chronique de la violence ordinaire. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 761, p. 66, dez. 2019.
- SEGAL, Eyal. **The Problem of Narrative Closure: How Stories Are (Not) Finished**. 2007. 332 f. Tese (Doutorado) — The Lester & Sally Entin Faculty of Humanities, The Shirley & Leslie Porter School of Cultural Studies, Tel Aviv University, Tel Aviv, 2007.
- _____. Closure in Detective Fiction. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 31, n. 2, p. 153-215, 1 set. 2010. Disponível em: dx.doi.org/10.1215/03335372-2009-018. Acesso em: 30 jul. 2022.
- _____. The “Tel Aviv School”: A Rhetorical-Functional Approach to Narrative. In: OLSON, Greta (org.). **Current Trends in Narratology**. Berlim, Nova York: De Gruyter, 2011. p. 297-311. Disponível em: <doi.org/10.1515/9783110255003.297>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. Beginnings and Endings. **Oxford Research Encyclopedia of Literature**, 30 set. 2019. Disponível em: <dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1051>. Acesso em: 30 set. 2022.

- SHAHAM, Inbar. The Structure of Repetition in the Cinema: Three Hollywood Genres. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 34, n. 4, p. 437-518, 1 dez. 2013. Disponível em: <[dx.doi.org/10.1215/03335372-2389578](https://doi.org/10.1215/03335372-2389578)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- SMITH, Barbara Herrnstein. **Poetic Closure: A Study of How Poems End**. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- SMITH, Evan. Thread Structure: Rewriting the Hollywood Formula. **Journal of Film and Video**, University of Illinois Press, v. 51, n. 3, p. 88-96, 2000. Disponível em: <[jstor.org/stable/20688222](https://www.jstor.org/stable/20688222)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- SMITH, Murray. **Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema**. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- SPEIDEL, Klaus. "Telling in Time" Extended: Temporality in the "Spatial" Arts; How Single Pictures Convey Stories Suspensefully. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 41, n. 4, p. 669-704, 1 dez. 2020. Disponível em: <doi.org/10.1215/03335372-8720127>.
- STEINER, Peter. **Russian Formalism: A Metapoetics**. Londres: Cornell University Press, 1984. Disponível em: <[jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xpg](https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xpg)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- STERNBERG, Meir. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- _____. Spatiotemporal Art and the Other Henry James: The Case of "The Tragic Muse". **Poetics Today**, Duke University Press, v. 5, n. 4, p. 775-830, 1984. Disponível em: <[dx.doi.org/10.2307/1772263](https://doi.org/10.2307/1772263)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. **The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- _____. Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 13, n. 3, p. 463-541, autumn 1992a. Disponível em: <[dx.doi.org/10.2307/1772872](https://doi.org/10.2307/1772872)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. How Narrativity Makes a Difference. **Narrative**, Ohio State University Press, v. 9, n. 2, p. 115-122, maio 2001. Disponível em: <[jstor.org/stable/20107236](https://www.jstor.org/stable/20107236)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. If-Plots: Narrativity and the Law-Code. In: PIER, John; LANDA, José Angel Garcia (org.). **Theorizing Narrativity**. Berlin, Boston: De Gruyter, 2008. p. 29-107. Disponível em: <doi.org/10.1515/9783110969801.29>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. Narrativity: From Objectivist to Functional Paradigm. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 31, n. 3, p. 507-659, 1 set. 2010. Disponível em: <[dx.doi.org/10.1215/03335372-2010-004](https://doi.org/10.1215/03335372-2010-004)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. Reconceptualizing Narratology: Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative. **enthymema**, Università Degli Studi di Milano, n. 4, p. 35-50, 1 jul. 2011. Disponível em: <[dx.doi.org/10.13130/2037-2426/1186](https://doi.org/10.13130/2037-2426/1186)>. Acesso em: 30 set. 2022.

- _____. Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 33, n. 3-4, p. 329-483, 1 dez. 2012. Disponível em: <dx.doi.org/10.1215/03335372-1812153>. Acesso em: 30 set. 2022.
- TEIXEIRA NETO, Wanderley de Mattos. Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* e a construção de uma ideia sobre o cinema pernambucano. **Aniki**, [s.l.], v. 5, n. 2, p. 419-436, 14 jul. 2018. Disponível em: <doi.org/10.14591/aniki.v5n2.398>. Acesso em: 30 set. 2022.
- THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis**. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- _____. **Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- _____; BORDWELL, David. **Film History: An Introduction**. 4. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2019.
- TURVEY, Malcolm. Introduction. **Projections**, [s.l.], v. 10, n. 1, p. 1-2, 1 jan. 2016. Disponível em: <dx.doi.org/10.3167/proj.2016.100102>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. **Play Time: Jacques Tati and Comedic Modernism**. Nova York: Columbia University Press, 2019.
- TRUFFAUT, Francois. **Hitchcock**. Nova York: Simon & Schuster, 1985.
- TRÖHLER, Margrit. Multiple protagonist films: a transcultural everyday practice. In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (org.). **Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media**. Berlin: De Gruyter, 2010. p. 459-477. Disponível em: <doi.org/10.5167/uzh-43255>. Acesso em: 30 set. 2022.
- UCHÔA, Affonso. Falta coragem para festivais se abrirem a filmes autorais, diz vencedor de Tiradentes. [Entrevista concedida a] Adriano Garret. 2014. **Cine Festivais**. Disponível em: <ciniefestivais.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-diretor-de-a-vizinhanca-do-tigre/>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. Conversa com Affonso Uchoa: "Ver a vida e o corpo periférico morando dentro do cinema". [Entrevista concedida a] Érico Araújo Lima. **Revista Sobrecinema**, [s.l.], v. 5, n. 1, 25 abr. 2016. Disponível em: <revistasobrecinema.com/ver-a-vida-e-o-corpo-periferico-mor>. Acesso em: 30 set. 2022.
- WESTLAKE, Donald E. Introduction. In: WESTLAKE, Donald E.; DAVIS, J. Madison (org.). **Murderous Schemes: An Anthology of Classic Detective Stories**. Nova York: Oxford University Press, 1998. p. 1-6.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife*. **Galáxia**, São Paulo, n. 46, p. 1-17, 19 abr. 2021. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/52911>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. "O cinema ao redor". Anais Digitais. **Socine**. Disponível em: <associado.socine.org.br/anais/2014/14335/ismail_xavier/o_cinema_ao_redor>. Acesso em: 30 set. 2022.

- YACOBI, Tamar. Hero or Heroine? *Daisy Miller* and the Focus of Interest in Narrative. **Style**, Penn State University Press, v. 19, n. 1, p. 1-35, 1985. Disponível em: <[jstor.org/stable/42945527](https://www.jstor.org/stable/42945527)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability. **Narrative**, Ohio State University Press, v. 9, n. 2, p. 223-229, maio 2001. Disponível em: <[jstor.org/stable/20107251](https://www.jstor.org/stable/20107251)>. Acesso em: 30 set. 2022.
- _____. “The Beldonald Holbein”: The Artist's Power and Its Dangers as Narrative Center. **The Henry James Review**, Johns Hopkins University Press, v. 27, n. 3, p. 275-284, 2006. Disponível em: <[dx.doi.org/10.1353/hjr.2006.0026](https://doi.org/10.1353/hjr.2006.0026)>. Acesso em: 30 set. 2022.