

**A subalternidade impingida e a r(existência) dos serviçais no filme
O som ao redor de Kleber Mendonça Filho:
reflexões sobre a poética da cotidianidade no cinema brasileiro contemporâneo**

Rita de Cássia Alves de SOUZA¹

Resumo

Este trabalho examina as relações de poder no filme *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho, sob o olhar da poética da cotidianidade. Estabelecem-se paralelos entre as intermitências da obra e o conceito de *deslugar*. Maior ênfase será dada a luta de classes gerada pela dominação patriarcal e a reflexão sobre a contemporaneidade das relações de poder, cordialidade e desigualdade vividas no cotidiano de famílias de classe média de Recife e seus serviçais. O trabalho também analisa a (in) visibilidade do sujeito subalternizado, assim como as relações pessoais como moldura de uma narrativa fílmica permeada por opressão e perplexidade onde as banalidades e a trivialidades dos vários cotidianos se entrecruzam e se reiteram em arranjos estéticos que se complementam, produzindo determinados efeitos de sentido que levam a pontos que não se resolvem na narrativa, em que ficção e realidade se entrecruzam. Nesse movimento de dentro para fora, na articulação entre o externo e o interno a consciência social é manifestada. O silêncio da resistência, em meio aos mais diversos sons do cotidiano reflete a construção da representação da subalternidade impingida. Para efetuação da análise, parto dos conceitos teóricos de Michel de Certeau, Gayatri C. Spivak, G. Bachelard e da conceituação de “deslugar” conforme a pesquisa de Sandra Fischer em sua fala sobre o cotidiano.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. *O Som ao Redor*. Cinema Brasileiro - Cotidianos. Cinema - Relações de poder.

Introdução

Com *O Som ao Redor* (2010), seu primeiro longa-metragem de ficção, o diretor Kleber Mendonça Filho conseguiu atrair a atenção da crítica especializada, que considera o filme como um dos melhores do cinema brasileiro contemporâneo. O tom arrastado da obra ao longo de suas duas horas e dez minutos de duração tem sido o

¹ Doutoranda do PPGCOM da Universidade Tuiuti do Paraná. Integrante do GP Imagem da Universidade Tuiuti do Paraná. Email: rita@ufpr.br.

motivo do público, menos especializado, considerá-lo como monótono e cansativo². Inicialmente lançado no exterior, o filme só chegou aos cinemas brasileiros em 2013, quando já havia angariado vários prêmios internacionais e sua versão pirata estava acessível nas redes sociais. Contudo, a expectativa gerada pela demora do lançamento não retirou a grandeza da obra e a grandiloquência da pluralidade de enredos da cotidianidade, percebida nos entrelaçamentos das diegeses paralelas que vão se interligando no decorrer da narrativa.

O cenário escolhido para contar as histórias é um bairro da Cidade do Recife (Pernambuco), que embora esteja em plena transformação urbana e social, ainda conserva algumas características do passado. É basicamente nesse espaço e dentro dessa temporalidade que logramos observar a luta de classes e as relações de poder se manifestando. A câmara invasiva, perscrutadora, exhibe essa face da cotidianidade desvelada, contemplando o *deslugar*³ das personagens subalternizadas, em sua resistência diária contra a dominação patriarcal decadente, que se transforma e apresenta uma nova cara, mas que detém ainda o poder de opressão e de mando. Michel de Certeau (2007, p.109) argumenta sobre as dificuldades de delimitar as práticas cotidianas, inseridas em um grande conjunto, designado por ele como *procedimentos*: “São esquemas de ações e manipulações técnicas. A partir de algumas análises recentes e fundamentais [...] é possível, senão defini-los, ao menos precisar melhor o seu funcionamento em relação ao discurso”.

Dentro dessa problemática maior, proponho examinar o entrelaçamento desses cotidianos⁴ para refletir sobre as relações de poder que se travam sob o olhar da poética da cotidianidade, sem, contudo, realizar um estudo conclusivo desse prisma da obra, devido às inúmeras possibilidades de interpretação. A partir de um contexto, sobretudo simples, mas ali exibido numa representação simbólica – o cotidiano – podemos

² As críticas estão acessíveis na rede virtual, assim como os estudos de recepção do filme, entre eles O site Adorocinema.com, que avalia o filme com base em críticas veiculadas na imprensa.

³ O conceito de *deslugar* é utilizado neste artigo conforme desenvolvido por Sandra Fischer “Trata-se de uma noção que venho tentando desenvolver e que diz respeito à peculiar condição de personagens que se situam e se deslocam no espaço fílmico em *deslugar*, colocadas e configuradas – *diegética* e esteticamente – em condição de *deslugar*”. Como esclarece a autora no texto citado não se trata dos termos *entre-lugar* ou *não-lugar*, mas de um conceito que vai além (FISCHER, 2011, p.2).

⁴ O cotidiano a que me refiro no texto se refere à definição desenvolvida por Sandra Fischer como “espaço em que privilegiadamente se manifestam banalidades, trivialidades, repetições – ou aquilo que como tal, aparentemente se apresenta” (FISCHER, 2011, p.2).

problematizar as subjetividades relacionadas às relações sociais das personagens, evidenciando a precariedade dessas subalternidades e determinando importantes (in) visibilidades da narrativa. Nesse intuito, estabelecemos os paralelos entre as intermitências do filme e o conceito de deslugar nessas contemporaneidades que assimilam as cordialidades e desigualdades vividas no cotidiano de famílias de classe média e seus serviços. Para essa análise, valemo-nos da obra seminal de Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?*, em que ela defende a tese de que o sujeito subalterno é um efeito do discurso dominante, também nos utilizamos dos conceitos teóricos de Michel de Certeau, G. Bachelard e dos conceitos da pesquisadora Sandra Fischer em sua fala sobre o cotidiano.

Relações de poder estabelecidas

Observa-se, que à medida que a cidade se transforma, também se transformam as relações de poder, mascaradas por um véu de cordialidade que esconde tensões a muito tempo controladas. Conflitos não resolvidos no passado distante buscam seu fecho na atualidade. Esse processo de desnudar o(s) cotidiano(s) vai adquirindo novos contornos ao enunciar as tensões vivenciadas por aqueles que estão à margem do centro, seres periféricos permeados pela exclusão do olhar da sociedade. A subalternidade impingida, evidenciada por essas personagens que orbitam em volta das classes sociais mais abastadas, guarda em seu interior revoltas posteriormente manifestadas em atos de resistência que fazem um contraponto as desigualdade vividas em suas relações pessoais e profissionais. Essas (in) visibilidades manifestadas são banalizadas em meio à trivialidade dos vários cotidianos que se entrecruzam na narrativa. Sobre a observação do cotidiano, Sandra Fischer aponta que:

O que tem predominado no cinema brasileiro, quando se trata de cotidiano (seja ou não explicitamente tematizado), é a presença de filmes ambientados em cenários urbanos, focados no dia a dia de personagens específicas – quase sempre femininas – inseridas em contextos de famílias situadas, socioeconomicamente, nas gradações daquilo que se entende hoje pela classe média (distribuída em faixas que vão da média baixa à média alta). (FISCHER, 2009, p.24)

A fragilidade social relativizada em *O som ao redor*, vem contextualizada nos três atos em que se divide a obra: Cães de Guarda, Guardas Noturnos e Guarda Costas. A narrativa fílmica se inicia com imagens do passado, apresentadas em uma série de fotografias históricas em preto-e-branco. Nessa etapa, a diegese remonta a um tempo cronologicamente bastante anterior. Essas imagens, perpassadas por uma melodia marcante e crescente, rememoram o passado e evidenciam o clima de coronelismo vivenciado na época da fundação da cidade.

Fig. 1 – Frame do filme *O som ao redor* – capturado pela autora do trabalho



A narrativa do passado se transmuta em uma moldura para a narrativa da contemporaneidade, exibida na sequência das imagens coloridas. Essa contemporaneidade dialoga com os ecos do passado fazendo uma narrativa circular, possibilitando identificar nessas articulações, a presença da cartografia da subalternidade impingida desde sempre. Assim sendo, o diretor coloca uma narrativa dentro da outra, fazendo as ligações dessas histórias ficcionais e não ficcionais ao mesmo tempo unidas e separadas; enredos individualizados entrelaçados fazem uma mescla entre ficção e realidade, isso porque, como um eco do passado a moldura inicial é essencial para a percepção da segunda narrativa na totalidade.

Nesse universo ficcional as relações profissionais são pautadas pela subserviência socialmente imposta, em meio aos mais variados sons do dia-a-dia. A simplicidade do enredo se repete na estrutura do filme que, apesar de não penetrar nas minúcias do relacionamento entre as personagens, não tem caráter narrativo

convencional. A montagem linear evidencia, entre as elipses, a invisibilidade daqueles que exercem um trabalho subalterno.

Vinculada a ideia de subalternidade, a primeira cena – agora em cores – mostra um recanto de lazer de um condomínio, onde, as babás observam as crianças brincando. A câmera acompanha com distanciamento as faces sérias e melancólicas em meio aos risos e gritos infantis. O som do operário que lixa a janela, seguido do ruído do bate estaca das construções, marca o ritmo das rápidas mudanças do bairro, potencializando as transformações sociais que se operam nos papéis de poder das personagens.

Em outro plano a câmera invasiva mostra o interior do apartamento de João (Gustavo Jahn), neto e herdeiro do senhor do engenho. Apresentado como um protagonista apático, João trabalha como corretor dos imóveis que pertencem à família, e, faz a ligação entre os vários núcleos do filme. Nesse contexto, João aparenta uma atitude condescendente ao abrir sua casa para sua empregada doméstica Mariá (Mauricéia Conceição), permitindo que ela traga as netas para o trabalho; por outro lado Mariá que sempre trabalhou para a família de João, afirma sua resistência à própria realidade social, impondo a presença das netas a casa do patrão, dessa forma as meninas tem acesso a outro contexto, podendo usufruir do conforto da casa. Segundo Bachelard (2000, p.25) “Todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vivida’, [...]. Os verdadeiros bem-estares têm um passado”.

Fig. 2 e 3– Frames do filme *O som ao redor* – capturados pela autora do trabalho



Entretanto, a fronteira social que separa João e Mariá fica materializada com a indignação silenciosa dele, exibida na cena em que ele encontra Sidiclei (Alex Brito), filho de Mariá, deitado de forma displicente no sofá de sua sala de estar.

Fig. 4 – Frame do filme *O som ao redor* – capturado pela autora do trabalho



Mais uma vez, a atitude de Mariá demonstra que ela usa a casa do patrão, como se fosse sua, de certa forma sonha com a casa de João. Por outro lado, João finge que dá essa liberdade a empregada, no entanto, sua atitude dissimulada reafirma, a todo o instante, os limites da fronteira social que os separa. Bachelard (2000, p. 26) explica o desejo onírico pela casa “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos”.

Em outra cena, Maria filha de Mariá passa a roupa de João. O nome dela também é Maria (Freedom Cavalcanti) uma pequena variação do nome da mãe e uma metáfora da continuidade da subalternidade da vida de Mariá, mesmo porque, assim como a mãe, Maria continua servindo a João. O fato de João tomar café com a filha de Maria na cozinha revela uma ilusão de que ele pretenda alargar os limites sociais numa intimidade consentida entre patrão e empregado, mas, ao contrário, exacerba-se nele o tom autoritário ao dirigir-se a empregada, exigindo que ela trabalhe calçada. Observa-se ele recrudescer o discurso, impregnado por uma suposta preocupação com a saúde de Maria; nesse sentido, João invadiu o espaço dela e ainda reforçou a fronteira do mando:

Fig. 5 e 6 – Frames do filme *O som ao redor* – capturados pela autora do trabalho

Esse perceptível antagonismo na atitude de João reflete o binarismo de uma possível inversão dos papéis de subalternidade, uma vez que, no passado, quando viveu na Europa, ele também se submeteu a posições subalternas. Longe da cidade natal, não detinha o poder e a posição social que ocupava, e, talvez decorra daí a aparente atitude condescendente.

Contudo, João parece ser um personagem em “deslugar” naquela sociedade; dividido entre o desconforto com a posição que ocupa, e a inércia por sair de uma situação confortável. Sua tentativa de viver num país estrangeiro demonstra um desejo de renovação, mas o apelo emanado pela proteção da casa natal é mais forte que a vontade de mudar. Para Bachelard (2000, p.35) “além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não mais existe.” Para Sandra Fischer o “deslugar” dessas personagens é uma situação relacionada ao desajuste e ao sentimento de não pertença:

É uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado, do indizível e inominável, ‘enunciada’ pelo simultâneo *não estar dentro e não estar fora* – o que implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, *des-acerto, des-encaixe*. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento: é alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora; que *não pertence pertencendo* e que *pertence sem pertencer*; alguém que *é mas não é*. O sujeito *pode*, preenche todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É um *ser sem ser*. (FISCHER, 2011, p.4)

Esse sentimento é visibilizado em João na cena em que ele confessa à namorada Sofia (Irma Brown) odiar o que faz. É também na sequência de cenas, em que João e o avô Francisco (W.J. Solha) tomam banho na cachoeira do engenho, que fica estabelecido o desconsolo dele com o peso da herança; a cena simboliza um ritual de

passagem, onde Francisco passa ao neto o direito a sucessão. Contudo a herança é pesada para João que em seus pesadelos se vê banhado em sangue.

Fig. 7 e 8 – Frames do filme *O som ao redor* – capturados pela autora do trabalho



Retratado de forma decadente, o engenho lembra um estilo de vida moribundo, a finalização de um ciclo que se transmuta em nova forma de mando, que já não está na área rural, mas sim nos grandes centros urbanos. Nesse caso, os herdeiros e sucessores do senhor do engenho são João e Dinho (Yuri Holanda); eles representam a nova face do coronelismo – João aceita o fardo com melancolia, ao passo que Dinho toma posse dele de forma agressiva e ostensiva. Lembrando a fala de Certeau (2007, p.38) sobre a compreensão dos papéis das relações sociais “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais”.

Paralelamente, o universo social de Francisco faz com que ele se prenda ao passado, a lentidão em se desgarrar desse estilo de vida, o condena ao isolamento. Segundo Bachelard, nosso “inconsciente permanece nos locais”, por isso, a memória daquilo que um dia fomos, nos induz a tentar reviver o passado:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o vôo do tempo. (BACHELARD, 2000, p.28)

Subalternidade e resistência

Uma elipse mostra o personagem Adailton (Rubens Santos) – um dos lavadores de carro da comunidade–, sendo ignorado ao oferecer ajuda a uma senhora, na saída da clínica de acupuntura. Ainda falando ao celular, ela o descarta com um simples gesto, retirando dele o direito ao diálogo. Inconformado, com o desprezo e a incordialidade, Adailton risca o carro da mulher. Nesse movimento denso de significados a visibilidade de Adailton é materializada; no efeito do risco ele se auto-afirma como sujeito resistente a opressão silenciosa que lhe é impingida.

Fig. 9 e 10 – Frames do filme *O som ao redor* – capturados pela autora do trabalho



O sentimento de vingança em relação ao descaso está diretamente ligado à idéia da resistência associada ao revide. Spivak mostra, que o sujeito subalterno não consegue ser escutado quando tenta estabelecer uma relação dialógica com seu interlocutor, partindo daí a impossibilidade de construção do diálogo: “Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta a construção continua do subalterno?” (SPIVAK, 2010, p.85).

Tratando do discurso pós-colonial a fala de Spivak, vem de encontro à representação da subalternidade e invisibilidade do sujeito subalterno que aqui tratamos e tentamos visibilizar, uma vez que atitudes opressoras continuam presente nas relações da contemporaneidade.

A temática da subserviência pontuada no cotidiano silencioso da narrativa, também pode ser observada na atitude de Bia (Maeve Jinkings) – dona de casa de classe média – em relação a sua empregada doméstica Francisca (Mariquinha Santos). Em

uma das cenas, Bia grita com Francisca por ela ter quebrado acidentalmente um aparelho eletrônico da casa. Ao gritar e impedir que Francisca se explique, Bia tira dela o direito ao diálogo. Oprimida pela agressividade da patroa, só resta a Francisca o silêncio resignado.

Fig. 11 – Frame do filme *O som ao redor* – capturado pela autora do trabalho



Francisca é a representação do sujeito subalterno mais fragilizado da narrativa, ela é negra, mulher e pobre. Sobre o sujeito feminino marginalizado pela subalternidade, Spivak (2010, p.118) postula a importância da recuperação das vozes sufocadas da mulher subalterna: “O subalterno feminino está muito mais numa situação ruim (...). Ademais, o fato de ser pobre, negra e mulher, merece um triplo castigo”.

Fig. 12 – Frame do filme *O som ao redor* – capturado pela autora do trabalho



Segundo Spivak (2010, p.70) a mulher subalterna encontra-se duplamente na obscuridade “No outro lado da divisão internacional do trabalho, o sujeito da exploração não pode conhecer nem falar o texto da exploração feminina, mesmo se for assegurado à mulher (...) um espaço no qual ela possa falar”. Por esse viés, entendemos que Bia, em

seu comportamento abusivo, replica atitudes opressoras patriarcais, ela é uma representação da opressão sobre o sujeito feminino inferiorizado socialmente.

Nessa perspectiva, Fischer (2009, p.12) afirma que o cotidiano de cada um é sempre privado, e de certa forma particular:

Em última análise, cada caso se revela único, por mais que guarde semelhanças com outros, por mais que seja determinado, enredado pelo social. Não bastasse isso, há que lembrar ainda que a forma de lidar com a mesmice, com situações ditas comuns a todos comporta invenções que variam, substancialmente, de um vivente para outro. O olhar nunca é o mesmo, o gesto não se repete de todo. (FISCHER, 2009, p.12)

Outra face da opressão desvelada em *O som ao redor* é a representação do sujeito subalterno idoso, simbolizada pelo porteiro Agenor (Normando Roberto Dos Santos). A cena se inicia com os contornos de uma reunião de condomínio, cujo último tema discutido é a demissão de Agenor – funcionário antigo, que já não consegue cumprir com suas obrigações profissionais e dorme durante o expediente.

Fig. 13 – Frame do filme *O som ao redor* – capturado pela autora do trabalho



Agenor não está presente na reunião; assim como sujeito sem voz, sua história é contada pelo viés dos outros. A banalização e a superficialidade, com que os condôminos decidem a demissão do porteiro, mascaram uma visão reducionista e intransigente.

Até então, guardado em sua invisibilidade, Agenor era pensado apenas como um “sujeito descartável”, mas a câmera invasiva captura a um canto, quase imperceptível, o olhar de alheamento do porteiro. A face esgotada de Agenor revela o cansaço da subserviência, e ele resiste desestabilizando as relações profissionais. A cena preconiza

mais uma vez a luta de classes que se trava no embate silencioso do dia a dia no interior das comunidades.

Fig. 14 – Frame do filme *O som ao redor* – capturado pela autora do trabalho



As relações de subalternidade são exibidas até o final da narrativa, permeadas por gestos e atitudes de resistência, dispersas na aparente normalidade do cotidiano. Fischer (2009, p.22) observa que nos universos fílmicos que abarcam o cotidiano como tema – guardando as devidas proporções – há uma considerável sucessão de cenas em que, em relação a cada contexto, a trivialidade e a banalidade predominam. Observando-se por esse viés, as situações que se sucedem em *O som ao redor* parecem totalmente banais e sem sentido, contudo a complexidade da narrativa bem construída permite estabelecer correlações de uma tessitura que interliga os vários enredos.

Do mesmo modo, parece banal a cena em que Luciene (Clebia Sousa), empregada doméstica de Francisco, sai para um encontro no horário do expediente. Na verdade, Luciene, sob pretexto de ir à lavanderia exerce sua liberdade e resistência as normas pré-estabelecidas. Da mesma forma, Clodoaldo (Iranthir Santos) revela sua insubordinação, ao convidar Luciene para o encontro em uma casa, da qual ele deveria estar cuidando. É forte o simbolismo da cena permeada pela imagem sonora do telefone que começa a tocar desde o momento em que Luciene exige fazer sexo na cama dos donos da casa, forrada com edredons brancos.

Fig. 15 e 16 – Frames do filme *O som ao redor* – capturados pela autora do trabalho

O ambiente doméstico, especialmente o interior da casa auxiliam na composição da estética do cotidiano: “A incidência preponderante da casa, da domesticidade, é praticamente uma unanimidade quando o foco recai sobre a cotidianidade – mais ainda, naturalmente, quando se trata do cotidiano familiar” (FISCHER, 2009, p.30).

Fechando o ciclo

Em meio às subjetividades dos combates que se sucedem, o relacionamento mais significativo da narrativa é o de Clodoaldo e Francisco, pois ali se trava o principal embate entre a subalternidade impingida e aquele que acredita ser detentor do mando. Francisco guarda resquícios de uma vida anterior, onde sua palavra imperava. Ao ordenar a Clodoaldo: “Eu não quero que se metam com meu neto Dinho”, Francisco determinava que sua família estava acima da lei, e que sua proteção paternalista acobertava o comportamento criminoso do neto. A fala de Francisco revela uma tentativa de manter sua posição numa sociedade mutante. Por outro lado a minúcia da fala de Clodoaldo dialoga com seus olhares e gestos; ele não desafia frontalmente a autoridade de Francisco, mas faz um jogo de submissão que indica atitudes controladas, mascaradas pela subalternidade.

O falso obscurantismo de Clodoaldo ao pedir a benção a Francisco permite a ilusão da continuidade da subserviência à qual ele, Francisco, está acostumado. A inversão das posições das relações de poder até então estabelecidas, fica totalmente delineada na cena em que Clodoaldo mata o senhor do engenho. Ali o poder do mando

passa para as mãos de Clodoaldo e do irmão que se utilizam de uma suposta subalternidade para instrumentalizar sua vingança. Nesse jogo de dominação também é cobrada a dívida de Francisco por conta de toda a opressão praticada por ele no passado, contra os familiares dos dois irmãos. A morte do patriarca fecha um ciclo de opressão. Os irmãos justiceiros, que não esperam punição da justiça para o assassino do pai, saem de sua posição subalterna para exercer sua resistência. Paradoxalmente, há um contraste entre o esperado e o mostrado, a vingança velada dá acesso apenas à imagem sonora da execução que vem entrecortada pela imagem visual e sonora do estouro de fogos na casa de Bia.

Fig. 17 – Frame do filme *O som ao redor* – capturado pela autora do trabalho



Considerações finais

O som ao redor provoca uma imersão profunda na contemporaneidade, quando se desvela sem dramaticidade, sem grandes conflitos, apenas na pluralidade lacunar das tramas que vão se entrelaçando na narrativa fílmica. Sobre a subjetividade da narrativa do cotidiano, Sandra Fischer (2009, p.9) afirma: “Foram-se as grandes narrativas, há muito, da tragédia restou o tragicômico, a miudeza tomou corpo e espalhou-se pela cena. A grande tela branca, cada vez mais, cede lugar ao homem dito sem qualidades, ao desenrolar do cotidiano.”

Assim, sem responder a possíveis questionamentos, o filme permite intuir nas entrelinhas o conflito silencioso das relações de poder entre o sujeito subalterno e seu opressor. O não-dito, ou apenas sugerido, no discurso fílmico remete a um “outro lado”

que não se liga necessariamente à idéia de exclusão, inferioridade e opressão. Nesse jogo de dominação os sujeitos sem voz, imersos em uma posição fragilizada resistem, refletindo os limites para a imposição de uma posição de inferioridade. Por meio deles metaforiza-se uma realidade referente, fazendo alusão a uma pluralidade de temas sociais do cotidiano.

A visibilidade da narrativa reforça a ideia de que as diferenças de classe, sexualidade e raça existem em fronteiras com contornos cada vez menos delineados. As lutas que se travam todos os dias no cotidiano da subalternidade, revelam nessa narrativa circular, a forma como o homem contemporâneo é impactado pelas transmutações estéticas, sociais, culturais, políticas e econômicas que o atropelam nos labirintos do cotidiano.

Referencias

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1 artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2007.

FISCHER, Sandra. **Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo**: imagens da família, da casa e da rua. Curitiba: Plus, 2009.

_____. Deslugar e deslocamento em *O Palhaço*: imagens de transe e trânsito. In.: *Interin*. Curitiba, v. 12, n. 2, jul./dez. 2011.

_____. “Vidas em *deslugar*: deslocamento e lugares no cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Anais do IX LUSOCOM* (Congresso da Federação Lusófona de Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade Paulista (UNIP), 2011.

O SOM AO REDOR. Cleber Machado Filho. Brasil. 2010. 1 DVD (180 min.), sonoro, color., (Todos os frames apresentados nesse trabalho foram capturados e tratados pela autora)

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo horizonte: Ed. da UFMG, 2010.