

GABRIELA LUCENA DE O. COUTINHO

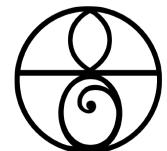
**A AUTORIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: O CASO
DE O SOM AO REDOR**

EDIÇÃO BASILISCO PRODUÇÕES LTDA. 2021

1a Edição

JOÃO PESSOA – PB

ISBN no **978-65-993635-0-4**



BASILISCO
PRODUÇÕES

GABRIELA LUCENA DE O. COUTINHO

**A AUTORIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: O CASO DE *O SOM
AO REDOR***

BASILÍSCO PRODUÇÕES

2021

COUTINHO, Gabriela. **A autoria no cinema contemporâneo brasileiro: o caso de *O Som ao Redor*.** 2021. 73 páginas. Feito enquanto trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Ciências Sociais - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018. Publicado digitalmente em 2021 pela Basílico Produções.

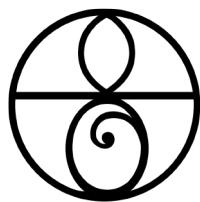
**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

C871a Coutinho, Gabriela Lucena de Oliveira.
A AUTORIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: O CASO DE
'O SOM AO REDOR' / Gabriela Lucena de Oliveira
Coutinho. - João Pessoa, 2018.
68 f. : il.

Orientação: Aécio da Silva Amaral Junior.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Autoria, Cinema brasileiro, Contemporâneo. I.
Junior, Aécio da Silva Amaral. II. Título.

UFPB/CCHLA



BASILISCO
PRODUÇÕES

Por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

Giorgio Agamben, “O que é o contemporâneo?”

índice

APRESENTAÇÃO	10
1. INTRODUÇÃO	11
2. NOÇÕES DE AUTORIA NO CINEMA: DE ASTRUC A O SOM AO REDOR.....	21
3 AUTORIA E O CINEMA PÓS-INDUSTRIAL EM KLEBER MENDONÇA FILHO.....	34
4. <i>O SOM AO REDOR</i> E O CONTEMPORÂNEO	59
5. UMA QUASE CONCLUSÃO	67

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Eletrodomestica (2'32'')	35
Figura 2 Som ao Redor (17' 53')	35
Figura 3 Eletrodoméstica (3' 18')'	36
Figura 4 O Som ao Redor (8' 37")	36
Figura 5 Enjaulado (7' 27")	36
Figura 6 Recife Frio (16' 38")	37
Figura 7 Eletrodoméstica, dona de casa com a máquina de lavar (19' 47")	37
Figura 8 O Som ao Redor, dona de casa com a máquina de lavar 45' 17"	38
Figura 9 Eletrodoméstica (9' 46')'	38
Figura 10 O Som ao Redor (27' 32")	38
Figura 11 O Som ao Redor - 1h 40'14"	46
Figura 12 O Som ao Redor - João e a cachoeira de Sangue.....	47

APRESENTAÇÃO

O presente livro digital surgiu da vontade de divulgar, e ver circular com maior facilidade, a pesquisa desenvolvida por mim para elaboração de meu trabalho de conclusão de curso em ciências sociais, na universidade federal da paraíba em 2018.

O cinema brasileiro contemporâneo está recheado de filmes independentes que rompem com as normas do cinema industrial. Apesar das dificuldades de categorizar essa produção devido a sua diversidade em termos de forma e conteúdo, é evidente que temos dos anos de 2010 em diante um circuito outro de filmes, sendo legitimado pela crítica e por determinados festivais de cinema, criando outra noção de autoria para o cinema contemporâneo.

Nessas páginas que seguem busquei analisar através do filme *O Som ao Redor* (2012), do cineasta Kleber Mendonça Filho, uma das formas em que a função-autor, nos termos de Michel Foucault, se apresenta hoje na produção cinematográfica brasileira, como a autoria se dá em um contexto de uma arte coletiva, em um contemporâneo onde a produção se dá de forma cada vez menos fragmentada, ainda mais se tratando de filmes produzindo à margem do centro produtor mundial, e com orçamentos atrelados a editais públicos.

Assim veremos que a autoria requer ainda certa postura política de desconstrução dos modelos tradicionais, ou melhor, industriais, de se fazer cinema, existindo e operando, de maneira atualizada no contemporâneo, dentro da tensão entre tendência e qualidade problematizada por Walter Benjamin - no caso específico deste estudo, tendência autoral e tendência comercial.

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca compreender um dos sentidos que a autoria possa vir a ter no cinema contemporâneo brasileiro, a partir da análise da produção e do conteúdo de um filme do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* (2012).

Para tanto, interessa à pesquisa o entendimento do que significa ser contemporâneo, e qual o sentido ou as formas em que a autoria aparece nesse contexto, que é compreendido dentro de uma lógica que uns chamam pós-industrial (BELL, 1973), outros de capitalismo tardio (JAMESON, 1991).

Pensar a produção cinematográfica contemporânea no Brasil do século XXI nos traz a debates recentes e ainda pouco consolidados, onde a criação de categorias que abranjam toda a produção para a crítica sociológica é um terreno incerto e polêmico.

Muito da dificuldade de discriminação em termos categóricos é devido a uma diversidade estética e de conteúdo de filmes independentes que vêm sendo produzidos a partir dos anos dois mil e que de fato diferem do - sendo inclusive uma reação ao - cinema no período que ficou conhecido como "cinema da retomada" (OLIVEIRA, 2016).

Inserido nesse contexto plural, temos o cinema de Kleber Mendonça Filho, que dirigiu seis curtas metragens antes de *O Som ao Redor*, seu primeiro longa-metragem ficcional, e que em entrevista concedida pelo cineasta à jornalista Luísa Pécora em 2013¹ contou que redigiu o roteiro em apenas uma semana para conseguir inscrevê-lo no edital de Filmes de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura, vencendo-o, tendo depois partido em busca de mais financiamentos públicos com o governo de Pernambuco e com a Petrobras, alcançando a quantia total de dois milhões para realização do filme².

¹ Link para a entrevista: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-03/kleber-mendonca-filho-cinema-do-brasil-esta-achatado-por-megalancamentos.html>. Acesso em: 23/maio/2018

² Kleber Mendonça Filho foi recentemente (julho de 2018) interpelado pelo Ministério da Cultura (MinC) a devolver o dinheiro gasto na produção do filme, sob alegação do mesmo ter ultrapassado o valor de um milhão e oitocentos mil reais, que é o valor definido pelo edital de baixo orçamento do MinC para filmes de baixo orçamento. Kleber Mendonça respondeu que a complementação do orçamento teve como fonte um edital estadual, e que na época consultou a Agência Nacional de Cinema que disse que só haveria problemas se fossem verbas federais. O cineasta ainda levanta a contradição do mesmo MinC ter

Em fala concedida ao ciclo de debates da USP³ intitulado “O Novíssimo Cinema Brasileiro”, o realizador, quando questionado pelas formas de financiamento do longa e sua relação com um cinema independente, afirma a independência do seu filme, pois, apesar dos dois milhões serem relativamente acima da média se comparado a produções relacionadas aos filmes compreendidos dentro do dito “cinema garagem” (IKEDA-2012), ao mesmo tempo está longe de configurá-lo como uma grande produção industrial.

Apesar do ponto indicado, apresenta um universo comum aos filmes ditos independentes em relação a uma certa ousadia estética e uma linguagem crítica e contemporânea - revelador das violências cotidianas praticadas sob o véu de normalidade nas relações entre classes no Brasil contemporâneo – e, também, na escolha da equipe de profissionais que compõe o filme.

Pretendo pensar a arte sociologicamente a partir de duas facetas, a primeira em sua potência epistemológica na relação profunda entre forma/sociedade como instrumentos para conhecimento e crítica do social (BENJAMIN, 2011; LUKÁCS, 2000). Já a segunda seria a arte como articuladora do real, produzindo modos de experiências ao nível do sensível, que configuram formas de ser e estar no mundo, sendo assim eminentemente política, o que aponta para outro laço forte, já elaborado por Jacques Rancière (2000)⁴, entre estética e política.

indicado o filme em 2014 para concorrer ao Oscar representando o Brasil e agora criminalizar o filme desta forma, trazendo questões sobre uma possível perseguição política ao cineasta pois, na ocasião de exibição de seu último filme, *Aquarius* (2016), no Festival de Cannes, o cineasta e seu elenco se manifestaram de forma a apontar um golpe político no Brasil. Seguem os links a respeito deste acontecimento: [https://www.revistaforum.com.br/kleber-mendonca-filho-de-aquarius-e-o-som-ao-redor-divulga-carta-ao-ministro-da-cultura/](https://www.revistaforum.com.br/kleber-mendonca-filho-de-aquarius-e-o-som-ao-redor-divulga-carta-ao-ministro-da-cultura/>.). Acesso em: 12/jun/2018 ; <http://www.redebrasilitual.com.br/entretenimento/2018/05/artistas-cobram-minc-perseguicao-politica-diretor-aquarius>. Acesso em: 12/jun/2018; <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/kleber-mendonca-filho-publica-carta-sergio-sa-leitao-em-resposta-cobranca-do-minc-22729391>. Acesso em: 12/jun/2018

³ Segue o link para o debate com Kleber: <https://www.youtube.com/watch?v=iLawTiAxlzU>. Acesso em 12/jun/2018

⁴ A partir da ideia de uma gênese e de um potencial criativo comum entre estética e política, Rancière (2000) pensa a ideia de *partilha do sensível*, que seria justamente o que dá forma à comunidade, para ele partilha significa duas coisas, a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões, uma partilha do sensível seria desse modo a forma como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum compartilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 2005). Então a *partilha do sensível* corresponde à formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. A estética e a política aqui são maneiras de organizar o sensível, de construir o discernimento dos acontecimentos, a inteligibilidade e visibilidade dos acontecimentos.

Rancière pensa a estética enquanto um meio de ampliação do sensível, que modela as possibilidades de experenciar o mundo, ou seja, meios de transformar as relações socialmente vigentes, instaurando um vetor de potência política.

O cinema, logicamente, se encaixa nesses imbricamentos, configurando-se como uma forma artística recente, que consoante críticos como Jacques Aumont (2008), já nasceu moderna, tendo seu desenvolvimento totalmente ligado aos meios e avanços tecnológicos, que o fazem passar por constantes “revoluções”, como do cinema mudo para o falado, do analógico para o digital; essas mudanças, principalmente a última, operam tanto na distribuição, circulação, quanto na produção. Sendo, portanto, uma forma de arte ligada ao período da revolução industrial com questões como a da reproducibilidade técnica da obra de arte (BENJAMIN, 2017), enquanto seu cerne, seu modus operandi artístico, diferenciando-se largamente da produção artística das imagens do período clássico, que trabalhava a arte junto à ideia de autenticidade⁵, sofrendo diversas alterações que acompanham de forma íntima a evolução técnico-científica do mundo.

Outra característica que difere o cinema das outras artes desenvolvidas até então diz respeito à quantidade de artistas envolvidos para a realização de uma única obra. O cinema, de modo geral, é um processo coletivo, que envolve uma gama de pessoas em técnicas especializadas de produção, apresentando, já aí, no seu processo de feitura, uma lógica industrial, onde se é necessário uma soma vultuosa de dinheiro, que acaba sendo investido a partir da proposta de retorno ligada ao sucesso da distribuição e do público, criando uma indústria milionária que tem seu auge nos anos 1930 em Hollywood, onde é compreendido enquanto ferramenta para a difusão dos valores americanos.

A compreensão do cinema enquanto instrumento de criação do social é ressaltado em Benjamin (2017), com relação aos perigos da estetização da política, aplicando como exemplo os usos do cinema pelo partido nazista alemão em 1930. Essa forma de perceber a relação entre estética e política enquanto uma novidade será posteriormente criticada por Rancière (2011), quando diz que desde o período clássico

⁵ Mais à frente (p. ?) vamos discutir o retorno da ideia de autenticidade no cinema a partir de um deslocamento, quase que transcendental, da ideia de autêntico, do produto para o diretor do cinema, que se dá com a criação do cinema de autor, ou camera-caneta, na França, tendo início com Alexandre Astruc, em 1948, segundo a política dos diretores da Nouvelle Vague.

a política é estetizada, sendo, portanto, seus direcionamentos estéticos colocados em disputa.

Assim, desde o princípio, o cinema se mostrou, além de uma forma de entretenimento, um importante instrumento para refletir, imaginar e construir a sociedade, pois a partir dele foram introduzidas formas de ser e perceber o mundo. Um vetor de novas formas de imaginação e sensibilidade constituindo um modo de tecer o real a partir das experiências sensíveis de espectador e realizador. Em uma reflexão sobre a potência de produção do real das imagens, Cesar Migliorin nos diz:

Toda imagem, portanto, é o mundo afetando-a e, a um só tempo, uma certa opção de mundo que envolve atores humanos e não-humanos. Essa definição nos lança no campo necessariamente político e estético da experiência do cinema, uma vez que a imagem é o mundo e uma opção de mundo, simultaneamente. O cinema é a transformação contínua do que há. Pelo menos nos bons filmes, o mundo não está separado de um desejo de mundo. (MIGLIORIN, 2013, p. 35)

Partindo dessa premissa da relação íntima do processo de desenvolvimento cinematográfico com os avanços técnicos-científicos, levando em conta a relação da forma artística com a sociedade, é interessante, para a presente pesquisa, pensar que condições sociais e econômicas encontramos atualmente no Brasil que estruturam esse novo cenário de produção cinematográfica independente, que diverge consideravelmente dos altos valores investidos na produção cinematográfica hegemônica no momento⁶, possuindo maior abertura para experimentações estéticas, repensando questões de autoria; nesse sentido, construindo um outro modelo de cinema, estando este mais adequado ao contexto que uns chamam de cinema pós-industrial (MIGLIORIN, 2011), ou cinema no capitalismo tardio (JAMESON, 1991).

Não achando necessário nem produtivo para o desenvolvimento das ideias aqui propostas tomar partido nessa disputa epistemológica, me convém pensar até onde os dois conceitos - sociedade pós-industrial e capitalismo tardio - podem me ajudar a refletir questões que atravessam o contemporâneo e suas expressões artísticas, mais especificamente a cinematográfica, em torno de perguntas como “o que é um cinema independente contemporâneo no Brasil? Como o filme *O Som ao Redor* se faz

⁶ Vide as produções da Globo Filmes, Conspiração Filmes, O2 Filmes e congêneres.

representativo desse cinema? E, quais os sentidos da autoria no cinema contemporâneo?

Migliorin (2011) indica o surgimento de um cinema pós-industrial. Fará isso inserido no referencial pós-estruturalista de compreensão da sociedade a partir das noções de sociedade pós-industrial (BELL, 1973), que parte de uma lógica operativa fundada em cada vez mais conexões e compartilhamentos, operando como uma rede (CASTELLS, 1996) de fluxos vivos, onde a busca da produção do novo é fundamental, o que monta um processo de ativação e desativação constante dessas conexões.

A sociedade pós-industrial também seria caracterizada por Gilles Deleuze (1990), no *Post-scriptum como sociedade de controle* como caracterizada pela passagem do controle e operações de poder das estruturas disciplinares (FOUCAULT, ano da obra?), a exemplo da prisão que se estende para a fábrica, a escola, o quartel. Caracterizando um modelo de sociedade pautado em “concentrar, distribuir no espaço, ordenar no tempo e dessa forma organizar no espaço-tempo forças produtivas elementares” (DELEUZE, 1990, p. 1), passando no pós-Segunda Guerra por uma crise das instituições fechadas, o que seria uma crise da sociedade disciplinar, configurando o que Foucault (2004) apontava como sociedade de segurança, caracterizada por um tipo novo de poder – ou melhor, uma outra forma de operação do poder -, que ficou conhecido como biopoder. Deleuze apontará os caminhos da sociedade de segurança pela sociedade de controle, que dispensará os muros para exercer seu governo, havendo a substituição da fábrica pela empresa, da prisão pela tornozeleira eletrônica. O capitalismo trabalha aqui de forma imaterial e cognitiva, pautado em um novo tipo poder, o biopoder, produz um novo tipo de sujeito, do qual emanará uma outra forma de produção artística.

Com essas, entre outras, noções, o cineasta e professor César Migliorin pensa, em artigo publicado em 2011, (*Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate*), o que seria a produção cinematográfica nesse contexto pós-industrial, o pontapé inicial do artigo é um paradoxo identificado pelo professor no contexto do audiovisual independente brasileiro, onde, ao mesmo tempo que o cinema independente (r)existe, se renova a cada ano, circula em festivais, contando com um aparato técnico de pessoas, público, e é valorizado pela crítica, também há o discurso que isso é

insuficiente e de que esse cinema precisa da indústria, gerando o que Migliorin (2011) chama de esquizofrenia onde “o que existe deve deixar de ser como é para existir.”

O cineasta continua construindo um percurso histórico e sociológico sobre o sentido da indústria no século passado e qual seu sentido hoje. À nossa pesquisa não cabe a discussão sobre o que foi a indústria do século XX, basta dizer que havia uma concepção clara do posicionamento (econômico, simbólico e sensível) das classes - os donos dos meios de produção e os dos trabalhadores, que operam tais meios de produção. Os últimos operavam apenas exatamente o material que era proposto pela fábrica, dessa forma, o trabalhador não realizava o produto de forma criativa, mas apenas manuseava uma parte do projeto para a confecção do produto final, que não variava nunca o resultado final, sendo caracterizado pela sociedade disciplinar, de organização de espaço, tempo e confinamento dos corpos. Migliorin, embasado em Ranière (2011), nos diz sobre o trabalhador industrial:

Não é só a falta de dinheiro que o afasta do capital, mas todo o campo simbólico. Assim, mais do que um sistema de produção a indústria é um regime discursivo e estético, que opera no sensível, no dizível e no vivível. (MIGLIORIN, 2011)

Na sociedade pós-industrial, a que nos interessa de fato, pois é o contexto a que se remete a pesquisa, há um deslocamento de onde o valor se encontra. No terceiro estágio do capitalismo “não é mais no produto/materia que se encontra o centro do valor, e sim no conhecimento, na forma de organizar e modular uma inteligência coletiva” (MIGLIORIN, 2011). Agora a criatividade, a potência inventiva dos indivíduos é o que é valorizado, não mais um produto material acabado e sim uma produção imaterial, onde muito mais importante que a criação de objetos, é a criação de espaços no mundo – que envolvem produção de sujeitos - em que esses objetos possam circular, o valor aumenta pelo compartilhamento, quanto mais ele circula mais ele vale, e não pela acumulação.

Trabalho e invenção de si tornam-se um mesmo gesto a ser disputado pelos mais diversos poderes, demandados em suas forças de invenção os sujeitos não podem estar mais presos a uma linha de montagem em que suas potências criativas são deixadas de lado, nem podem estar presos à previsibilidade e à passagem ideal do projeto ao produto. (MIGLIORIN, 2011)

E, nesse contexto, como fica o cinema enquanto uma arte que tem seu nascimento na indústria? Para o professor, se o cinema na era industrial era pautado pela escassez, hoje o é pela abundância. Os meios de produção não estão mais centralizados como no século XX, temos uma *multidão*⁷ de realizadores e espectadores do audiovisual que devido aos avanços técnico-científicos não precisam mais de milhões ou do suporte de um estúdio para filmar, ao mesmo tempo em que raramente conseguem fazer a vida, a ideia de um sujeito compreendido pela profissão, enquanto realizadores. Migliorin aponta, no campo da produção, essa como a grande mudança sofrida na relação do cinema com o capitalismo, a lógica industrial ainda busca capturar essa relação, e quando o faz acaba por cristalizar a potência que essa multidão cinematográfica representa em termos de abrir espaços dos mais diversos para o cinema, essa cristalização se dá tanto esteticamente quanto na organização da produção, pois já busca direcionar para uma organização espacial industrial hierarquizada do set, assim como o da distribuição.

Há, no cinema industrial, uma lógica de linha de montagem, que trabalha a partir das ideias de especialização e hierarquização. Em Migliorin (2011), o cinema no pós-industrial organiza o set e as produtoras sobre outra estética, onde no lugar das tradicionais empresas produtoras são coletivos ou grupos que geralmente produzem e realizam seus próprios filmes, desmontando a lógica de especializações hierarquizadas.

Em relação à distribuição dos filmes há, graças também a novas possibilidades técnicas e midiáticas, toda uma gama de formas não-comerciais, que transitam pelas bordas dessa estrutura de distribuição mais dura e convencional, através de festivais, cineclubs, eventos e até mesmo os canais de internet. A cópia digital casa muito bem com essa nova diversidade de produção, facilitando, de tal forma, a circulação dos filmes.⁸

⁷ Aqui, o termo multidão diz respeito a uma massa de pessoas que não mais se definem enquanto classe, mas em uma diversidade de produtores de audiovisual, que raramente fazem isso como principal tarefa de suas vidas, mas como uma entre as coisas que define a multiplicidade, que é o sujeito fragmentado e disperso que configura o contemporâneo.

⁸ Migliorin, (2011), chama a atenção para o cumprimento do papel social do Estado, que deixando o retorno financeiro como um ganho paralelo, deveria privilegiar a produção de filmes que estão mais incluídos a esses meios de circulação alternativos aos das salas comerciais de cinemas, “fazendo das salas de cinema um eventual desdobramento da distribuição.” É interessante pensar, aqui, que foi justamente esse caminho inverso percorrido com sucesso pelo *O Som ao Redor*.

(...) foco na carreira comercial dos filmes tem desconsiderado as novas formas de acesso, como se elas fossem, simplesmente, periféricas, residuais. Não são; elas constituem hoje a produção e a transformam por dentro. Na era industrial se perguntava com quantas cópias um filme foi lançado. Hoje, essa pergunta serve apenas para uma parcela mínima da produção, aquela que, justamente, faz todo esforço para restringir o número de cópias (MIGLIORIN, 2011)

Esse contexto socio-econômico-cultural que acabamos de dissertar desenha, e é desenhado, pelos moldes dessa nova produção cinematográfica no Brasil, da qual, dentro de suas particularidades, *O Som ao Redor* faz parte de forma relevante.

Mesmo representando uma outra forma de produção, os filmes que trabalham na lógica pós-industrial não constituem um movimento coeso, regionalmente identificado, que, como já dito, compartilhem um programa estético ou de conteúdo em torno do qual essa produção gire e muito menos os próprios cineastas se veem enquanto movimento (OLIVEIRA, 2016).

Sendo assim, filmes dirigidos por jovens diretores, que em certos sentidos criticam a ideia de autoria centralizada e hierarquizada na figura do diretor, apresentando determinada inventividade tanto no sentido estético quanto no de financiamento, e que são legitimados por uma curadoria interessada na inovação formal, vêm fomentando e reestruturando os festivais de cinema desde 2008.

Segundo o crítico Marcelo Ikeda (2012), em concordância com Pedro Butcher (2010), o marco dessa produção se daria com a exibição de *Estrada para Ythaca*, (2010), de Ricardo Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz Pretti, e outros dois documentários, *Um Lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro e *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, no festival de cinema de Tiradentes em 2010, trazendo novas tendências, dessa vez tirando o foco da produção do Sudeste, mostrando o Nordeste e outras regiões enquanto cerco das inovações.

Em 2012, ao participar de uma mesa durante a Mostra Cinema Garagem no Ceará, Marcelo Ikeda fez a seguinte declaração:

Percebemos que existe um contexto de renovação na produção cinematográfica brasileira, cujas origens são difusas, mas que relacionamos ao início desse novo século. Muito se fala no que seria um ‘novíssimo’ cinema, que ganhou destaque ao revelar uma geração jovem, com filmes baratos, jovens e com dramaturgias nada tradicionais – um contraponto à maior parte do cinema produzido pelas leis de incentivo e que visava principalmente uma ocupação de mercado. É possível afirmar que existe, de

fato, um contexto de renovação no cinema brasileiro contemporâneo? É possível afirmar que esses realizadores formam uma geração ou um movimento? Isso é algo realmente novo ou apenas a repetição de transformações anteriores? (IKEDA apud OLIVEIRA, 2012, p.12)

Logo em seguida, o crítico cearense afirma a existência de um novíssimo cinema brasileiro, mesmo que, como elaborado acima, os rótulos não deem conta das singularidades dos filmes representados.

Dessa forma, críticos e acadêmicos, como o supracitado, além de José Geraldo Couto, Eduardo Valente, entre outros, cunharam o termo “Novíssimo cinema brasileiro” para pensar essa inovação, mesmo apontando as restrições que a categorização acarreta a uma produção tão diversa, caindo no perigo de cristalizar os objetos de análise, mas também, nos ajuda a configurar e mapear um tipo de produção que data de uma época e que apresenta novidades para refletir o contexto do cinema brasileiro no contemporâneo.

Essa pesquisa bibliográfica, que parte do diálogo com os críticos, acadêmicos, realizadores e as realizações cinematográficas determinantes desse contexto aludido busca compreender os sentidos de uma produção autoral no cinema contemporâneo no Brasil, e para tanto, como já ressaltado, minhas análises giram em torno do filme *O Som ao Redor*, longa-metragem já mencionado do crítico e cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho.

O filme alcançou um inesperado sucesso nacional - dentro de um horizonte esperado para um filme nativo, independente e com poucos atores conhecidos - e internacional, sendo na época citado na lista dos dez melhores filmes do ano no New York Times, e arrematando vários prêmios em festivais dentro e fora do Brasil. No meio a tamanho reconhecimento da crítica na sua semana de estreia, chegou, proporcionalmente ao número de cópias, a ter melhor média de público do que o filme *De Pernas Pro Ar 2* (2012), produção da Globo Filmes também em sua semana de estreia.

Desta forma, o filme se encontra em um limiar interessante para se pensar o cinema independente - como é de tal maneira reafirmado pelo próprio cineasta - que consegue, em certa medida, romper barreiras de circulação do cinema comercial, não operando dentro da lógica de cinema de produtor que é embasada pelo cinema

mainstream no Brasil, principalmente representado pela Globo Filmes, mas sim apresentando traços de um cinema autoral.

Busco investigar, a partir da noção de Foucault (2000) de função-autor, as formas como a autoria operava pela política dos autores, embasada pela *Cahiers du cinéma* e pelos jovens cineastas franceses, que na década de 1960 fizeram a Nouvelle Vague, e como essa função se estabeleceu no Brasil. Em seguida, no terceiro capítulo, busco uma análise do conteúdo e da produção de *O Som ao Redor*, afim de compreender se ele sustenta ou não uma lógica autoral. No quarto capítulo, busco a compreensão do que é ser contemporâneo, e de que forma o filme se comporta nessa categoria.

Como referido, *O Som ao Redor* é um filme que orbita em torno de questões que estão marcadas por um cinema pós-industrial, ao mesmo tempo que apresenta indagações em relação ao que podemos entender enquanto um cinema autoral, ainda ligado ao cinema industrial, indo em direção ao cinema que ficou conhecido, principalmente a partir dos anos sessenta, com a Nouvelle Vague, como “política dos autores”.

De tal modo, acredito que para compreender o que seria uma prática autoral no contemporâneo, o longa nos levará a caminhos instigantes, quando não reveladores, para as questões que aqui levanto.

2. NOÇÕES DE AUTORIA NO CINEMA: DE ASTRUC A O SOM AO REDOR

Discussões em torno das noções de autoria assumem uma importância significativa no século XX, principalmente para os pensadores ligados à teoria literária, ao desconstrutivismo de Jacques Derrida (1995) e ao pós-estruturalismo foucaltiano.

Os debates envoltos ao processo de descentralização do sujeito, referente à sua fragmentação, e as compreensões das identidades enquanto fluxos giraram muito em torno de uma destituição do lugar privilegiado do autor nas análises literárias, inclusive, enquanto suposto ‘pai’ da obra.

Barthes (2004) será uns dos mais radicais teóricos ao tratar desta destituição, chegando a proclamar a “morte do autor”, este perde sentido enquanto sujeito enunciador, ou melhor, criador, sendo muito mais um ser atravessado pela linguagem, da qual faz uso a partir de um processo de bricolagem para a realização de determinado texto, que só é fundamentado enquanto obra no momento em que é experenciado pelo leitor.

Foucault (2001) também aponta para o esmaecimento do sujeito, mas busca tratar do tema de outro ponto, está interessado pelo autor como uma função do sujeito e o tipo de relação que existe entre o texto e o autor.

Esta função nem sempre existiu, mas advém de um contexto social específico que sustentou as bases - uma episteme moderna- que fomentaram uma noção do autor que está inserida “no momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (FOUCAULT, 2001, P.5) para que tal função passasse a existir, mais precisamente localizável no século XVIII, e desde então tem sua importância e aplicabilidade, variando de discurso para discurso (do filosófico para o literário ou científico), um exemplo dado por Foucault (2001) em uma conferência de 1967 nomeada de *O que é um Autor*, é o deslocamento da autoria com relação à ciência no período clássico para o moderno – as descobertas científicas só eram consideradas caso o nome do cientista fosse enunciado junto à descoberta, na modernidade, o discurso científico adquiriu a validade por meio de práticas metodológicas autônomas ao sujeito, o autor da pesquisa nesse caso foi deixado em segundo plano.

O filósofo francês observa que esse tipo de deslocamento aconteceu, não necessariamente da mesma forma, em outros lugares em que a função autor também

é exercida, criando “a abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2004. p. 5). Então, se busca que espaço é este que se abre, como ele se configura agora, e em qual posição e para que a função do autor é exercida.

Dito isso, penso que seja importante fazer um resgate histórico da questão da autoria no cinema, e a partir de então perceber seus deslocamentos e suas especificidades no contexto brasileiro, no qual *O Som ao Redor* é representativo, é interessante pensar que no momento que as questões em torno de uma crise da autoria nas artes começam a ocupar espaço nos debates sobre a literatura é justamente quando ela passa a ser exigida no cinema apontando determinado status cinematográfico positivo para os filmes.

2.1 LA POLITIQUE DES ATEURS

Tudo começou na França, enquanto uma busca para garantir um lugar no pódio das artes para as produções de cinema, o que conduzia a um processo de subjetivação das obras, que parte de um diálogo direto com o espírito autoral da literatura; na França, as letras estão no mais alto degrau, talvez até hoje, do pódio da arena artística.

Na busca pela definição da palavra autor em um dicionário francês, encontraremos dentre várias definições a de Deus, também veremos a palavra ser usada mais comumente como sinônimo de escritor (BERNARDET, 1994). Visto tal importância concedida ao autor, é certo que se buscava a partir da aplicação do sentido da autoria no cinema uma valorização de seu produto enquanto arte, enquanto fruto de uma sublimação de um sujeito único, virtuoso.

Um marco para se pensar a construção da função autor no cinema se deu com Alexandre Astruc, por meio de um artigo publicado em 1948 na revista *Cahiers du cinema*, sob o título de “*La caméra stylo: o nascimento de uma nova vanguarda*” (1948), *stylo* em francês quer dizer o mesmo que caneta, e aqui de fato se defendia era que quem filmasse o fizesse como quem escrevia, no sentido de imprimir uma marca, uma assinatura própria, segundo Astruc *apud* Jean-Claude Bernadet:

O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões como ocorre hoje no ensaio ou no romance (...) O autor escreve com sua câmera como o escritor escreve com sua caneta (BERNARDET apud ASTRUC, 1994, p. 20)

Com esse artigo, Astruc deu os alicerces necessários para que os jovens turcos⁹ traçassem a sua concepção de cinema de autor, ou proposta de crítica cinematográfica conhecida como política dos autores (BERNARDET, 1994).

Estes jovens turcos, que poucos anos mais tarde fizeram cinema em um movimento que ficou conhecido como a Nouvelle Vague, correspondiam a um grupo de críticos franceses que escreviam na *Cahiers du cinéma*, e acabaram por lançar, a partir de um artigo de François Truffaut (1957) intitulado “Uma certa tendência no cinema Francês”, um movimento crítico que busca a centralidade do autor na obra cinematográfica, sendo este representado pelo realizador, que deveria assumir a tríade de produção-direção-roteiro.

Essa tríade é interessante, porque acaba por constituir o modus operandi do cinema independente brasileiro, incluindo *O Som ao Redor* – significando, assim, uma busca por uma unidade estilística, que inclusive transcendia a própria obra, compreendendo o cinema como uma arte de expressão subjetiva e pessoal, sendo, portanto, considerado autor aquele que consegue inserir uma assinatura autêntica no filme, “o autor transforma o material em uma expressão de si mesmo” (TRUFFAUT apud BUSCAMBI)

É interessante que, nesse momento, onde havia a perspectiva de que o cinema de maior qualidade, aquele que detinha uma autonomia criativa maior relativa aos grandes estúdios era considerado o cinema europeu, mas especificamente o francês, esses jovens críticos iriam justamente voltar seu olhar para o cinema que era considerado de massas, o cinema americano, atingindo de forma negativa e severa o

⁹ Assim eram chamados os jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma* de 1957, tinham esse nome por alusão ao movimento que quis derrubar a monarquia na Turquia, representando um grupo de jovens críticos transgressores da ordem cinematográfica até então estabelecida, que a partir de seus artigos polêmicos buscavam estremecer a valorização canônica do cinema europeu e francês, também conhecidos como os jovens da Nouvelle Vague que só em 1969 começariam a atuar enquanto cineastas com as estreias de *Os incompreendidos*, de François Truffaut; *Acossado*, de Jean-Luc Godard; *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais.

tradicional cinema Francês, elegendo enquanto ídolos cineastas -autores- como Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks, Fritiz Lang, Nicholas Ray, junto a alguns outros cineastas europeus como Rosselini e Buñuel, que serão os mártires do culto aos autores do altar da política dos autores. Pois, a grande questão, aqui, é como apesar de todas as restrições mercadológicas, industriais hollywoodianas, o estilo desses autores/diretores conseguia se sobressair, era possível escapar ao controle criativo e deslizar sua assinatura pelos filmes. Justamente isso configura o caráter mais “polêmico e original” da política dos autores (BERNARDET, 1994).

A partir dessa ideia de autoria surge uma nova compreensão que diferencia e hierarquiza o *auteur* do *metteur en scène*, ou seja, um autor de um de diretor, sendo logicamente o primeiro o que consegue se expressar artisticamente, como dito antes, exprimir um estilo próprio à sua obra, e dessa forma sendo mais fundamental que a obra em si, “a capacidade do autor de fazer um filme verdadeiramente próprio, uma espécie de original” (BUSCAMBE, 2010), o que configura um quadro onde aquele que é considerado autor nunca poderá fazer um filme, ou até o pior de seus filmes será melhor que um bom filme, um filme de qualidade, de um não autor.

Para o crítico e editor chefe da *Cahier du cinema*, André Bazin (1957), uma das premissas da política dos autores, a de que a individualidade e a originalidade detém o valor em si mesmas, remete à teoria romântica, aqui é interessante perceber que ao mesmo tempo que há uma aproximação àquilo que seria considerado o ethos da literatura, a ideia de autoria, de uma câmera caneta, há também um esforço desses mesmos críticos para garantirem ao cinema uma linguagem única e totalmente diversa da literatura.

Bazin vai na contramão de Sarris¹⁰ quando deixa claro que não se usa a individualidade, a personalidade, como prova de um valor cultural, tendo se mostrado mais cauteloso à política dos autores, sendo assim um ponto contundente de crítica à política.

¹⁰ Andrew Sarris foi um crítico americano que adotou e trabalhou mais que qualquer outro a política dos autores, transformando-a em uma teoria dos autores, que pretendia que a teoria dos autores servisse como um meio para que se medisse o valor dos filmes, quando mais original, autêntico, pessoal, ou seja, quanto maior a personalidade revelada no filme, maior o seu valor.

"No creo concebir el papel del autor en el cine como lo hacen Tuffaut y eric Rohmer por ejemplo, esto no impide que, en la medida en que creo yo también en la realidad del autor, comparta generalmente sus evaluaciones, si no siempre sus paciones. Los sigo con menos asiduidad, es cierto, en la negación, es decir en la severidad para con películas que a mí me parecen defendibles, pero incluso entonces, las más de la veces porque considero que *la obra sobrepasa a su autor* (...) En otros términos, no diferimos más que en la apreciación de la relación entre la obra y el criador." (BAZIN, 1957, p. 92)

Mais à frente, no mesmo artigo, Bazin defende uma crítica pautada numa análise sociológica, levando em conta a cultura e a sociedade e não apenas os indivíduos, dessa forma, critica a ideia de 'gênio' atribuída aos autores.

"Pero cierto que hay que entender como un progreso, como un refinamiento de la cultura, esta evolucion del arte occidental hacia una mayor personalizacion, pero sólo a condición de que esta individualización venga a coronar la cultura sin pretender definila (...) Es el momento de recordar um lugar común académico pero irrefutable: el individuo excede a la sociedad pera la sociedad se encuentra tambien y desde el principio en él. De modo que no hay crítica total del gênio o del talento que no tenga en cuenta previamente los determinismos sociales, la conyutura histórica, el trasfondo técnico, aspectos que en grande medida los determina." (BAZIN, 1957. p. 92)

2.2 O AUTOR E A AURA

Em certa medida, a obsessão da política dos autores pela busca de um original remete a um retorno à ideia tradicionalista que encarna o valor da obra artística em seu caráter único, onde "o aqui e agora da obra de arte encerra a sua autenticidade" (BENJAMN, 2017, p.13) que segundo Benjamin (2017), configura a arte em uma lógica ritual, que tem sua expressão no culto - que no caso da arte atravessa diferentes epistemes chegando na modernidade enquanto culto secularizado.

Para o filósofo alemão: "a autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico" (2017, p.15.), configurando uma experiência com a obra que, no contexto tradicionalista, será realizada enquanto experiência artística a partir do conceito de *aura*, que seria em suas próprias palavras "o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja" (Ibid. p.17). Essa definição quase mística, que remete a uma experiência do sensível e que, na realidade encarna um contexto sociológico claro – a possibilidade de experimentação ritualizada da arte, onde se

constrói um altar para o objeto artístico em si, digno de culto, e que emana algo que transcende ao próprio objeto, que nunca pode ser alcançado, encerrando-se em sua autenticidade, ou caráter único.

Esse caráter, ou a aura, se esvai já no fundamento do próprio cinema enquanto arte industrial, que só se realiza na lógica da reproduzibilidade, o que leva a uma independência da arte da fundamentação ritual, do domínio da tradição, inaugurando um novo tempo artístico onde a autenticidade não é mais o critério para legitimação artística, gerando os moldes para uma função outra da arte, que agora se fundamenta numa prática política (BENJAMIN, 2017).

Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E na medida que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 2017, p.15)

Nesse sentido, ao que parece, temos uma busca romântica dos jovens turcos pela aura perdida da arte, um resgate à lógica ritual encarnada em um culto secularizado aos autores, uma forma de acoplar a aura que se fragmentou até se esmiuçar nas cópias várias dos filmes, e que agora pode ser projetada novamente na figura do autor.

O que se substancializa por meio de um processo ritual em que o autor transcende a obra, trazendo o cinema para um lugar que nunca antes tinha sido seu, que é o da tradição, inserindo mais uma vez o caráter de autenticidade enquanto qualidade, agora a aura estaria no diretor/autor e não na cópia reproduzida. Elevando de forma hierática o autor ao altar das artes. Dessa forma, creio que esses jovens transgressores caíam num tradicionalismo artístico.

2.3 A POLÍTICA DOS AUTORES NO BRASIL: O CINEMA NOVO

O cinema já era considerado arte há um tempo, mas a construção da autoria foi importante naquele momento para consolidação dessa ideia. Dessa forma, a autoria viajou o Atlântico, tendo respaldo importante nos Estados Unidos através do supracitado crítico Andrew Sarris e sua teoria dos autores, que seria a representação

mais radical da política dos autores, mas deixemos para nos aprofundarmos nisso em outra oportunidade, pois agora creio que seja importante nos voltarmos para os sentidos adotados no Brasil com relação à política dos autores.

A questão onde quero chegar é, a saber: qual a forma que a política dos autores tomou no Brasil a partir principalmente da década de 60 e 70 com o Cinema Novo, que tinha como expoentes o crítico Gustavo Dahl e o crítico e cineasta Glauber Rocha, e que acabou por consolidar os alicerces teóricos para o cinema independente ou em certa medida anti-industrial no Brasil.

O Cinema Novo construiu um lugar eminentemente político para a ideia de autoria, as bases teóricas eram empreendidas, assim como no caso dos jovens turcos e a *Cahiers du Cinéma*, com inspiração no ethos literário, no caso de Glauber também na pintura. Logo, legitima-se a ideia do diretor do filme enquanto autor e detentor de uma assinatura estética, de determinada personalidade, o filme como um órgão externo do autor.

A câmera participa organicamente de sua personalidade, integrando-se fisicamente no diretor. Jamais haverá um filme brasileiro enquanto seu diretor não tiver em relação à câmera as mesmas relações, sensações e sentimentos que tem pela sua mão ou pelo seu fígado. A câmera não pode ser um instrumento de evocação ou descrição da realidade exterior, o autor necessita como queria Bazin, ‘escrever diretamente em cinema’ (DAHL apud BERNARDET, 1994, p. 135)

Gustavo Dahl, apesar da proximidade e admiração que sentia pela Nouvelle Vague, “a ânsia pela liberdade, a obsessão do estilo e a valorização do autor (...) as três noções são complementares. Nouvelle Vague é a valorização irredutível do autor” (DAHL apud BERNARDET, 1994, P.134), acaba se afastando da política dos autores em certos momentos quando pensa sua aplicabilidade para a construção de um cinema autoral no Brasil.

O período compreendido entre 1940 e 1970 no Brasil foi bastante turbulento, com muitas mudanças políticas, tem-se o contexto de duas ditaduras – o Estado novo 1937-1945 e a ditadura civil militar iniciada em 1964, que atravessa os anos 70 até 1985 – e, entre estas, os governos populares de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e seu vice João Goulart. Durante o último governo popular do período citado acima, a

direita oligárquica, em conjunto com setores burgueses liberais e anticomunistas conseguiu, através do golpe de 1964, atirar a esquerda popular para fora do jogo político institucional, retraindo todos os avanços democráticos conseguidos no curto tempo em que setores da esquerda, a exceção de Jânio Quadras, prosperaram -1959 à 1963-, que caracterizou o melhor ensaio de democracia já vivido pelo país.

Esse ensaio *-Cultura e política, 1964-1969-*, gestou um pensamento e produções culturais de esquerda extremamente fortes e ligadas a bases sociais, tais quais o método Paulo Freire, o teatro de Arena e o Cinema Novo, que infelizmente começou a atingir sua maturidade em diversos setores já durante a ditadura militar de 1964, tendo seu poder político e transformador ferido de morte por conta do corte que a ditadura infligiu às relações da esquerda com as bases sociais (SCHWARZ, 2008).

Roberto Schwarz (2008) entende o Brasil nesse período ditatorial de 1964 a 1968 enquanto imerso em uma grande contradição, se encontrava em um período de hegemonia cultural da esquerda - a cultura e ideologia produzida e consumida por burgueses era majoritariamente de esquerda - enquanto vivíamos um regime ditatorial de direita e de cunho liberal extremamente alinhado à política externa econômica dos Estados Unidos.

Como o golpe militar tinha um caráter extremamente técnico, voltando-se mais para os termos da economia liberal, não se fez necessária a formação de uma ideologia própria de sustentação, não importava para eles que o pensamento cultural burguês fosse de esquerda, contanto que essa elite cultural se mantivesse afastada das bases sociais, sem condições de criar vias de mobilização e formação das massas. Dessa forma, por meio da repressão policial, a produção artística da esquerda ficou retida entre a própria esquerda, e como já mencionado anteriormente, perdeu grande parte de sua potência revolucionária.

Esse também foi o contexto do processo de industrialização no Brasil, onde o cinema foi fortemente fomentado. Mas de que cinema estamos falando? Como a autoria constituída nos moldes brasileiros vai pensar essa produção?

Em 1940, teremos o que ficou conhecido como pulverização de modelos industriais, onde há uma proliferação dos estúdios cinematográficos e se inicia um reduto de produção industrial do audiovisual nacional (AUTRAN apud OLIVEIRA, 2004). Nesse momento, 1941, há a criação da Atlântida, de Moacir Fenelon e José Carlos

Burle no Rio de Janeiro, houve a tentativa de feitura de filme com temáticas mais críticas, mas devido ao malogro de bilheteria acabou por padronizar as realizações em chanchadas e em musicais, o que se intensifica em 1947, quando o estúdio passa a integrar as funções de produção com as de distribuição (OLIVEIRA, 2010).

Em oposição a esse cinema chanchada e de massas que se desenvolvia no Rio de Janeiro, um grupo de industriais paulistas, com destaque para Franco Zampari, cria, em 1949, a Vera Cruz, tendo como principal objetivo elevar o nível técnico e artístico do cinema nacional. Mas, devido aos fracassos de bilheteria, acabam recorrendo a filmes mais populares, investindo, em 1951, em comédias com Mazzaropi (AUTRAN apud OLIVEIRA, 2010).

Há também, nos anos de 1950, os congressos de cinema, que são organizados por produtores, afinal, estamos na era dos estúdios no Brasil e, aqui, questões como as de autoria, que davam uma importância fundamental ao cineasta, ainda não estavam nas pautas, sendo os produtores os mais considerados. O cinema nacional estava sendo construído nos moldes industriais hollywoodianos, e é exatamente em oposição a esse cinema que a política dos autores no Brasil vai se estruturar, tomando a forma de um cinema independente, diga-se de passagem anti-industrial, como premissa para um cinema de autor.

Glauber Rocha, em artigo publicado em 1963, intitulado *Revisão crítica do cinema brasileiro*, irá se posicionar mais claramente sobre a questão da autoria, colocando a condição de autoria para um cinema revolucionário em oposição ao cinema comercial, em que o diretor seria apenas um artesão (BERNADERT, 1994). Glauber comprehende o compromisso do cinema autoral com a verdade, sendo “sua estética uma ética, sua *mise en scène* uma política” (ROCHA apud BERNARDET, 1994, p.140). Dessa forma, a busca pela verdade está vinculada a uma negação “da indústria, dos estúdios e da linguagem convencional que afastam o cinema da realidade” (BERNARDET, 1994, p.141). Como o Brasil vivia um período de industrialização, Glauber então concebe enquanto dever do cinema autoral lutar contra a indústria antes que a mesma se consolide, que é claramente uma posição contra o cinema commercial. Dessa forma, Glauber radicaliza a posição dos franceses se voltando contra a produção cinematográfica americana, que é o cinema industrial por excelência.

(...) Casanova é sucesso moderado de Fellini, num mercado de cineautores, dominado por Bergman, Antonioni, Buñuel, Resnais, etc". no trabalho do artista cinematográfico produtores investem milhões. É necessário tornar o autor intelectual do filme uma peça rara. é preciso convertê-lo em monstro sagrado, como antigamente era feito com as estrelas, todos nós sabemos que o fenômeno da Nouvelle Vague foi apenas um golpe de produção muito bem lançado (...). No caso francês abrimos uma bíblia como Cahiers du Cinème e encontramos alinhados em alta consideração nomes como os de Hitchcock, Samuel Fuller, Richard Brooks, Nicholas Ray, Martin Ritt, Richard Quine e de quase todos os diretores americanos da moda, diretores que, à exceção de Hitchcock, não possuem o menor sentido criativo (ou não podem demonstrá-lo). São apenas artesões contratados sem ideias más, lucrativamente, portadores de certas características pessoais capazes de servir para melhor faturar novos padrões. Este mínimo de dignidade permitido significa muito dentro do complexo industrial. Qual autor moderno americano livre do pecado, se mesmo a esperança Stanley Kubrick mergulhou numa superprodução como Spartacus? (ROCHA apud BERNARDERT, 1994, p.141).

Ao mesmo tempo, Glauber comprehende uma contradição em sua concepção de compor uma autoria em oposição ao cinema industrial, sendo o cinema, inclusive o autor, em certa medida dependente da indústria, o que lhe leva a pensar:

Esse autor cuja criação depende dos meios técnicos que lhe são negados – pode existir? Será possível um cinema de autor, ou o cinema, por sua própria composição, é uma arte menor, que não permite autores? Estarão os autores verdadeiramente possuídos do cinema ou de condição autoral incorporada ao cinema? **Pela contradição de um processo é possível o autor se afirmar?** A única forma de negar essas perguntas não será como diz Orson Welles- uma manifestação totalmente criminal do autor, criminal e suicida ao ponto de subverter a ordem do cinema e da moral em nome do mito (ROCHA 1964, p.3).

Assim, conforme Jean Claude Bernardet (1994), Glauber Rocha comprehende o cinema independente, ou autoral, dentro de um doloroso paradoxo, ao mesmo tempo em que se coloca contra a estrutura e a colonização dos ímpetos artísticos pela indústria, é sabido que a indústria é necessária para a produção de filmes com qualidade técnica e para a circulação, questões também são caras ao cinema de autor. O cineasta irá resolver essa questão clamando por uma indústria do autor, que seria a síntese da nova dialética da história do cinema. Essa história do cinema agora é reorganizada a partir da formulação de autoria em Glauber, agora não se conta a história do cinema pela divisão entre cinema mudo e sonoro, mas “a história do

cinema, modernamente, tem que ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como cinema comercial e cinema de autor" (ROCHA apud BERNARDET, 1994, p. 143)

2.4 A AUTORIA NO CINEMA PÓS-INDUSTRIAL

Nesse ponto, na ideia de uma indústria do autor, chegamos em um lugar interessante para pensar a função autoral do cinema no contemporâneo, a contradição que Glauber enfrenta -um cinema independente que depende da indústria- parece ser bem a mesma que Migliorin (2011) observa em seus escritos sobre o cinema pós-industrial: "cinema independente (r)existe, se renova a cada ano, circula em festivais, contando com um aparato técnico de pessoas, público e é valorizado pela crítica, também há o discurso que isso é insuficiente e de que esse cinema precisa da indústria", mas, devido aos avanços técnico-científicos – tanto as possibilidades técnicas de feitura quanto as de circulação do filme se ampliam - é possível pensar uma outra síntese: uma independência da indústria com o estabelecimento de um cinema pós-industrial. Como fica a questão da autoria nesse contexto contemporâneo?

É importante situarmos como se dão as bases dessa sociedade da qual se é possível uma modificação nas relações nas questões entre tendência e qualidade (BENJAMIN, 2017) em relação ao cinema autoral e cinema industrial.¹¹

Assim, pensar o cinema produzido no contemporâneo em suas especificidades nos coloca necessariamente uma análise de como se porta a lógica da criação e produção nesse que seria o terceiro estágio do capitalismo, que Jameson (1991) chamará de "capitalismo tardio" ou "pós-modernidade".

O pós-modernismo, enquanto estilo que foi averiguado primeiro na arquitetura e depois passou a ser percebido em todas as outras formas de arte, parece ser a manifestação cultural dessa nova etapa do capitalismo globalizado, ou multinacional, que tem os Estados Unidos como liderança imperialista (cultural e econômica) dessa nova fase, sendo o resultado da absorção da esfera da cultura pela economia capitalista.

¹¹ Um pouco mais adiante no texto (p.52) voltarei mais profundadamente a esta discussão das tensões entre tendência e qualidade em Benjamin com relação ao cinema autoral.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção da mercadoria em geral, a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez pareçam novidades com um ritmo turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais a inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 1991, p. 30)

Desta forma, Jameson aponta para uma mudança na própria forma de funcionamento da produção cultural, de fato, o teórico literário busca as condições de produção do pós-modernismo, onda a ideia de um capitalismo imperialista foi substituída por um capitalismo globalizado, havendo agora um deslocamento do domínio da categoria de tempo pela de espaço, o sujeito perde a centralidade fazendo com que conceitos como ansiedade e alienação não façam mais sentido. Estes conceitos funcionavam enquanto patologias culturais ligadas à alienação do sujeito, que agora se desloca pela sua fragmentação (JAMESON, 1991), o que sugere, inclusive, uma outra relação com a autoria:

Pós-modernismo assinala (...) o fim do Ego burguês ou da mônada, sem dúvidas traz consigo o fim das psicopatologias desse ego – o que tenho chamado de esmaecimento dos afetos. Mas isso também implica o fim de muitas outras coisas, por exemplo do estilo, no sentido do único e do pessoal, o fim da pinçelada individual e distinta (JAMESON, 1991, p. 42)

Essas mudanças nas formas de organização social, econômica e culturais também são observadas por outros teóricos, e exemplo de Daniel Bell (1973), criador do conceito, que muito será recorrido nesta pesquisa, de sociedade pós-industrial¹².

As principais características apontadas por esse rompimento giram em torno da relação com o trabalho, onde a principal força produtiva torna-se o trabalho abstrato e imaterial com relação ao conteúdo e o trabalho continuamente mais científico e mais intelectual com relação à forma, o aumento da importância do setor de serviços que passa a abarcar a maioria dos trabalhadores e a maior parcela do PIB, predominância

¹² É evidente que temos problemas de pensar a aplicabilidade do conceito com “pós” quando se pensa que boa parte do mundo ainda está em processo de industrialização, ou buscando subir seu nível de industrialização, mas é óbvio também que Daniel Bell, junto aos outros autores contemporâneos que fazem uso do conceito, não ignoram essa outra realidade. O que ocorre é que, nesse caso, o que importa são as mudanças que consideram o arcabouço para o prisma cultural a qual denominamos Ocidente, ocorridas no capitalismo mais avançado, particularmente constatáveis nos Estados Unidos, e indicam um rompimento no paradigma da sociedade industrial.

do capital financeiro, de fluxo e imaterial, em uma relação associativa com a produção; integração mundial e desenvolvimento comunicacional e informacional nunca antes vistos, uma relação outra com a noção de espaço-tempo, que agora passam por um encurtamento, dentre outras características.

Essa sociedade pós-industrial parte de uma lógica cada vez mais conectada, operando como uma rede (CASTELLS, 1996) de fluxos vivos, onde a busca da produção do novo é fundamental, o que monta um processo de ativação e desativação constante de conexões.

Dentro da perspectiva de uma produção cada vez mais acelerada, de um trabalho criativo que precisa se atualizar constantemente, em meio a um processo de fragmentação do sujeito onde a arte passa a se valer mais dos conceitos do que da técnica, a autoria conceito que surgiu dentro de uma ideia romântica, centrada no indivíduo e em suas angústias e percepções do mundo parece não ter mais tanta força, não se há tempo, na lógica hiper produtivista de ideias para um trabalho que se queira maturado, pensado. É preciso criar, e criar bem, mas tem que ser depressa, porque a produção se desvaloriza rápido. Dentro do regime estético (RANCIÈRE, 2000) onde a experiência artística está cada vez mais diluída no cotidiano, a função-autor vai perdendo força, e as obras ganhando independência.

Ainda assim, falamos constantemente de autores, principalmente dentro de determinados campos artísticos, falar de autor quase sempre parece querer designar alguma qualidade, um diferencial, talvez algo que fuja da noção produtivista.

O que irei investigar no próximo capítulo é como essa função-sujeito ainda se comporta junto ao *O Som ao Redor*, e talvez assim apontar uma de suas formas de persistência no contexto contemporâneo.

3 AUTORIA E O CINEMA PÓS-INDUSTRIAL EM KLEBER MENDONÇA FILHO

Foucault (2001) pensa o autor enquanto uma função, dentre tantas outras empreendidas pelo sujeito que tem seu início quando a partir do século XVIII se passa a pensar a atribuição dos textos a uma individualidade. Esse processo é intimamente relacionado à construção da ideia de obra, que se configura como um conjunto que comprehende marcas personificáveis, estilísticas desse indivíduo-autor. O filósofo a partir dessa noção de uma função-autor permite pensar em autorias várias, empreendidas enquanto um modo de articulação e circulação de diversos discursos, no científico, literário. E porque não no cinematográfico? Segundo Foucault, a função-autor:

Está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 248)

De tal maneira é possível pensar a autoria a partir das formas como ela se articula em determinados contextos sociais, as formas que ela se articula a determinados dispositivos de poder, como ela é atravessada por uma linguagem, o que fica bem claro na percepção de Barthes (1969), que chega a declarar o fim do autor em prol de uma autonomia do texto e de seu relação com o receptor, e de um atravessamento determinante do sujeito pela linguagem. Foucault não nega esses postulados, mas o que interessa a ele é como a função-autor se desloca no tempo e opera na ordem do discurso. A partir disso Foucault abre o caminho para uma análise histórica do discurso:

Talvez seja o momento de estudar os discursos não mais apenas em seu valor expressivo ou suas transformações formais, mas nas modalidades de sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de

apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma; a maneira com que eles se articulam nas relações sociais se decifra de modo, parece-me, mais direto no jogo da função-autor e em suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que eles operam. (FOUCAULT, 2001, p.291)

Para a presente pesquisa, é importante compreender os deslocamentos da função-autor no cinema, para isso demonstramos o início da perspectiva autoral com os jovens da Nouvelle Vague e o quanto isso foi importante, dentro de suas contradições, inclusive entre ideologia e prática estética, para assegurar ao cinema um caráter artístico, no Brasil como a partir fundamentalmente do Cinema Novo isso se deu de forma a criar as bases para um cinema independente, que no caso virou sinônimo de cinema autoral.

Agora me pergunto no contexto de contemporaneidade, em uma ideia onde o independente está atrelado a possibilidade de um cinema pós-industrial, em um contexto de pós-modernidade, da compreensão do regime estético das artes (RANCIÈRE, 2011)¹³, como fica a função-autor no cinema autoral no Brasil no período conhecido por novíssimo cinema brasileiro?

Apesar de toda a discussão sobre morte do autor, fragmentação do sujeito, ainda se tem a autoria como uma questão central para a análise de obras, a grande

¹³ Rancière cria regimes de identificação para as artes para que seja possível perceber as especificidades de suas práticas e correlacioná-las com modos diversos de percepções e afetos, a partir disso Rancière desenvolveu três regimes, os três apesar de darem de relações sociais de épocas determinadas, não seguem uma linearidade se misturando a contemporaneidade.

O primeiro é o regime Ético das imagens: a produção artística não é considerada arte, e sim imagens. As imagens precisam ser cópias fieis dos originais. E a recepção tem um ordenamento moral e pedagógico para sociedade, que seria no caso da república de Platão, contribuir para a educação dos bons cidadãos. Seguido do regime Representativo onde há uma permanência do domínio particular da mimese, mas agora livre do domínio policialesco do regime ético, o regime representativo vai se submeter às regras de verossimilitude e de coerência interna, pressupõe uma rede de relações estáveis entre a produção artística e a recepção do público – a poiesis em conformidade com a aisthesis-. O que cria a necessidade de regras artísticas bem definidas, que compreendem sintonia com a relação emocional dos espectadores, havendo aqui uma similitude entre as posições sociais hierárquicas e a produção e recepção artística. As posições sociais determinavam aquilo que era digno ou não de ser arte, quais eram os temas possíveis de serem representados, assim como quais formas de representação seriam mais adequadas ao que seria considerado erudito e as formas para o popular.

Por último o regime Estético da arte, aqui as regras de correspondência entre temas, formas de representações e formas de expressão que moldam o regime representativo se deterioram, e em decorrência disso ocorre uma quebra com a hierarquia de temas e de gêneros, agora todos os temas podem ser representados através de toda e qualquer forma de representação. Aqui a arte está ligada a instituição museu, nesse espaço as obras se apresentam descoladas de suas finalidades e das hierarquias. A grande questão é que deixa de existir qualquer fronteira que delimita o que é arte do que não é arte, ocorre uma autonomização da arte na esfera da experiência. No Regime Estético há uma quebra na sintonia entre a *poiesis* e a *aisthesis*. (RANCIÈRE, 2011)

questão aqui é perceber as formas como ela opera no cinema nacional atual, compreendendo os limites dessa discussão apresentados à presente pesquisa, vamos apenas circunscrever como a noção de autoria se estabelece no filme *O Som ao Redor*.

Vale a pena lembrar que no percurso descrito da autoralidade no cinema, ela se constitui sempre em relação ao cinema comercial, seja em oposição, seja de certa forma usando-o como referência. A relação com o autoral sempre remete a determinada personalidade, assinatura do cineasta diante da obra, e em relação ao cinema também se remete ao modo de produção e distribuição dos filmes.

No caso de Kleber Mendonça Filho é possível perceber claramente um percurso de construção de uma crítica social da classe média nos seus curtas – *Enjaulado*, 1997; *A Menina do Algodão*, 2002; *Vinil Verde*, 2004; *Eletrodoméstica*, 2005; *Noite de Sexta, Manhã de Sábado*, 2006; *Recife Frio*, 2009 - até chegar em seu primeiro longa ficcional, *O Som ao Redor*, 2012. Uma assinatura é claramente perceptível no decorrer desse percurso tanto na forma de contar as histórias quanto no universo e conteúdo que atravessam os filmes: geralmente o cotidiano urbano que por muitas vezes beira o suspense, devido aos medos, sendo esses um dos principais afetos hoje mobilizados no cotidiano das pessoas citadinas (SAFATLE, 2016), o que leva à loucura, pesadelos, grades,seguranças e toda uma estrutura social voltada para dar conta desses medos, o que Christian Dunker explicou muito bem a partir de sua noção de sociedade contemporânea no Brasil compreendida enquanto a lógica de condomínio¹⁴.

Kleber, ao olhar para a própria obra em entrevista concedida à revista Cinética, maio de 2011, nos diz:

O Som ao Redor é provavelmente um filme sobre um certo estado de espírito. De uma maneira geral meus filmes talvez se dividam entre os que trazem experiências pessoais e os que são observações pessoais. No fundo, é tudo a mesma coisa, talvez algo impossível de ordenar. Essa mistura de cenas vividas e cenas vistas, ou cenas reimaginadas, me dá uma certa segurança. (MENDONÇA, 2011)

A ideia de um estado de espírito que rodeia suas obras enquanto insatisfação ou em relação a coisas que marcam seu dia-a-dia até culminar em *O Som ao Redor* é retomada um pouco mais adiante na entrevista:

¹⁴ Na página 34 da presente pesquisa há um tópico totalmente voltado para a ideia de sociedade de condomínio de Christian Dunker.

O filme, portanto, tem muita coisa da minha experiência não só com a ideia de espaços construídos, ou espaços ociosos, mas com temas que talvez sejam políticos. Eu acho que o roteiro veio de sentir um certo clima no Brasil dos últimos anos, e por consequência, ou reflexo, em Pernambuco. Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu errado. Acho que meus filmes normalmente surgem como respostas, um pouco como um leitor que decide escrever para um jornal, revista ou site porque um determinado assunto o incomoda, ou lhe deixou com o desejo de colocar seu ponto de vista. (MENDONÇA, 2011)

Assim, é possível perceber nos temas abordados na obra de Kleber um circuito autorreferencial e de autoanálise da classe média, e desse lugar perceber as relações, conflitos entre classes. O quarto de empregada em *Recife Frio* e em *O Som ao Redor*, a dona de casa estressada que para passar o tempo se diverte com os eletrodomésticos em *Eletrodoméstica*, que pode ser lido como um subtópico (ou mesmo um ensaio) de *O Som ao Redor*, as grades e o sistema de segurança, em *Enjaulado*, *Vinil Verde*, e no próprio *O Som ao Redor*, a constante dos medos infantis em *Vinil Verde*, *A Menina do Algodão* e *O Som ao Redor*.

Em fala se referindo a um curta metragem anterior a *O Som ao Redor*, o cineasta levanta questões que também são problematizadas no seu primeiro longa.

Recife Frio é um filme muito pessoal sobre uma visão minha do Recife, cidade que anda muito maltratada no seu traçado urbano. Embora o filme seja claro no que quer dizer, *Recife Frio* é um lamento de amor pelo Recife. Não é por um acaso que *Recife Frio* junta-se a uma onda espontânea de filmes feitos por cineastas pernambucanos (*Um Lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro, *Eiffel*, de Luiz Joaquim, *Menino Aranha*, de Mariana Lacerda) que enfocam exatamente essa crise pela qual passa o Recife, que se vê demolida e verticalizada sem qualquer atenção para o futuro. O poder que o filme tem de se comunicar com todos dentro e fora do Recife talvez mostre que esta é uma questão universal (MENDONÇA, 2010)

Usando o argumento para reiterar a construção de uma obra autoral por Kleber, no sentido estabelecido por Foucault (1970) para a noção de obra. Onde a ideia de obra está intimamente ligada, sendo de fato correspondente, ao surgimento da noção de autoria, ou seja, um conjunto de feitos de um indivíduo, cujo qual ao ser estabelecido enquanto autor, tem seus feitos compreendidos enquanto obra, pois passam a ser possível traçar determinada identificação entre as produções do autor e

logo compreender sua assinatura, o que pode ser identificado nos fotogramas retirados de seus filmes que seguem abaixo:



Figura 1 Eletrodomestica (2'32'')



Figura 2 Som ao Redor (17' 53')

As duas figuras acima (Figuras 1 e 2) demonstram pontos que circundam a obra de Kleber, que na compreensão da pesquisa chega a um ponto máximo de síntese no longa *O Som ao Redor*. Questões a respeito da arquitetura urbana de uma cidade pautada pelo medo, e por grandes abismos sociais circundam seus filmes, ganhando muitas vezes aspecto de terror, como nos pesadelos do referido longa ou em *Enjaulado* (essas questões também são notadas nas figuras 3, 4, 5, 6).



Figura 3 Eletrodoméstica (3' 18")



Figura 4 O Som ao Redor (8' 37")



Figura 5 Enjaulado (7' 27")

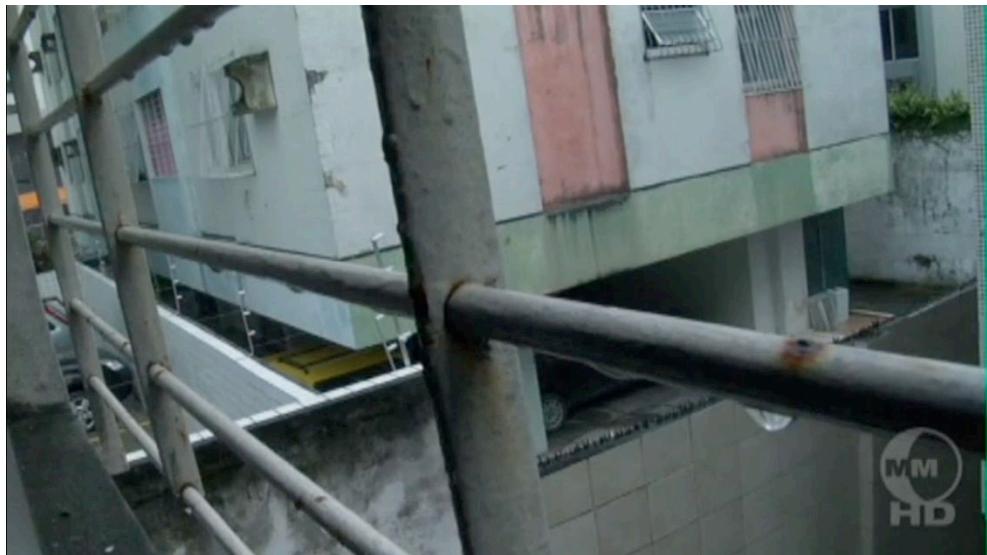


Figura 6 Recife Frio (16' 38")

Posicionar e enquadrar em primeiro plano as grades enquanto a cena se desenvolve no fundo do quadro também se apresentam como uma constante, montando o cenário de bairros da classe média do Recife, como podemos constatar nas quatro figuras acima destacadas (respectivamente figuras 3, 4, 5 e 6) de quatro distintas obras de Kléber Mendonça.



Figura 7 Eletrodoméstica, dona de casa com a máquina de lavar (19' 47")



Figura 8 O Som ao Redor, dona de casa com a máquina de lavar 45'



Figura 9 Eletrodoméstica (9' 46')'

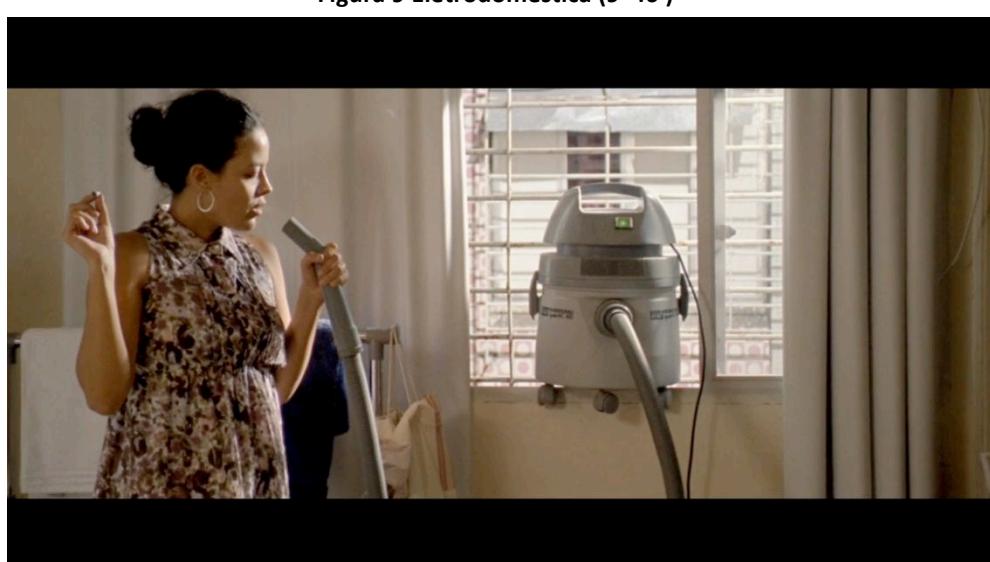


Figura 10 O Som ao Redor (27' 32")

As figuras 10, 9 e 8 onde vemos cenas de usos de eletrodomésticos, que são adotados literalmente enquanto extensões do próprio corpo, a exemplo de fumar maconha com ajuda do aspirador de pó, ou se masturbar com a vibração da máquina de lavar. A ênfase nos eletrodomésticos é uma constante na obra de Kleber (o microondas em *Enjaulados*, o controle que emite ondas sonoras para cães em *O Som ao Redor*) o que aponta para um fetichismo tecnológico¹⁵, que é próprio da lógica de consumo do contemporâneo, criando necessidade dos aparelhos tecnológicos mais banais para resolução de problemas práticos do dia-a-dia, que acabam por reforçar um valor social de identificação com determinada classe, aquilo que Bourdieu (2007) apontará enquanto distinção, que acabar por nutrir o funcionamento de determinado poder simbólico, gerando, além da distinção, competições dentro do próprio campo social, a exemplo da cena de *O Som ao Redor* em que Bia vai receber sua televisão nova, enquanto a vizinha também está no aguardo de um televisor, ao ver que a de Bia tem mais polegadas que a dela acaba por bater em Bia, demonstrando de uma forma quase literal uma luta por poder simbólico. Outro momento onde se é possível perceber traços que Bourdieu (2007) apontaria no filme, seria as aulas de línguas – mandarim, inglês -, que também fazem parte de um processo de distinção, voltado para acumulação do capital cultural, que no tempo do capitalismo cognitivo é sem dúvidas o capital que mais assegura uma distinção.

Esse caráter imersivo e pessoal de se aprofunda, seja por questão orçamentária ou por escolha estética, ainda mais ao sabermos que o filme foi gravado na rua do próprio diretor no bairro Setúbal, e seu apartamento, não pela primeira vez é usado como locação para seus filmes. Sobre isso Kleber diz:

¹⁵ Sobre o fetichismo da mercadoria Feenberg critica a ideia de um desenvolvimento autônomo da ciência e da tecnologia, encarando a mesma como nem intrinsecamente boa, nem ruim mas claramente inserida no contexto de luta de classes, sendo parte de um processo social, onde existem pontos não técnicos que operam através dela tal como valores morais, configurando mais um elemento para uma quem está no topo hierárquico da cultura: No uso marxiano, o fetichismo das mercadorias não é a atração pelo consumo, mas a crença prática na realidade dos preços colocados nas mercadorias pelo mercado. Como destaca Marx, o preço não é, de fato, um atributo "real" (físico) das mercadorias, mas a cristalização de uma relação entre os fabricantes e os consumidores. No entanto, o movimento das mercadorias do vendedor para o comprador é determinado pelo preço como se ele fosse real. Do mesmo modo, o que se mascara na percepção fetichista da tecnologia é seu caráter relacional, justamente porque ela aparece como uma instância não-social de pura racionalidade técnica. (FEENBERG, 1999, p. 25)

Eu já ouvi algumas vezes que eu supostamente adoro meu bairro, Setúbal, por sempre retratá-lo. Esse bairro, na verdade é onde eu tenho a minha casa, que eu adoro, é a minha casa. O bairro, no entanto, ilustra tudo o que há de errado na vida em comunidade hoje no Recife, ou no Brasil, da casta que é a classe média, média e alta. É um bairro de cimento e concreto onde vizinhos podam árvores que dão farta sombra no verão porque as árvores sujam o pátio com folhas e mangas. Os muros altos de prédios de 25 andares tornam a coisa toda inóspita, como se estivesse sobrando na rua. As casas já foram, ou as últimas estão sendo demolidas. É claramente uma comunidade dodói, cuja ideia de arquitetura resume-se a barrar o elemento externo e proteger quem está dentro, e a altura de uma morada seria o escudo mais natural e desejado. Por tudo isso estar do lado de fora da minha janela, eu ainda sinto o desejo de retratar isso, comentar isso. (MENDONÇA, 2011)

Kleber parece muito mais confortável para falar do seu universo, e faz isso assumindo um autoria crítica, que pretende denunciar do mesmo o que considera uma sociedade doente, a partir de sintomas como os muros altos, o gosto pelo concreto, um arquitetura hostil que está longe de incentivar o espaço público, morar em uma praia em que mal se vê o mar, e este está interditado por tubarões, assim Kleber se coloca como um intercessor¹⁶ (DELEUZE, 1992) de seu bairro, de sua comunidade de sentido, que a partir de sua vida íntima nos traz questões fundamentais para compreensão do mundo, no caso ele está imerso em uma realidade e acaba por apresentar um instrumento epistemológico para toda a sociedade através de seus filmes.

Assim, a partir da narrativa de um cotidiano de uma rua de classe média do Recife contemporâneo é possível contar de forma precisa e crítica a história do Brasil, mostrando a passagem de violências que atravessaram o tempo e se ressignificaram

¹⁶ Deleuze (1992) elabora mais propriamente uma ideia de intercessor em *Conversações*. Define a filosofia, a ciência e a arte enquanto criadoras, cada uma cria em seu próprio campo autônomo, mas retirando do mesmo caos uma espécie de organização, que a primeira organiza enquanto conceitos, a segunda enquanto funções e proposições e a última cria sensações que se pautam na relação entre afeto, percepção. Entretanto apesar de serem autônomas essas três formas de criação dialogam entre si, e isso é fundamental no processo de falseamento do real que é a criação, um empresta a matéria do outro para que se possa criar, esse falar pela língua do outro, é o uso de um intercessor. Os intercessores são muitos, e as vezes atravessam que falam sem que este nem perceba, outras vezes são usados conscientemente. “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formarmos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiram sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro.” (DELEUZE, 1992. p. 156)

hoje como o comum moderno, como o coronel urbano Francisco, interpretado por Waldemar José Solha, herdeiro direto da casa grande (Gilberto Freyre) que agora é dono da maior parte das casas de sua rua, onde exerce uma espécie de autoridade moderna, sendo temido e respeitado por todos que por lá circulam.

O filme inicia com uma sequência de fotos antigas, onde é possível ver cenas de um nordeste rural, coronelista e desigual, depois nos transporta para a atualidade de Recife onde tal realidade foi moldada pelo tempo e hoje, apesar dos avanços dos ideais liberais, aderiu uma capa de normalização na sociedade, que encara como natural o preconceito social e racial, bem como a imensa disparidade social. Tem-se uma classe média que se porta contra conquistas de direitos trabalhistas dos mais comuns, como explícito na cena da reunião de condomínio onde se discute a demissão por justa causa do porteiro já idoso que trabalhou a vida inteira no edifício, não tendo a mesma energia que antes dorme em serviço, está à pouco de se aposentar, mas se demitido não ganhará sua aposentadoria e por conta de sua idade dificilmente conseguirá outro emprego, completando assim o tempo de trabalho que falta para tanto.

Correlacionando o momento histórico presente com o passado histórico escravocrata, e partindo da compreensão de que as situações seguem um percurso histórico, o filme nos mostra a partir de sutilezas do cotidiano de uma rua o que resta de escravocrata nos valores da nossa sociedade, tão presente nas ações da classe média, e na arquitetura da própria cidade, a exemplos dos prédios confortáveis de onde da vista das varandas é possível ver em meio a outros prédios, em construção ou já prontos, grandes favelas e dentro desses prédios cercados de muros, grades e outras tecnologia de segurança (justamente por temer a revanche que possa vir das favelas) são claras as marcas das distinções sociais através dos elevadores de serviços, o quarto quente e minúsculo para as empregadas domésticas, o trânsito de pessoas de classe mais baixa sendo marcado por relações empregatícias onde as mesmas geralmente estão padronizadas e higienizadas através do uso de uniformes. Revelando relações e espaços que reproduzem e se mesclam no preconceito classista e de raça, levando a um forte questionamento do mito do “Brasil Gentil” (SOUZA,2017).

3.1 O Som ao Redor e a sociedade de condomínio

Não possuindo um roteiro convencional, centrado em uma personagem principal, o filme faz de uma rua de classe média sua personagem, onde as pessoas que a constituem, moradores, frequentadores e trabalhadores criam seu universo relacional, formatando uma constelação de histórias paralelas. A noção de mal estar de Freud revisitada por Christian Dunker na sociedade de condomínio cai muito bem aqui para pensarmos a vida das pessoas, e a lógica arquitetônica demonstrada pelo filme.

A *sociedade de condomínio* (DUNKER, 2015) fala de um conjuntos de fatores que podem ser observados no Brasil a partir da década de 70. Dunker diz mais precisamente que, a partir de 1973, quando começam a surgir os primeiros anúncios de condomínio fechados no Sudeste. É interessante perceber que é um momento marcado pela auge repressivo da ditadura de 1964, tendo como seu principal afeto político e como forma de dominação o medo, que leva a restrições severas aos desejos das pessoas em relação ao espaço público da cidade. Ao mesmo tempo, é um momento de consolidação da urbanização e de industrialização dos grandes centros, marcado por fortes ondas migratórias de mão de obra do Nordeste, constituindo um espaço inflacionado de gente e com grande circulação do diferente, causando desconforto e maior necessidade de distinção por parte de uma classe média, deixando mais explícito nos cenários urbanos os abismos sociais e as violências de classe.

Nesse contexto, circulam os anúncios propagandísticos desses novos condomínios que seriam o lugar ideal para a felicidade, onde todas as questões que não vão bem no domínio público passam a ser resolvidas nesse espaço privado, segregado da cidade, mas constituído de certas normas públicas: as ruas são calçadas e iluminadas, tem-se área de laser com playgrounds seguros para as crianças, as casas não tem muros,seguranças privados fazem rondas, formando uma espécie de bairro completamente protegido do mundo de fora. Os contatos com os diferentes são monitorados, estes não expressam sua individualidade, estando ali sempre da forma que menos nos apercebemos deles, não vemos o rosto do porteiro atrás do vidro, as empregadas, os lixeiros, os jardineiros todos fichados e uniformizados, o lugar onde o

ideal de sociedade perfeita se realiza, trazendo assim a felicidade para os seus moradores, um lugar para se proteger da selvageria externa, fogem do desprazer, trazendo uma tentativa de desconexão do mundo, busca de satisfação em processos internos, para a construção de mundo próprio, que nunca se concretiza de verdade, o mundo externo sempre retorna de forma fantasmagórica, levando a fugas cada vez mais internas, culminando no uso abusivo de substâncias que adormecem e dão prazer (FREUD, 1930).

Como se vê, é simplesmente o programa do princípio do prazer que estabelece a finalidade da vida. Este princípio domina o desempenho do aparelho psíquico desde o começo, não há dúvidas quanto a sua adequação, mas seu programa está em desacordo com o mundo inteiro, tanto o macrocosmo, como o microcosmo. (FREUD, 1930, p.30)

Um pouco mais à frente no mesmo texto, após ter descritos diversas formas de perseguição do princípio do prazer, ou simplesmente de fugas do desprazer, Freud nos diz:

O programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido, ou melhor não somos capazes de abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização (FREUD, 1930, p. 40).

Assim, a partir de Freud é possível perceber no condomínio um delírio coletivo de fuga da realidade do mundo e do desprazer que também é apontado por Freud nos usos da religião.

De fato, os condomínios tinham toda a estrutura para desenhar o mundo ideal, exceto a concretização da felicidade ou de seu programa de interação, causando um choque psíquico e comportamental, estão lá as ruas iluminadas e asfaltadas, porém vazias, os espaços subutilizados, o alto índice de uso de narcóticos e ansiolíticos, e os únicos lugares que estão cheios são os playgrounds - mas estes estão cheios com a diferença de que se buscava fugir, as babás cuidando dos filhos alheios –, quem anda pelos jardins são os jardineiros.

Em tais condições, a possibilidade de sonhar e as ilusões disponíveis à consciência tornam-se perigosamente próximas de sua realização efetiva. Nesta situação ocorre uma destituição tanto da função de ideal, que é a de

apresentar-se como negatividade futura (utopia), quanto da função do objeto, que é a de apresentar-se como ilusão de presença (atopia). A utopia é uma ilusão que se sabe ilusão, justamente por isso ela exerce a função reguladora própria do ideal. Quando a função de ideal é substituída pela de um objeto encarnado está estabelecida a condição para o fascínio totalitário e para a servidão voluntária. (DUNKER, 2009)

Dentro desse cenário ideológico de um lugar disciplinar, perfeito para morar, resta a organização das normas comunitárias que ficam a cargo do síndico, este seria uma espécie de coronel moderno burocrático, especialista em leis e normas, responsável pelo controle dos funcionários da segurança e de certa medida dos indivíduos.

O síndico é como um novo sintoma da patologia brasileira da autoridade: envolve conflito entre exigências antagônicas, simbolização do desejo e principalmente um tipo especial de satisfação, chamado gozo. Esse terceiro quesito parece ter sofrido uma inversão. Se antes a autoridade dizia como gozar, agora ela se contenta em gerenciar o gozo perturbador do outro. Se antes o domínio se exercia no território pessoal do latifúndio familiar, agora ele se organiza em torno do espaço impessoal do condomínio (Ibid. 2015. p. 78).

O interessante aqui é como a lógica de condomínio se emancipa dos muros residenciais e vira uma estrutura para a circulação dos afetos na sociedade em geral, vira o *modus operandi* dos espaços no Brasil.

Há condomínios de luxo e condomínios de pobreza, condomínios institucionais e condomínios de consumo, condomínios de educação e condomínios de saúde. Em todos eles, encontramos traços semelhantes de racionalização: fronteiras, muros, regulamentos e catracas. Assim como um sintoma substituiu um conflito por uma formação simbólica onde não reconhecemos mais o antagonismo inicial, o síndico neutraliza o antagonismo deslocando a falta para uma espécie de zona de excesso (p. 78).

O Som ao Redor exemplifica muito bem a operação dessa lógica, moldando um clima de suspense que envolve o uso sonoro da cidade de um crescimento urbano acelerado, vidas vazias de sentido prático, onde as principais questões estão voltadas para pontos específicos e próximos, ignorando o mundo ao redor, que sempre retorna em formato de medo. O grande fantasma que *O Som ao Redor* traz tanto em conteúdo quanto na forma – o suspense, o recurso lírico para o sonho-pesadelo, o modo como

se constituem os sons – é a escravidão. Os abismos sociais que são definidos a partir dessa passagem nunca tiveram seu acerto de contas no Brasil¹⁷.

Para garantir proteção de um medo inconsciente de uma revanche histórica de classe, que nunca se concretiza, logo que o filme não apresenta saída coletivas para tanto, a não ser por pequenas vinganças cotidianas. Assim, o som no filme se porta de forma omnidirecional, onipresente e de certo sentido autônomo trazendo o tempo inteiro o mundo externo e suas questões das quais as personagens parecem buscar se desvencilhar.

A personagem Bia, interpretada por Maeve Jikings, é uma dona de casa – cujo universo dentro da história tem bastante identificação com o universo do curta *Eletrodoméstica* – entediada, que vive em torno de sua casa e dos filhos e preenche seus vazios pelo consumo de eletrodomésticos – seja usando-os como extensão de seu corpo, a exemplo da cena de masturbação feminina com a máquina de lavar, ou quando fuma maconha com ajuda do aspirador de pó, ou ainda os aparelhos eletrônicos que usa para tentar silenciar o cão – e pelo uso de substâncias como ansiolíticos, maconha, tabaco. O foco de todos os seus problemas acaba sendo transferido para os latidos do cachorro do vizinho, que dentre tantos sons urbanos que rodeiam seu dia-a-dia parece ser o único do qual ela não consegue se desvencilhar, tirando seu sono e sendo a causa superficial de sua infelicidade.

Seguindo a linha de pensamento da sociedade de condomínio, é impossível não pensar na personagem Francisco, o “síndico” da rua, ou o nosso coronel urbano, dono de vários imóveis na rua, e que impõe uma autoridade sobre todos que lá moram, sendo vários destes seus descendentes, que trabalham na sua imobiliária, Francisco é tão dono de tudo que até a natureza ele enfrenta quando entra à noite na praia ignorando as placas de tubarão que o cercam.

Tudo vai aparentemente bem na rua até a chegada de um grupo de seguranças particulares gerenciados pelo personagem do ator Irandhir Santos, Clodoaldo; chegam cobrando para fazer a segurança particular da rua e acabam por criar um clima de suspense em torno de conflitos classistas no universo do filme que vão se acentuando,

¹⁷ Muito no campo das ciências sociais brasileiras foi escrito sobre isso, de Florestan Fernandes (1965), Octavio Ianni (2004) a Jessé Souza(2017).

aumentando assim de certa forma o clima de medo dos moradores da rua, o que acaba por nos mostrar o plano de vingança, que representa quase uma vingança histórica, pois Clodoaldo e seu irmão tiveram seus pais assassinados por Francisco em seus tempo de coronel rural, em um conflito por terra na zona rural de Pernambuco, como tantos que ocorreram e ainda ocorrem no Brasil.

O final na linha da história que segue o Francisco e os seguranças revelam uma tentativa de vingança, que não sabemos se é concretizada, pois no jogo que se monta na cena da hora do acerto de contas, tanto o coronel quanto o segurança estavam armados, e no exato momento dos tiros somo levados a ver a tentativa da dona de casa Bia junto com sua família de silenciar o cachorro que tanto a atormenta com explosivos juninos, e os tiros são confundidos ou abafados pelos fogos de artifício.

No filme, há um clima de conflito entre classes constante que nunca chega a eclodir de fato, ao menos não enquanto uma revanche de classe coletiva, a não ser de forma onírica nos sonhos como o da filha de Bia, a criança dorme e acorda dentro do sonho, onde percebe que a cama de seus pais sumiu junto com os mesmos, o seu irmão também não está mais à dormir ao seu lado e se vê só enquanto o prédio é invadido por uma multidão de pessoas negras e pobres. O filme cria um clima tenso com o silêncio da noite atravessado pelos gritos, e um som que parecem catracas rodando, mas que são os outros (justamente a diferença que motivou os muros) pulando o muro, até que a criança acorda, abre os olhos e tudo está na mais perfeita ordem a não ser pelo pé da menina, de forma meio assustada é posto para debaixo do lençol. Essa cena é fundamental, pois revela um medo que é latente no filme, que está expresso nas grades e tecnologias de segurança, que tem respaldo dentro de uma sociedade dividida entre prédios altos cercados por muros altos, e favelas. Também denuncia a questão racial dos medos do filme, pois os invasores da casa das meninas são pessoas negras, justamente aquelas que estão presentes o tempo inteiro no filme, dentro das casas, mas sempre enquanto prestadores de serviços. Que aponta um imbricamento entre raça e classe no Brasil.



Figura 11 O Som ao Redor - 1h 40'14"

Outra passagem que no filme que mescla sonho ou realidade é a visita de João, neto de Francisco, e sua amiga/namorada Sofia ao antigo engenho de Francisco, que mostra um interior em ruínas, abandonado pelo processo de industrialização e pela ida massiva à cidade.

Sofia e João andam pelas ruínas de um cinema enquanto o som cria um clima tenso, que lembra mal assombros, com gritos e correntes, as personagens ficam completamente alheias aos gritos, assim como quando estão tomando banho de cachoeira com o avô. Os três recebem a torrente de água nas costas e gritam, parece um grito de prazer, que transborda tudo que angustia para fora, a câmera foca no João e em seu rosto coberto de sangue, pois a torrente da cachoeira agora é sangue, o sangue cai em suas costas, mas ele nem se dá conta. Sangue da desocupação violenta do campo, dos escravos, e de tudo que historicamente aconteceu para que eles – Francisco, João e Sofia – estivessem na posição social confortável e autoritária para com o destino dos outros que eles ocupam. Na cachoeira de sangue vemos acompanhado de som estridente um corte do fluxo da imagem. Logo após ouvimos uma criança cantando um acalanto popular “Boi da Cara Preta”, aparece no primeiro plano o João em seu quarto em Setúbal, de onde acorda assustado, acordado – ao menos por instantes- parece perceber o sangue que caí em suas costas, que o João do sonho e todos os outros ignoravam, ao fundo Sofia dorme, e ele se depara com uma criança negra na porta de seu quarto que o olha cantando, é a filha de sua empregada

doméstica, que por sua vez é filha da empregada doméstica que outrora foi sua, e de sua mãe. Ao acordar do pesadelo, se depara com o fantasma da sociedade brasileira, a desigualdade social decorrente da escravidão, de um país impedido pelo golpe de 1964 (que encerra, como dito em outro momento, o maior ensaio de democracia popular que tivemos), se depara com as sementes do que ficou da cachoeira de sangue, exatamente que sustenta o conforto de sua vida.



Figura 12 O Som ao Redor - João e a cachoeira de Sangue

3.2 O modo de produção que sustenta uma autoria

Como já dito em outro momento, *O Som ao Redor* é um filme advindo de um circuito independente e periférico – por sua condição de cinema nordestino, no caso pernambucano – que conseguiu alcançar um público notável em relação aos filmes independentes nacionais.

Percorreu um circuito triunfante de festivais de cinema tendo sua estreia em 2012 no International Film Festival Rotterdam onde obteve o prêmio da crítica, 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ganhou o prêmio de melhor filme, assim como no Festival do Rio, no Festival de Gramado (onde também obteve os prêmios de melhor som e filme da crítica), No Festival de Cinema da Polônia, Copenhagen International Film Festival, Festival de cinema da Sérvia, 3º Prêmio Cinema Tropical, Prêmio Itamaraty, Associação de Críticos de Toronto em 2013¹⁸.

¹⁸ Todos os festivais e mostras citadas são de 2012 exceto, como já exemplificado, a premiação obtida da Associação de Críticos de Toronto que é 2013. Fontes: G1PE. *O Som ao Redor Recebe mais dois prêmios de melhor filme*. Nov/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2012/11/som-ao-redor-recebe-mais-dois-premios-de-melhor-filme.html> . Acesso: jun/2018; Veja. *O Som ao Redor ganha prêmio da associação de*

Entrou para lista dos dez melhores filmes do New York Times de 2012 e assim quase que naturalmente foi a indicação brasileira de 2014 para concorrer ao Oscar. Sendo primeiramente legitimado pela crítica internacional e nacional, *O Som ao Redor* entrou no circuito comercial das salas de cinema no Brasil em 2013 com uma recepção inesperada, conseguindo ocupar um certo espaço nas salas de cinema brasileiro, pois estas já são pouco reservadas para filmes nacionais e quando tanto se limitam a grandes produções a exemplo dos produções da Globo Filmes, que trabalha dentro de uma lógica industrial e milionária de realização de filmes, que pouco se relacionam com o Brasil real, configurando um modelo de cinema de produtor.

Novamente em diálogo com Foucault (2001), quando nos diz que a função-autor está ligada a um sistema jurídico e institucional que a sustenta, e que ela opera como modulação para determinados discursos, que por sua vez ajudam sustentar formas de circulação de poder, se apresenta a pergunta: Qual o aparato de legitimação do discurso autoral de *O Som ao Redor*?

O primeiro deles foi bem exemplificado acima, *O Som ao Redor* construiu o seu espaço inicialmente pelo discurso da crítica e dos festivais, que acabam por funcionar enquanto instituições legitimadoras de determinado modelo de autoria. Kleber passou muito bem por esse crivo, sendo apontado como uma nova forma de tratar as classes médias e questões urbanas no cinema brasileiro, e construindo assim uma certa autoridade no discurso crítico e culto de cinema.

Outro aparato que já apontamos em outro momento do texto nos diz respeito à assinatura nos filmes de Kleber, que demonstram uma forte subjetividade expressa em seus filmes, sendo possível traçar uma ligação entre os mesmos, configurando aquilo que Foucault (1970), entre outros, irá compreender por obra, o que se associa necessariamente a uma ideia de autor.

Pois bem, agora gostaria de discorrer sobre o modelo de produção do filme, e como isso acarreta também uma ideia de autoria. A associação entre autoria e modos de produção não é nova, está presente na Política dos Autores, estes se voltam para o

críticos de Toronto. Dez/2013. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/o-som-ao-redor-ganha-premio-da-associacao-de-criticos-de-toronto/>. Acesso: jun/2018; O Globo. '*O som ao redor*' é escolhido melhor filme em festival em Nova York. Jan/2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-som-ao-redor-escolhido-melhor-filme-em-festival-em-nova-york-7308298#ixzz5I7viz3e8>. Acesso jun/2018;

cinema comercial na busca pelo que sobrevive às normas industriais e hollywoodianas enquanto um estilo, também é tida como fundamental pelo Cinema Novo que se constitui em oposição ao cinema comercial, sendo um cinema que é produzido de forma mais crua, com menos equipamento, dinheiro e pessoas, assim é na medida do possível independente da indústria e desenha a autoria enquanto domínio do cinema independente. Agora, proponho pensar o imbricamento do cinema autoral em relação a um cinema independente que hoje configura o cinema pós-industrial.

Essa relação do cinema autoral e a produção muito remete às tensões levantadas por Benjamin (2017) no texto *Autor como produtor*, escrito em 1930, em pleno advento do fascismo, onde Benjamin está pensando a questão entre tendência literária e qualidade, em um momento político e histórico em que se fazia necessário enquanto princípio ético artistas de esquerda tomarem uma posição correta, ou seja, a tendência política certa. O que Benjamin tensiona é que nem sempre a tendência correta é sinônimo de qualidade, ao menos não de uma maneira óbvia, para ele a tendência política correta só se confirma a partir de uma tendência literária correta, essa tendência literária – que bem podemos trazer para outras artes, uma tendência cênica, fotográfica, cinematográfica – diz respeito exatamente à forma e inserção do artista dentro do modo de produção, configurando técnicas literárias, que podem ser progressistas ou conservadoras, seria exatamente aquilo que torna os produtos literários (artísticos de maneiras geral) “mais acessíveis a uma análise social direta e, assim, materialista” (BENJAMIN, 2017, p. 85) Nas palavras do próprio filósofo:

A tendência de uma obra só pode ser politicamente correta se também for literariamente correta. Isso que dizer que a tendência política correta inclui uma tendência literária. E, para concluir já o que pretendo dizer, acrescentaria que é essa tendência literária, que implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que é ela, e nada mais, aquilo que determina a qualidade da obra. (BENJAMIN, 2017, P. 83)

Depois, explicita melhor no texto a ideia de uma técnica literária progressista, que acompanharia uma tendência correta:

Se há pouco podemos afirmar que a tendência política de uma obra inclui a sua qualidade literária, por incluir a sua tendência literária, afirmamos agora

com maior exatidão que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária (BENJAMIN, 2017, p. 85)

É interessante notar como essa formulação baseia muito bem o Cinema Novo, que se fez um cinema político dentro de uma tendência de esquerda, que denunciava e fazia de sua própria força a fome latina, e para tanto pensava criticamente as técnicas e formas de fazer cinema no Brasil, e de tal maneira transformou ou criou técnicas novas, progressistas, e estas foram atreladas à ideia de autoria.

Pegando o bastão do Cinema Novo, acho que nos cabe pensar a autoria no contemporâneo por meio das tensões levantadas por Benjamin. Aqui, a autoria representa a tendência correta em relação à tendência comercial, e para se configurar enquanto tendência correta é necessário uma relação de inventividade do artista para com a técnica estabelecida pela indústria cinematográfica, nesse contexto o cinema pós-industrial descrito por Migliorin (2011), dentro de suas várias possibilidades de existir, configura um campo forte de inventividade técnica/formal autônoma da indústria, sendo assim outro aparato que sustentaria a possibilidade de uma função autor na atualidade.

De tal forma, pensando em nosso objeto, vejo como fundamental demonstrar a partir de como se deu a produção do filme, seus pontos de convergência com o referido cinema pós-industrial.

Escrito, dirigido por Kleber Mendonça Filho, que também participa em parceria na montagem, preparação de elenco, pesquisa do acervo para o filme, o desenho do som, produção da finalização, *O Som ao Redor* acaba dessa forma por ser mais ainda moldado pela subjetividade do cineasta que está presente e atua de forma direta em várias outras vias de preparação do filme, o que ao mesmo tempo se apresenta como uma lógica de organização anti-industrial, mexendo no modelo estético de organização do set de filmagem, que é hierárquico, industrial e fordista, onde cada pessoa tem sua especialização, e só exerce a mesma, como geralmente ocorre nos filme de estúdio ou em grandes produções.

Outra coisa que configura essa produção num modelo pós-industrial seria a empresa produtora, Cinemascópio produções cinematográfica e artística, que é da Emili Lesclaux e do próprio Kleber Mendonça que configura um circuito de produção

em menor escala e mais pessoal, reforçando a questão *multitask* do diretor, e de outros compositores do filme.

O cinema industrial é pautado pela lógica da linha de montagem. Fotógrafo fotografa, diretor dirige, e assim por diante. O cinema pós-industrial se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes revelam novas formas de trabalho já distante do modelo industrial. (MIGLIORIN, 2011)

O filme foi fruto de um edital para filmes de Baixo Orçamento do ministério da cultura de 2009, recebendo do mesmo a quantia de R\$1.000.000(um milhão de reais), complementando a verba com R\$300 mil (trezentos mil reais) advindos de um edital da Petrobras com mais R\$410 mil (quatrocentos e dez mil reais) obtidos pelo Funcultura do governo do Estado de Pernambuco. Completando aproximadamente o valor de R\$1.8 milhão (um milhão e oitocentos mil reais) para a realização do filme¹⁹.

O filme, portanto, arrecada a partir de fontes de financiamento público a quantia necessária para sua realização, gastos entre os anos de 2010 e 2011. Após sua indicação para o Oscar em 2014 recebe mais R\$284 mil (duzentos e oitenta e quatro mil reais) para divulgação e propaganda²⁰, que no final totaliza R\$2.08 milhão R\$ (dois milhões e oitenta e quatro mil reais).

Este valor para falar em termos da indústria cinematográfica é ínfimo, produções de grandes produtoras – Globo Filme, Riofilme, Telecine Productions - do mesmo ano como *De Pernas Pro Ar 2* de Roberto Santucci, e *Minha Mãe É Uma Peça*

¹⁹ Fonte para consulta dos valores: edital de baixo orçamento do ministério da cultura 2009 :[http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/Decreto-FUNCULTURA-Audiovisual-n-34474.pdf](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/edital-de-filmes-de-baixo-orcamento-222549/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fnoticias-destaques%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_OiKX3xIR9iTn%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_OiKX3xIR9iTn_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_OiKX3xIR9iTn_keywords%3D%26_101_INSTANCE_OiKX3xIR9iTn_delta%3D15%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_OiKX3xIR9iTn_cur%3D1238%26_101_INSTANCE_OiKX3xIR9iTn_andOperator%3Dtrue. Acesso em: Jun/2018 ; edital do FUNCULTURA Pernambuco 2009: <a href=). Acesso em: Jun/2018; edital PETROBRAS cultural 2008/2009 : <https://ppc.petrobras.com.br/sobre-o-programa>. Acesso em: Jun/2018

²⁰ Fonte: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/11/22/interna_diversao_arte,399759/filme-o-som-ao-redor-recebe-verba-de-r-284-mil-para-campanha-do-oscar.shtml. Acesso em: Jun/2018

de André Pellenz, acabam por gastar muito mais que valor total gasto em *O Som ao Redor*, só na divulgação dos filmes, os dois filmes citados foram a maior bilheteria brasileira de 2013²¹.

Há filmes compreendidos dentro da lógica pós industrial, ou no que o crítico Marcelo Ikeda (2012) chamou de Cinema Garagem, e outros de Novíssimo Cinema Brasileiro, feitos com bem menos recursos que os de Kleber Mendonça, mas isso não quer dizer que o mesmo não se configure enquanto independente, como já dito em outro momento. O uso de categorias para uma produção tão plural e diversa como é a do cinema independente brasileiro contemporâneo pode criar uma compreensão estática dos objetos, que quase nunca realmente configura o que eles são. Nesse caso, *O Som ao Redor* destoa para cima da média orçamentária dos filmes independentes, ao mesmo tempo que também destoa muito para baixo da média orçamentária do cinema industrial.

De volta a tensãoposta entre filmes autorais/independentes e o cinema comercial/industrial, houve um debate público interessante para ilustrar esse conflito, Kleber em 2012 fez críticas ao modelo das produções e dos filmes que imperam nas salas comerciais criticando diretamente a Globo Filmes, alegando a discrepância de estruturas dos filmes produzido pela Globo e sua circulação, ele diz: “Minha tese é a seguinte: se meu vizinho lançar o vídeo do churrasco dele no esquema da Globo Filmes, ele fará 200 mil espectadores no primeiro final de semana” o que incomodou bastante o Cadu Rodrigues, diretor-executivo da Globo Filmes que retrucou o Kleber lançando para o mesmo o desafio de realizar um filme e conseguir 200 mil espectadores recebendo todo apoio da Globo Filmes, se conseguisse o trabalho da produtora não seria cobrado, mas se ele não fizesse os 200 mil espectadores teria de assumir publicamente que, enquanto diretor, é um bom crítico. Kleber responde publicamente, em sua página em uma rede social, recusando o desafio: “o valor de um filme, ou de um artista, não deveria residir única e exclusivamente nos números”. E rebate com outro desafio:

Devolvo eu um outro desafio: Que a Globo Filmes, com todo o seu alcance e poder de comunicação, com a competência dos que a fazem,

²¹ ‘Minha Mãe É Uma Peça’ arrecadou R\$ 49,4 milhões, enquanto ‘De Pernas Pro Ar 2’ arrecadou R\$ 44 milhões. Fonte: <http://cinepop.com.br/conheca-as-maiores-bilheterias-brasileiras-em-2013-63469>. Acesso em: Jun/2018

invista em pelo menos três projetos por ano que tenham a pretensão de ir além, projetos que não sumam do radar da cultura depois de três ou quatro meses cumprindo a meta de atrair alguns milhões de espectadores que não sabem nem exatamente o porquê de terem ido ver aquilo. Esse desafio visa a descoberta de novos nomes que estão disponíveis, nomes jovens e não tão jovens que fariam belos filmes brasileiros que pudessem ser bem visto\$, se o interesse de descoberta existisse de membro tão forte da cadeia midiática nesse país, e cujos produtos comerciais também trabalham com incentivos públicos que realizadores autorais utilizam. Não precisa me incluir nessas novas descobertas, gosto do meu estilo de fazer cinema. Ainda estou no meio de um grande desafio com *O Som ao Redor*, 9 cópias 35mm, mais algumas salas em digital, chegando aos 80 mil espectadores em 8 semanas, e com distribuição comercial em sete outros países. A maior publicidade de *O Som ao Redor* é o próprio filme (FOLHA APUD MENDONÇA, 2013)

O cineasta ainda alegou que a Globo Filmes “atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adestra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto”.²²

Até 2013, *O Som ao Redor* tinha custado R\$1.8 milhão (um milhão e oitocentos reais), em sua semana de estreia obteve 10.920 espectadores, sendo exibido em 13 salas (dividindo algumas delas com outros filmes), tendo uma média de 840 espectador por cópia enquanto o *De Pernas Para o Ar 2*, da supracitada produtora, custou 6 (seis) milhões de reais, 528 cópias em circulação e obteve 561 mil espectadores em 718 salas, sendo uma média de 781 espectador por cópia (IG.CULTURA APUD BOLETIM FILME B, 2013)²³. Salvaguardadas as devidas proporções, de fato, *O Som ao Redor* tem uma média que rompe as expectativas do espaço proposto ao cinema independente, dentro do cinema comercial.

Essa polêmica protagonizada pelo executivo/produtor Cadu Rodrigues e o cineasta Kleber Mendonça Filho demonstra muito bem um conflito nacional, porque não mundial, entre cinema independente e cinema industrial, ressaltando ainda mais as disparidades evidentes entre os dois tipos de produção. Rodrigues deixou bem claro

²² É possível encontrar maiores detalhes sobre este debate público no seguintes sítios: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2013/02/22/critica-de-kleber-mendonca-filho-incomoda-executivo-da-gigante-globo-filmes-74261.php>. Acesso em: Jun/2018; <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1234030-executivo-da-globo-filmes-desafia-diretor-de-o-som-ao-redor-a-fazer-sucesso-comercial.shtml>. Acesso em: Jun/2018; <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1234345-globo-filmes-faz-mal-a-cultura-e-adestra-publico-diz-diretor-de-o-som-ao-redor.shtml>. Acesso em: Jun/2018.

²³ Fonte: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-12/naestreia-som-ao-redor-tem-melhor-media-de-publico-que-de-pernas-pro-ar-2.html>. Acesso em Jun/2018.

que o que importa são cifras, os números, longe de tentar também pensar o cinema por um viés artístico, apesar de ser público para todos, que ambas as produções, as independentes e as industriais, aqui no Brasil, recebem financiamento público. Aqui se configura uma outra questão, como viabilizar uma forma artística que possui custos tão caros, que preserve traços autorais e artísticos e ainda seja rentável financeiramente?

É interessante que Kleber deixa claro na sua resposta que a questão não se encontra na estrutura para realização de filmes que a Globo Filmes tem, mas sim sua falta de diversidade, por não abrir espaços para outros formatos e conteúdos, engolindo o mercado nacional, que por sua vez já é engolido pelo hollywoodiano, pois no final das contas pode-se dizer que qualquer cineasta deseja uma estrutura potente para a realização de seus filmes e depois vê-los circulando massivamente pelas salas do país.

É valido notar que *Aquarius* (2016), o longa posterior do Kleber, foi feito em parceria com a Globo Filmes, e este arrecadou quatro vezes mais bilheteria de que o Som ao Redor (O Som ao Redor conseguiu 62.304 entradas enquanto Aquarius obteve 346.880 entradas.)²⁴, ao ser questionado sobre a contradição de ter fechado com a Globo Filmes Kleber responde que quem mudou foram eles, já ele continuava o mesmo.

Assim, *O Som ao Redor* ganha maior relevância em relação a sua tendência autoral ao apontar caminhos outros que não o comercial, industrial padrão e ainda assim consegue em certa medida romper os muros envoltos ao circuito de circulação do cinema comercial. Assumindo um lugar crítico de contravenção não só no conteúdo, mas também na forma e na produção. A relação tendência, qualidade e técnica acaba por também sustentar os alicerces da função autor, e Kleber exemplifica muito bem uma das formas de seus exercícios no cinema contemporâneo.

²⁴ Dados retirados dos seguintes sítios: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/>. Acesso em: Jun/2018 ; <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-239210/>. Acesso em: Jun/2018

4. O SOM AO REDOR E O CONTEMPORÂNEO

Umas das mudanças mais fundamentais nas formas estruturais do contemporâneo é, Segundo Foucault (1969), a predominância da categoria espaço em relação a de tempo, o filosofo indica que o século XIX foi extremamente voltado para questões relacionadas ao tempo, a ideia de historicidade, mas já o século XX, e ao que tudo indica os nossos dias também, pensa de forma obsessiva ao problema dos espaços, o que , é claro, não quer dizer que o tempo deixou de ser importante.

Sabendo disso, é interessante perceber como as artes, enquanto constituintes da episteme (FOUCAULT,2000) de determinada época e sociedade, acabam por também incorporar as problemáticas de espaço, tanto em sua circulação, ao se pensar espaços públicos (arte na rua) ou espaços privados (galerias, museus), quanto em conteúdo. Segundo Rancière (2005), as problemáticas dos espaços, lugares, habitação, formas de vida, fazem parte do pensar constante da arte contemporânea.

Nesse sentido, nosso objeto exprime uma força contemporânea: na busca de elaborações de questões sobre cidade, especulação cega do capital, ocupação desenfreada dos espaços dentro apenas de uma lógica do lucro, que acaba por ressaltar ainda mais as segregações sociais/espaciais, colocando em primeiro lugar o concreto em relação às pessoas, que são vetadas das elaborações dos espaços da cidade, e depois são vetadas dos espaços públicos da própria cidade. Os sons incessantes das construções parecem um sinal de que o espaço está cada vez mais se encurtando para o que tem vida, árvore, bicho, gente e mar, enquanto o concreto se alastra e toma conta de tudo. *O Som ao Redor* é uma reflexão sobre lugares e espaços, e por isso apesar de tratar de uma rua de uma cidade específica possui uma força de identificação universal, e tão bem circulou pelo mundo.

É interessante pensar o elemento de determinado didatismo que se perde na compreensão mesma entre arte e política no contemporâneo. Este didatismo é muito comum na lógica do artista como o produtor, onde Benjamin aponta Brecht e o teatro épico como grande exemplo de arte transformadora, e não o qual Glauber Rocha se inspirava abertamente ao pensar a construção de seu cinema para exposição de uma

verdade, em uma forma política, pedagógica, esta verdade seria uma síntese libertária extraída da dialética dos conflitos sociais. Roberto Schwarz (2008) como já comentado em outro momento da pesquisa, discorre muito bem sobre isso levantando as contradições da tentativa de uma produção pedagógica cortada do público popular pela força policial da ditadura civil-militar de 1964.

Nos contextos das artes contemporâneas e nas formas de compreender a imagem, o didatismo se perde, e a busca de sínteses para os conflitos elencados pela arte acaba parecendo frágil e pouco sustentável. O imbricamento entre arte e política no contexto contemporâneo passa a ser outro, no lugar do didatismo temos uma certa indiferença (Rancière, 2005), no sentido que a potência política está nas próprias imagens, independente do querer do artista, imagens são autônomas, e operam uma espécie de poder sensibilizante nas pessoas em relação a sua forma de experenciar o mundo, configurando uma possibilidade de expansão da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2000), uma junção do sentimento, da experiência de um com todo um meio, que dessa forma são mutualmente transformados.

Essa indiferença é potente na medida em que levanta as tensões, contradições inerentes à heterogeneidade dos espaços, todavia, sem buscar fechamentos ou conclusões, mas deixando aberto uma gama de possibilidades sensíveis para o mundo. “Mas também pode-se dizer, inversamente, que essa ausência de explicações nos coloca na presença do que é realmente político: não o conhecimento das razões que produzem tal ou tal vida, mas o confronto direto entre uma vida e o que ela pode” (Rancière, 2005)

O Som ao Redor, da mesma forma que o filme de Pedro Costa, *No Quarto da Vanda*, (2000), analisado por Rancière (2005) não foge aos conflitos presentes no espaço, ao contrário, os expõem a todo momento. Mas, ao mesmo tempo, *O Som ao Redor* não foge “do fato de que um filme é apenas um filme, que sua maneira de fazer política está sempre tensionada entre contrários e que sua eficácia depende, em última instância de algo que tem lugar fora dele.” (RANCIÈRE, 2005)

O Som ao Redor é um filme essencialmente contemporâneo e crítico por expor as tensões de uma sociedade doente, cercada por uma arquitetura e sons sufocantes de uma cidade que cresce de forma desenfreada, crescimento este ordenado apenas pela lógica do capital, no caso da especulação imobiliária, que é cega para o espaço

público, só vê cifrões em forma de concreto, uma cidade que perde o mar para os tubarões devido a construção de um porto ecologicamente assassino (MEDAGLIA, 2014), mas financeiramente rentável, perde o sol na praia para a sombra de arranha-céus, sons que mostram o constante processo de construção, e uma população tão autocentrada que parece alheia ou indiferente a toda agressividade urbana.

A rua de classe média do Recife figura uma interpretação do Brasil contemporâneo. Não resta nenhuma ilusão mítica ou pitoresca: mal se vê o “belo mar selvagem”, enfrentado com coragem e orgulho apenas por Francisco, o representante do velho e ainda atuante poder. Na trama das relações sociais, as estruturas de iniquidades decorrentes do passado histórico, bem como suas consequências destrutivas, associam-se, sem perturbações, aos novos dinamismos sociais impostos pelo processo em curso do capitalismo atual. Mas a desconexão aparente entre as tramas soltas das diferentes personagens, que constitui boa parte da composição, intriga e faz pensar. (RABELLO, 2015)

Apesar disso, no filme não há uma busca por um didatismo político emancipatório, da mesma forma que não há sínteses para as narrativas contadas, nem ao menos um conflito com resolução. O final, que segue duas linhas narrativas diferentes, termina completamente aberto para as duas, não temos como saber se a vingança ensaiada por Clodoaldo e seu irmão contra Francisco – que encarna um conflito do campo, que é atualizado na construção urbana contemporânea – se realiza, muito menos sabemos se as bombas de São João jogadas pela família de Bia para silenciar o cachorro do vizinho funcionam. Ou, mesmo, as tensões expressas no cotidiano que se esvaem a partir de pequenas vinganças individuais que não tem objetivo de mudanças sociais precisas, não apontando para nenhuma solidariedade de classe, ou possibilidade de revanche coletiva²⁵.

Onde Rancière chamou atenção para indiferença, Jameson (1997), irá apontar para a impossibilidade de compensação utópica, o que é justamente uma das características que configuram a lógica pós-modernista, que está intimamente ligada a um “aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal do pós-modernismo” (JAMESON, 1997, p. 35).

²⁵ Aqui é interessante lembrar o exemplo do guardador de carros, que não pensa duas vezes ao se vingar da mulher arrogante que o humilhou, mas ao fazer isso – arranhando o carro da mesma – faz sem que ela veja, não havendo assim um conflito direto de classe.

Em relação à compensação utópica Jameson (1997) fala de uma certa utopia representada na arte moderna, mas que se perde na pós-modernidade a partir do processo de esmaecimento do sujeito e superficialização da vida. Para tanto, ele faz a comparação de duas obras: ‘Um Par de Botas’, de Vincent Van Gogh e ‘Diamond Dust Shoes’ de Andy Warhol. Na primeira ele chama atenção para o que diz ser a matéria-prima da obra, o ‘mundo objeto da miséria agrícola’ (*ibid.p.32*), indicando as dificuldades laboriais da vida no campo, a fome e marginalização do camponês, mas Van Gogh os pintam em uma explosão de cor e movimento, em suas pinturas as árvores estão sempre cheias de frutos, havendo assim uma inversão proposital do mundo abjeto e violento do campo “na mais gloriosa materialização de pura cor em pintura à óleo”(*ibid.p.33*), o que é interpretada por Jameson enquanto um gesto de compensação utópica, produzindo de tal forma uma expansão utópica dos sentidos, uma possibilidade de experienciação outra para o mundo (aqui nos faz lembrar o potencial político da arte em Rancière (2001) que é justamente uma democratização ou expansão da partilha do sensível).

Um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo, ou, pelo menos, um domínio daquele sentido supremo – a visão, o visual, o olho- que agora se reconstitui para nós como um espaço semi autônomo, parte de uma nova divisão do trabalho no interior do capital, uma nova fragmentação de um sensorial emergente que replica as especializações e divisões da vida capitalista, ao mesmo tempo que busca em tal fragmentação, uma desesperada compensação utópica.

(JAMESON, 1997, p.33)

Já a imagem vista em negativo, pelo uso de uma placa de raio X, na obra de Andy Warhol tem como objeto o próprio fetichismo das mercadorias, são sapatos femininos de festa enfileirados. O negativo fotográfico indica um aspecto de morte na imagem ao mesmo tempo que a decora “reificando o olhar de quem a observa” (Jameson, 1997, p. 36) fazendo com que a imagem, aparentemente, nada mais tenha a ver com a morte. Aqui consoante Jameson:

(...) o fato é como se aqui tivéssemos que lidar com o inverso do gesto utópico de Van Gogh: na primeira obra, um mundo ferido é transformado, por um *fiat nietzschiano*, ou por um ato de vontade, na estridência de um colorido utópico. Aqui ao contrário, é como se a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens da propaganda – fosse retirada para revelar o

substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico que a subtende. (...) Penso que não se trata mais de uma questão de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos – agora transformados em um conjunto de textos ou simulacros- quanto na disposição do sujeito. (ibid. 1997. P.37)

Assim na perda de sentido do didatismo político, e na era do fim das compensações utópicas ganha força as interpretações, uma das grandes forças que o tipo de narrativa de *O Som ao Redor* nos traz é a força do cotidiano, a identificação com as personagens, podendo levar alguns a pensar um filme sobre as normalidades do dia-a-dia, como se lhes falasse apenas da própria rua. Mas, também pode levar outros a se verem imersos em uma sociedade doente que é essa vida de condomínio, e ao se ver dentro dessa realidade narrativa construir uma repulsa crítica a tal realidade apontada, ou até de sua atuação na própria realidade.

Kleber não se propõe, ou melhor, a condição de autor não permite que ele vá além disso. O resto é função do devir imagem-movimento (DELEUZE,2004), imagem-tempo (ibid, 2013)²⁶ (ibid, 2013) indo ao encontro dos olhos, ouvido e mundo do espectador. Então, o filme pode ser extremamente crítico e desterritorializador – no sentido da propria identificação do espectador ser um ponto de deslocamento moral e crítico- ou um filme banal sobre o cotidiano.

²⁶ Imagem-movimento e imagem-tempo são dois conceitos desenvolvidos por Deleuze nos anos oitente, cada uma nomeia um livro, que podem ser considerado irmãos. Nesses livros o filósofo utiliza como intercessor mais de 800 filmes e 120 cineastas, onde a partir de uma análise ontológica da imagem cinematográfica ele classifica e conceitualiza dois tipos de imagens no cinema, as que caracterizaram o cinema clássico (imagem-movimento) e as que indicam o cinema moderno (imagem-tempo). O cinema clássico estaria ligado a ideia de um regime representativo (RANCIÈRE,2000), onde impera uma lógica mimética em relação ao mundo, a partir de regras voltadas para a veracidade e consistência interna da obra. Assim a imagem-movimento se orienta por uma organização da imagem consoante uma forma de deixa-la mais representativa do ‘real’ possível, na fuga das abstrações na busca de uma lógica entre sentidos e movimentos, criando um encadeamento natural que liga na procura da coerência absoluta uma imagem a outra, e constrói assim a compreensão das ações representadas.

Já a imagem-tempo representaria uma ruptura com o modelo clássico, devolvendo as imagens sua força autônoma, tanto em relação a um temporalidade própria à imagem quanto a sua indiferença para com as outras que a acompanham (Deleuze, 2017) fala de um vazio entre as imagens), aqui Deleuze (2017) aponta como marco o cinema de Rossellini de Orson Welles, que inaugurariam a modernidade cinematográfica. Isto é exatamente o que Rancière (2000) irá compreender enquanto o regime estético das artes, onde as imagens assumem sua autonomia (e nem de longe perdem sua potência política por isso), havendo a derrocada das regras de recepção e verossimilhança que constituem o regime representativo, e uma promessa cada vez maior de indiferença entre vida e arte. Deleuze não está interessado em construir uma história do cinema marcada por duas eras, o que ele aponta são duas formas diferentes de atuação e percepção da imagem no cinema, podendo, como ocorre com frequência, as duas formas estarem presente no mesmo filme (inclusive em *O Som ao Redor*, a exemplo das cenas oníricas: o sonho da filha de Bia, o sonho do João com a cachoeira de sangue, que nos levam a um mundo temporal outro, em certa medida autônomo de outras sequencias imagem-movimento do filme), e ocorrem mutualmente no contemporâneo.

A idéia de uma política da arte é portanto bastante distinta da idéia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política. A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte. (RANCIÈRE,2005)

A questão é que independente da vontade do autor, da resolução dos conflitos, da construção de uma síntese, ou de uma preocupação didática, a obra artística é embutida de pontência política, de uma força transformadora da sociedade a partir da ampliação das possibilidades do sentir. Rancière (2011) definiu o regime estético como uma libertação da arte em relação a ordem mimética, onde a arte pode agora ser simplesmente indiferente ao mundo que a compreende, ao mesmo tempo que fica mais imersa no cotidiano do mesmo, apontando para um futuro onde não haja mais sentido a separação entre vida e arte, a constituição de uma rotina imbricada às experiências estéticas.

Arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005)

4.1 Afinal, o que é ser contemporâneo?

Agamben (2009) comprehende o contemporâneo nunca enquanto uma condição de tempo, mas enquanto um certo estado de espírito que, por sua vez, trabalha o tempo de uma outra maneira, não dentro de uma teleologia histórica de um tempo linear, mas a partir de uma estratificação do tempo presente, observando uma expansão do intenso agora, onde nele se apresenta (e acontece) o arcaico, a origem ou o passado.

De tal maneira, o olhar contemporâneo aponta as fraturas do tempo presente, tudo aquilo que é apagado pelas luzes da atualidade e, por isso, recorrendo a Nietzsche, Agamben nos diz que ser contemporâneo é ser intempestivo, de certa forma perceber o inconveniente, aquilo que quem experiencia o agora totalmente imerso em seu tempo não se permite ver. Para ser contemporâneo, é necessário um certo distanciamento de sua época, não um distanciamento romântico, nostálgico, mas uma espécie de desencaixe, a possibilidade de se colocar fora do próprio tempo para poder encará-lo de frente. Nas palavras do próprio filósofo italiano:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la. (AGAMBEN, 2009. p.59)

Agora volto a pensar em *O Som ao Redor* e no Kleber Mendonça Filho, o filme trata do tempo presente sempre a apontar questões de outros tempos que articulam e imperam nas relações atuais, trazendo à tona questões obscurecidas pelas luzes do agora, há um distanciamento constante presente na cenas, causados seja pelos sons que trazem a agressividade do crescimento urbano, pelas vidas que não são caracterizadas por grandes dramas, mas que apresentam descontentamento e incompletude, pelos sonhos que desvelam a tensão que é presente no cotidiano do filme. Há um espírito do passado, - seja ele a escravidão ou golpe civil-militar de 64 que impediu o curso de uma marcha de democratização camponesa - que impede a promessa do presente de se concretizar.

Aqui, o momento presente é marcado pelo não vivido, e o contemporâneo é justamente aquele que consegue compreender o não vivido dentro do tempo presente, o não vivido é inacessível para experiência, “pois há nele uma marca

traumática ou de distanciamento” (AGAMBEN, 2009, p.70), é justamente aquilo que desloca o tempo presente, e propulsor, o que detém as forças que desdobram os acontecimentos no mesmo. *O Som ao Redor* revela o não vivido o tempo inteiro, e desta forma incomoda, pois este no filme se apresenta sempre de forma traumática, a partir da atualização constante de um passado cheio de sangue e violência no momento presente que se quer moderno e civilizado, essa atualização é feita de forma util, porém cruel, a partir de questões mínimas, onde é possível perceber todo o tempo vivido e o fantasma do não vivido comprimido em uma só película.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regredir, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em **nenhum** caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. (AGAMBEN, 2009, p.70)

O filme apresenta um constante mal-estar, um sentimento de estranheza e de deslocamento que acompanha as histórias narradas, esse sentimento de desencaixe é a impressão de que há algo de errado, mesmo que tudo esteja operando ‘normalmente’. O filme consegue expor a percepção da simulação desse sentimento – o mal-estar – no momento presente, configurando esse sentimento a partir de uma potência arcaica, uma luz que emana do passado, sendo justamente esta a força contemporânea do filme.

5. UMA QUASE CONCLUSÃO

É difícil a tarefa de elaborar considerações finais de uma pesquisa que por si só não pretende se fechar em conclusões, o debate sobre autoria na arte é um debate extenso, que já foi discutido de muitas maneiras (BARTHES, 1968; FOUCAULT, 2001; BERNARDET, 1994; ROCHA 1964, BAZIN 1957, TRUFFAUT 1954), onde a função-autor (FOUCAULT, 1970) desaparece e reaparece ligada a questões estruturais e significantes diversos, a depender dos circuitos de legitimação e formas de atuação que estabelece.

A minha pergunta trata de como a função-autor é elaborada no cinema contemporâneo, a partir de análises da produção e do conteúdo do filme *O Som ao Redor*, 2012. Desta forma, averigui apenas uma das possibilidades do exercício de tal função dentro do contexto contemporâneo, cujo qual identifico no cinema através de Migliorin (2011) como a possibilidade de um cinema pós-industrial.

Para tanto, vi como necessário à pesquisa uma compreensão dos sentidos do contemporâneo e de uma produção artística no mesmo (AGAMBEN, 2009; JAMESON, 1997; RANCIÈRE, 2005) e, assim, consegui compreender *O Som ao Redor* enquanto imerso a esse tempo, uma obra contemporânea, e a partir de uma pequena construção genealógica da ideia de autoria no cinema, entender de que maneira a função-autor opera a partir da relação entre Kleber Mendonça Filho e o seu filme, *O Som ao Redor*.

Ficou claro, na medida em que lia os textos e os articulava, que a autoria desenhada no referido filme se articula a uma possibilidade estético-política de potência diversificadora das produções cinematográficas, uma abertura para o acontecimento fílmico, na construção de espaços de circulação e produção cada vez mais plurais.

Assim, afirmo que *O Som ao Redor* é um filme de força crítica não só recente, mas também contemporâneo (AGAMBEN, 2008), e que através dele Kleber Mendonça se constitui como uma potência autoral no Brasil.

Num contexto plural de infinitas possibilidades de ser artístico que configuram o regime estético das artes, e da estratificação do tempo presente, ouso dizer que é

possível identificar várias outras atuações ou não atuações da função-autor no contemporâneo, mas isso fica a cargo de outras pesquisas.

6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó. SC. Argos. 2009

ARAÚJO, Beatriz. Crítica de Kleber Mendonça Filho incomoda executivo da gigante Globo Filmes. primeira. 2013. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2013/02/22/critica-de-kleber-mendonca-filho-incomoda-executivo-da-gigante-globo-filmes-74261.php>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

ASSISTE BRASIL, Jornal. Por que o orçamento de 'O Som ao Redor' está sendo questionado após nove anos. primeira. 2018. Disponível em: <<http://www.assistebrasil.com.br/2018/06/por-que-o-orcamento-de-o-som-ao-redor-esta-sendo-questionado-apos-nove-anos/>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** primeira. 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/158700318/Jacques-Aumont-Moderno-Por-Que-o-Cinema-Se-Tornou-a-Mais-Singular-Das-Artes>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

BARTHES, Roland. **A morte do autor.** primeira. 2004. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1Ov6ysRWT--2KkNbluonlPIDh3XaELPCd/view>>. Acesso em: 27 maio 2018.

BAZAN, André, «**De la politique des auteurs**», en Cahiers du cinéma, nº70, Abril, 1957, pp. 89-100 Disponível em <<https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/163ff8256546e8f1?projector=1&messagePartId=0.1>> acesso em 07/jun/2018

BAZIN, André. **O cinema:** Ensaios. 1ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 320 p. v. 1.

BELL, Daniel. **O Advento da Sociedade Pós-Industrial.** São Paulo, Cultrix, 1973

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: **Estética e sociologia da arte.** 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. cap. 1, p.p. 8-47. v. -. _____ . O autor como produtor. _____ . cap. 3, p. 79-105. v. -.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no Cinema:** a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 205 p. v. 1.

BOURDIEU, Pierre. **A Dinstinção: Crítica Social do julgamento.** 1ª ed. São Paulo, EDUSP; Porto Alegre, Zouk, 2007.

CAETANO, Maria de Rosário. ALMANAKITO (08-01-13) + BILHETERIAS + REVISTA DE CINEMA (CAPA: KLEBER E O SOM AO REDOR). primeira. 2013. Disponível em: <<https://almanakito.wordpress.com/2013/01/08/almanakito-08-01-13-bilheterias-revista-de-cinema-capa-kleber-e-o-som-ao-redor/>>. Acesso em: 02 maio 2018.

COHN, Sergio(org.); ROCHA, Glauber. *Estética da fome* in Ensaios fundamentais Cinema. Rio de Janeiro. Azogue, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: Cinema 2.** 3ª ed. Brasília, Ed. Brasiliense, 2013.

_____.. **A imagem-movimento: Cinema 1.** 2ª ed. São Paulo. Assirio e Alvim, 2004.

_____. **Os Intercessores.** In: Conversações. Trad. Peter Pál Pelbart. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 151-168.

_____. **Post-scriptum sobre as sociedades do controle.** Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226

DELMANTO, Júlio. 'O som ao redor' e a reinvenção do cinema político: Revista Fórum. primeira. 2013. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2013/05/o-som-ao-redor-reinventa-o-cinema-politico.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

DIAS, Elder. "O Som ao Redor" é o Brasil acontecendo: Revista Bula. primeira. 2013. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>>. Acesso em: 27 maio 2018.

DUNKER, Christian. **A lógica do condomínio ou: o Síndico e seus Descontentes.** primeira. 2016. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1EyM46sL5B4xTeWTxnhY1DvNr808gcLZt/view>>.

_____. **Mal-estar, sofrimento e sintoma.** São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. **O Som ao Redor.** 2015. Disponível em http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/o_som_ao_redor.html Acesso em 15/05/2018

FEENBERG, A. **A filosofia da tecnologia numa encruzilhada.** Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira <http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/feenberg/> 1999

FERNANDES Florestan. **A integração do Negro na sociedade de classes.** Dominus Editora. São Paulo, 2 vols. 655 págs., 1965.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.** 1.Ed. Editora Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?: Conferência. primeira. 2001. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1gJJkAywKVAoSgoURafAsh2GHje5ydXJ/view>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica.** São Paulo. Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*.In: **Ditos e escritos.** Vol.III. 2.ed. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2009, p.411-422.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. primeira. 1930. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/10KWOfUjDk_kFJCEQdZmlV1bSBYjF7Cc-/view>. Acesso em: 09 abr. 2018.

IKEDA, M ; DELLAY, L. **Cinema de Garagem:** um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro doséculo XXI. Suburbana Co. 2011.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:** A lógica cultural do capitalismo tardio. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997. 431 p. v. 41.

JOST, FRACOIS; SERAFIM, José Francisco. *O autor nas suas obras.* In Autor e autoria no cinema e na televisão. primeira. 2009. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1IpRkqTF_i7ixbul7ctsxbPv9Vnd6AQBE/view>. Acesso em: 28 maio 2018.

MEDAGLIA, Thiago. *Praia do Medo.* primeira. 2014. Disponível em: <http://www.clp.unesp.br/Home/arquivos/NG169_Tubaroes_PE.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2018.

MENDES, Felipe. *Arte ou cifrões? A polêmica entre a Globo Filmes e Kléber Mendonça Filho.* primeira. 2013. Disponível em: <<http://www.leiaja.com/blogs/2013/02/21/arte-ou-cifroes-polemica-entre-globo-filmes-e-kleber-mendonca-filho>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

MIGLIORIN, Cesar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015, 224 pp., ISBN: 978-85-7920-193-6.

MIGLIORIN, Cesar. *Por um cinema pós-industrial: notas para um debate.* 2011. Disponível em:<<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em 15/05/2018

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso:** Da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “*Novíssimo* cinema brasileiro : práticas, representações e circuitos de independência / Maria Carolina Vasconcelos Oliveira. -- São Paulo: FFLCH/USP, 2016. 6550 Kb ; PDF. -- (Produção Acadêmica Premiada)

PÉCORA, Luísa. *Na estreia, 'Som ao Redor' tem melhor média de público que 'De Pernas pro Ar 2'*: Último segundo IG. primeira. 2013. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-12/na-estreia-som-ao-redor-tem-melhor-media-de-publico-que-de-pernas-pro-ar-2.html>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

PIAUÍ, Revista. *O SOM AO REDOR – VIOLÊNCIA LATENTE*. primeira. 2013. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-som-ao-redor-violencia-latente/>>. Acesso em: 19 maio 2018.

RABELLO, Ivone Daré. *O SOM AO REDOR: SEM FUTURO, SÓ REVANCHE? Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo , n. 101, p. 157-173, Mar. 2015 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157&lng=en&nrm=iso>. access on 14 June 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002015000100009>.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2 Ed, Editora 34, 2009.

A POLÍTICA DA ARTE E SEUS PARADOXOS CONTEMPORÂNEOS. -. 2005. Disponível em: <<https://cidadaniaearte.wordpress.com/2013/11/17/a-politica-da-arte-e-seus-paradoxos-contemporaneos/>>. Acesso em: 13 maio 2018.

O que significa estética?. primeira. 2011. Disponível em: <<http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 27 maio 2018.

ROCHA, Glauber. *O esclarecimento do autor*. Diário Carioca. Rio de Janeiro. 1964

SAFATLE, Vladmir. **O circuito dos afetos**. Corpos politicos, desemparo e o fim do invíduo. 2ª ed. Belo Horizonte. Autentica Editora. 2016

SALGADO, Lucas. **O Som ao Redor - A força do silêncio**: Críticas : Adoro Cinema. primeira. 2008. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969**. in O pai de família e outros estudos. primeira. 2008. Disponível em: <<http://file:///C:/Users/Carlos/Downloads/SCHWARZ-%20Roberto%20-%20Cultura%20e%20politica-%201964-1969%20In%20O%20pai%20de%20familia%20e%20outros%20estudos.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2018.

SETTE, Leonardo. Filmando ao redor. Conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, O som ao redor. 2011. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>> Acesso em: 05/05/2018

SERAFIM, José Francisco. *Autor e autoria no cinema e na televisão*. primeira. 2009. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1IpRkqTF_i7ixbul7ctsxbPv9Vnd6AQBE/view>. Acesso em: 28 maio 2018.

TRUFFAUT, François. *Uma certa tendência do cinema francês*. Jan de 1954. Disponível em: <https://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/08/franccca7ois-truffaut-uma-certa-tendec82ncia-do-cinema-francecc82s1.pdf> Acesso em: 10/ jun/2018