



Revista de História e Estudos Culturais

Janeiro - Junho de 2022

Vol. 19 Ano 19 n° 1

www.revistafenix.pro.br

ISSN 1807-6971

 10.35355/revistafenix.v19i1.978

NARRATIVA E EXPERIÊNCIA: RELAÇÕES FAMILIARES E AMOROSAS NO FILME *CÃO SEM DONO*

NARRATIVE AND EXPERIENCE: FAMILY AND ROMANTIC RELATIONS IN THE FILM *CÃO SEM DONO*

Luiz Antonio Mousinho*

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

 <https://orcid.org/0000-0002-7730-3195>
luizantoniomousinho@gmail.com

RESUMO: Trataremos de aspectos do longa-metragem *Cão sem dono*, dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, procurando analisar sua estruturação narrativa e relação com a série social, com especial atenção à representação das relações familiares. Buscaremos abordar a obra com base na narratologia, a partir, sobretudo, das categorias personagem, narrador e focalização. Pretendemos ainda dialogar, de maneira pontual, com aspectos da fortuna crítica jornalística da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; ficção; narratologia.

ABSTRACT: We will address aspects of the feature-length film *Cão sem dono*, directed by Beto Brant and Renato Ciasca, aiming to analyse its narrative structure and its relation to the social series, with special attention to the representation of family relations. It seeks to approach the work relying upon narratology, especially on the categories of character, narrator and focalization. It is also intended to dialogue, in a punctuated manner, with aspects of the journalistic critical resources of the work.

KEYWORDS: Cinema ; fiction ; narratology.

* Professor Titular da Universidade Federal da Paraíba, atuando no Departamento de Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Letras/ PPGL (mestrado e doutorado) e no Programa de Pós-graduação em Comunicação/ PPGC (mestrado).

Pois que eram as pessoas senão a consequência de um modo de compreender e de amar de alguém já perdido no tempo?

A maçã no escuro, Clarice Lispector

Trataremos, no presente artigo, de aspectos do longa-metragem *Cão sem dono* (2006), dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, procurando analisar sua estruturação narrativa e relação com a série social. Categorias como narrador e focalização (Benjamin, 1980; Santiago, 1989; GENETTE, s/d; STAM, 1992; GAUDREAU, JOST, 2009) serão mobilizadas no processo de análise e interpretação da obra, com especial atenção às representações das relações familiares e amorosas no longa-metragem. Observaremos também, de maneira mais lateral, aspectos da fortuna crítica jornalística e a reação de leitores às críticas e ao filme. Procuraremos suplementar essa recepção, partindo dela para debater elementos da obra. Das possibilidades apontadas por Martine Joly, a partir de formulação de Umberto Eco, no sentido da interpretação visar a intenção do autor, a intenção da obra e a intenção do leitor (JOLY, 2002, p.12), investiremos aqui, sobretudo, no indagar o que a obra procura nos dizer.

Vamos nos deter em apresentar brevemente aspectos da diégese dos filmes do *corpus* principal e seus desdobramentos causais em termos de enredo ou intriga (REIS, 2018, p.221). Sendo um dos aspectos da estruturação da obra, o enredo obviamente vai se entrelaçar fortemente com outros dados construtivos como a perspectiva narrativa, a voz narrativa e a categoria personagem, totalmente enlaçada a essas outras aludidas.

O filme *Cão sem dono* (2006) adapta o texto-fonte *Até o dia em que o cão morreu* (2003), novela literária do escritor gaúcho Daniel Galera. Quanto ao enredo, *Cão sem dono* tem como personagem protagonista *Ciro*, formado em Tradução. Vivendo em um apartamento com poucos objetos, colchão no chão, *Ciro*, de certa forma, leva “vida de estudante”, com despesas pagas pelo pai. O filme se inicia com uma tórrida cena de sexo com uma jovem e um *fade* faz transição para a cena seguinte, na qual um *Ciro* distante e lacunar conversa com ela, aparentemente no dia seguinte.

No diálogo dessa cena de café da manhã, vemos a moça, a personagem *Marcela*, se esforçando para manter o contato, mas *Ciro* se mostra distante nas respostas, diz não ter telefone e fala que o cachorro, que transita entre eles na cozinha do apartamento, não tem nome. Noutro momento, vai dizer que o cão não é dele, é da rua. Numa outra cena de café

da manhã, em outro instante da narrativa, ele vai sair para se encontrar com os pais, Marcela se oferece para ir junto, mas Ciro desconversa.

VIDA, NARRATIVA, EXPERIÊNCIA

André Gaudreault e François Jost defendem que a narrativa cinematográfica “tem uma inclinação quase natural pela delegação narrativa, pelo encaixe do discurso”. (2009, p.61). Para os autores isso ocorre porque “o cinema mostra personagens em ação que imitam os humanos em suas diversas atividades cotidianas, e uma dessas atividades, à qual nós nos entregamos todos, de um momento a outro, é a de falar”. Lembram ainda que, em falando, “a maioria dos humanos é levada a utilizar a função narrativa da linguagem – a narrar, a se narrar”. (2009, p.62). Percebemos que personagem, subnarrador, diálogos e focalização são elementos que se cruzam nesse tipo de fenômeno narrativo, com estimulantes possibilidades na abordagem do cinema.

Paulo Emílio Sales Gomes faz uma leitura de trecho de *Cidadão Kane* que toca na questão dos subnarradores ou narradores delegados, ou narradores segundos (conforme GAUDREULT, JOST, 2009), quando o personagem assume função de narrar.



No *Cidadão Kane* há uma personagem, Bernstein, que conheceu certa moça de quem nunca se esqueceu, e eu também não. Entrevi-a num cruzamento de barcos no rio Hudson durante alguns segundos; era então moço e viveu até uma idade bastante avançada. Pois bem, durante toda a sua vida não houve semana, ou talvez dia, em que não se lembrasse dela. O espectador da fita não vê a moça, as barcas, o rio Hudson, nem Bernstein na situação do encontro ou, em seguida, na da recordação periódica. Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um repórter que o entrevista. Ainda aqui, todavia, seria inexato pretender que a personagem fugidia e inesquecível dessa jovem se constitui apenas de palavras, pois a sua estruturação definitiva permanece na dependência da tonalidade da voz e, sobretudo, da expressão nostálgica da personagem de Bernstein (GOMES, 1992, p.86).

Retomando a sugestão de Paulo Emílio Sales Gomes sobre a relevância da fala dos personagens, na fruição da obra e em suas possibilidades de investimento em termos de análise, podemos ressaltar a importância de atentar para “a voz, o diálogo e a língua”, conforme propõem Ella Shohat e Robert Stam (2006), ao chamarem a atenção para o caráter institucional e transpessoal do discurso. E o viés personalizado da voz, com sua possibilidade de trazer acentos e entonações, constituindo uma “interação específica de discursos (individuais e coletivos)” (SHOHAT; STAM, 2006, p.311). Conforme ressaltam os autores, a “noção de voz é aberta à pluralidade; uma voz nunca é somente uma voz, mas

também incorpora um discurso, pois mesmo uma voz individual é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes”. (SHOHAT; STAM, 2006, p.311).

Lembrando que o enredo ou “intriga corresponde a um plano de organização macroestrutural do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas” (REIS; LOPES, 1988, p.211-212), trazendo, assim, já uma elaboração estética da história ou fábula, investigaremos como o filme vai apresentando elementos dos relacionamentos de Ciro com Marcela, com seus pares familiares e com outros personagens. E a maneira como observa tais relações entre os personagens, sem investir em causalidades ou em maiores lances de ação narrativa, ao mesmo tempo observando a permuta de experiência através do narrar, por parte dos personagens, elementos de suas próprias vidas.

Marcela é modelo, cria de um ambiente com pretensões de *glamour* e sonha ganhar o mundo. Ciro, por sua vez, é visto num apartamento nu de qualquer espécie de requinte, andando pela casa de cueca, sem nenhum estilo, elegância ou erotismo-padrão, e mantendo certo afastamento de vínculos e pertencimentos. Ao mesmo tempo, esse afastamento é despido de esgarçamentos, com ele visto mantendo diálogo e interesse gentil com o porteiro do prédio onde mora, frequentando a casa dos pais sem atritos. Numa das cenas de refeição entre o personagem e os pais, na casa destes, o pai expõe dificuldades financeiras que estão surgindo e é com docilidade que diz ao filho que, por um tempo, terá que interromper a mesada. Ciro também mantém os encontros com Marcela, mas há, nos encontros encenados na narrativa, o tom de um certo afeto resguardado em relação a esses poucos vínculos. A relação com Marcela se desenha fortemente por meio de várias formas de encontros entre os corpos, intervalados por situações de afastamento, seja em presença dos dois ou na aparição solitária de Ciro.

Por outro lado, já graduado no ensino superior, Ciro não trabalha. A recusa ao mundo do trabalho, portanto a opção por uma vida “amadora”, como amadores parecem ser certos recursos técnico-estéticos usados no filme, é motivo recorrente na obra: o personagem evita vender sua força de trabalho e estabelecer metas, sair mesmo do lugar, simbólica e fisicamente. É formado em Tradução, com especialidade em russo, opção afastada de móveis pragmáticos em termos de mercado de trabalho, e mesmo de inserção ideológica simbólica, se pensarmos em momento histórico anterior aos anos de 1990. Ao ser indagado pela namorada Marcela se não tem vontade de viajar, responde, do seu colchão jogado ao chão do quarto: “eu viajo o tempo todo, estou viajando agora mesmo”.

Ciro escolhe fruir o tempo sem disponibilizá-lo ao mercado ou a uma teia de vínculos afetivos com data e horário, o que é possível pela mesada paga pelo pai a ele, que já passa dos 30 anos. *Cão sem dono* se caracteriza por uma estruturação episódica, onde há observação de situações, de ações cotidianas banais e que, nem por isso, deixam de ser constituintes da vida diária, numa narrativa onde o fruir do tempo, o recusar vendê-lo, o vê-lo passar sem projetar um futuro, são matéria central da narrativa. Não há desdobramentos causais imediatos em torno do enredo, como já indicamos. A ação se configura em inação, em observação do personagem Ciro, visto parcialmente de fora, portanto, em focalização externa, ou seja, sem que tenhamos acesso franco aos seus pensamentos e sentimentos (GENETTE, s/d, p.188).

As relações do personagem Ciro com os demais, com o tempo que se alonga num apartamento de poucos objetos e com as coisas do entorno, é embebida de sua percepção em estado contemplativo, de seu existir melancólico e, por vezes, aparentando estar quase despido de desejo ou, ao menos, evitando proximidade de laços. Isso se evidencia na convivência com o cão e com a namorada Marcela e, a princípio, também com a família do motoboy que a atropela e se aproxima do casal, cujo convívio inicial discretamente rejeita. E se desenha, ao contrário do que ocorre nos contatos esporádicos e mais próximos, com a sua família e com o porteiro, onde as possibilidades de afeto e vínculos são aceitas e ofertadas de maneira mais franca por Ciro, numa narrativa que parece investir mais na coexistência de sentidos.

Mirando as soluções narrativas da obra, podemos afirmar que o filme, em sua maior porção, é focalizado sob o ponto de vista de Ciro. De fato, o tempo de tela e a iconização (Peirce, 1983; Pignatari, 1987) dos modos de o personagem perceber os eventos inscrevem também, na linguagem, esse outro tipo de regime de focalização, a focalização interna (GENETTE, s/d, p.188-189; GAUDREAU; JOST, 2009, p.166). Embora não tenhamos acesso à interioridade do personagem em termos de pensamentos articulados ou desarticulados (em voz *over*, por exemplo), sua percepção do mundo e dos eventos vem encarnada na configuração de sensações e da presença do corpo: o corpo que faz sexo, o corpo que adoece, o corpo que é invadido pela câmera no exame de endoscopia.

Então, em sua maior porção, percebemos o filme como mantendo a focalização interna fixa¹ em alternância com a focalização externa (GENETTE, s/d, p.187). Ao trazer a teorização de Genette para o ambiente cinematográfico, Robert Burgoyne (1992, p.92).

¹ O tempo de tela como sintoma da focalização interna, a partir do personagem Ciro, está discutido na dissertação de mestrado *Cão sem dono: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance Até o dia em que o cão morreu*, de Arthur Lins. Cf. Lins (2011, p.64-74).

matiza o conceito de focalização externa, aquela em que não temos acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens (GENETTE, s/d, p.188). Burgoyne faz contraponto a essa noção, dizendo que é difícil imaginar no cinema qualquer apresentação de personagens que não inclua indicações “sobre seus sentimentos, pensamentos e emoções” qualidades que levariam a uma focalização interna. Cabe remeter a André Gaudreault e François Jost, quando os autores lembram que a “exterioridade da câmera não pode ser assimilada a uma pura negação da interioridade do personagem” (GAUDREULT, JOST, 2009, p.178).

O conceito de focalização se refere à representação da informação que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência (REIS; LOPES, 1988, p.251), seja do narrador, seja de um personagem. É o *olhar* do personagem, como ele percebe e filtra a história (como ele percebe a história para além do sentido da visão). Na focalização interna fixa, um personagem, normalmente o protagonista, filtra por sua percepção os eventos percebidos (GENETTE, s/d, p.187). Na focalização interna, tem-se a “instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem” (REIS; LOPES, 1988, p.251). Assim, como ressaltam André Gaudreault e François Jost (2009, p.177), “existe focalização interna quando a narrativa está restrita àquilo que pode saber o personagem”.

Conforme ressalta Jean Pouillon, ao discutir sua categoria *visão com* (correspondente à focalização interna), nesse tipo de foco, o personagem não é visto em sua interioridade, pois “nos apercebemos dele tal como nos apercebemos de nós mesmos em nossa consciência imediata das coisas, em nossas atitudes com relação ao que nos cerca” (POUILLON, 1974, 58). Ella Shohat e Robert Stam lembram que o conceito de focalização, na formulação de Genette, ajuda a falar “sobre a estruturação da informação dentro do mundo da narrativa através da grade cognitivo-perceptiva de seus ‘habitantes’”, os personagens (SHOHAT; STAM, 2006, p.199).

Em *Cão sem dono*, a câmera estática, bem como os planos longos e a relação entre tempo da história e do discurso, marcam um sentido de lentidão inequívoco, inscrito na linguagem e fortemente relacionado ao estado de contemplação e de parada existencial na vida do protagonista. Noutros instantes, há bruscas acelerações, através de elipses, como na parte final da trama, com a sequência quase clipada que traz a reintegração de Ciro à vida social e o reaparecimento de Marcela. Nesse momento conclusivo, vê-se mover o enredo ou intriga, trazendo suas características de “sucessividade e do consequente enquadramento

temporal dos eventos” apresentados “de forma encadeada [...] e o fato de tais eventos se encaminharem para um desenlace” (REIS; LOPES, 1988, p.212).

Os momentos da vida cotidiana de *Ciro*, vistos em *flashes*, separados por *fares*, parecem coerentes com as linhas narrativas centrais, que indicam um olhar de fora, mas, ao mesmo tempo, em alternância, atado às percepções do protagonista (que domina quase todo o tempo de tela), numa tradução de seu sentimento interiorizado. Isso num filme em que a falta de assunto e ação e a observação da vida diária são constituintes. Narrativa que atua menos na chave do “desfolhamento de verdades” e mais no percorrer o “folheado da significância”, conforme Roland Barthes (1996, p.19).

No início de seu ensaio *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago, numa estratégia para pensar contornos do narrador tradicional e do narrador, digamos, contemporâneo, discute sobre quem teria maior propriedade no ato de narrar uma história, especulando se tal função ou estatuto caberia a quem experimenta os eventos ou quem os vê. “Ou seja: é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (Santiago, 1989, 38). O ensaio prossegue indicando que o narrador que narra a sua experiência transmitiria uma “vivência” e o segundo uma “informação sobre outra pessoa”, tendo-se, no primeiro caso, a narrativa traduzindo “a experiência de uma ação” e, no segundo, uma experiência “proporcionada por um olhar lançado” (SANTIAGO, 1989, p.38).

A indagação seguinte seria sobre se haveria autenticidade na narração a partir não da vivência, mas apenas da observação. E a resposta viria na percepção de que seria constituinte do narrador pós-moderno não ser “narrador enquanto atuante”, sendo esse narrador o que “extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 1989, p.39). Na discussão dessas questões, Santiago remete ao incontornável ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin (1980), o qual atualiza, na chave da discussão sobre o narrador pós-moderno, que dá título ao seu ensaio.

Em Benjamin (1980), como sabemos e Silviano ressalta, são indicados três estágios da história do narrador, sendo o primeiro o do 1) narrador clássico, que transmite em intercâmbio a experiência, onde, inclusive, cabe o caráter exemplar e o conselho; 2) do narrador do romance, que não fala mais de maneira exemplar ao leitor; e 3) do narrador “que é jornalista” e que escreve “não para narrar a ação de sua própria experiência, mas o que aconteceu a x ou y em tal lugar e a tal hora” (SANTIAGO, 1989, p.39). O autor

assinala, no entanto, que nenhuma “escrita é inocente [...] e, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (SANTIAGO, 1989, p.43).

Em *Cão sem dono*, podemos ver um sutil rasgar o coração da experiência na cena onde o pai de Ciro (fazendo as vezes de narrador secundário), em câmera fixa e tendo, por trás de ambos, a amplidão do espelho d’água de um lago, narra sua vivência-limite, numa narrativa exemplar, sem instrução imediata, baseada no fosso entre as gerações, mas amparada na partilha do afeto. Em sua narrativa, o pai conta que viveu no passado uma fase como *workaholic* e, em momento de necessidade de otimização do tempo, para enfrentar a concorrência, para vencer na vida, para “crescer”, ele e seu sócio utilizaram uma arma que a concorrência já usava: trabalharam movidos a cocaína. É o que se sabe nesse relato ao filho, quase em forma de parábola, mas sem lição de moral à vista.

A cena, que dura quatro minutos, se dá no início da terça parte final do filme. E começa pelo meio da conversa, com esta já em andamento, em plano fixo, com o marulhar de um lago vasto e calmo atrás do pai e do filho, um pai que fala, um filho que apenas escuta, vez em quando, assentindo com a cabeça. No narrar do pai, ligeiro embargo na voz, algo de choro contido, a lembrança do momento de drogadição, a perda total de rumo, o ausentar-se de casa por dias, a fuga do lar por parte da mãe e dele, o filho, o que o desesperara. “Vocês dois sumiram da minha vida. Aquilo foi um choque terrível”. Momento em que a fala se faz discretamente entrecortada e o choro é sustado. E continua: “Aos poucos, as coisas foram entrando num eixo. Quando a gente descobre um eixo, parece que a vida toda ganha um sentido. Eu achei que devia te falar isso. Não sei por que”.

O peso da voz e do diálogo, num longa-metragem de muitos silêncios, se firma no expressar a experiência ou no ressaltar a experiência do outro. Numa outra passagem do filme, vê-se e ouve-se o abrir mão da atitude de evitar se contaminar com as relações sociais por parte do protagonista, na cena em que, bastante bêbado, com o rosto quase encostando no rosto do motoboy Lácio, Ciro resalta a presença da delicadeza da vida nas pessoas e eventos da família do amigo recente. Amizade é matéria de salvação e Lácio faz o mesmo, corporificando na palavra o amor de Ciro e Marcela. Nesse diálogo, cada gesto e tom de voz confere sentido à experiência de cada um.

Uma terceira fonte no filme de narrativas de experiência transmitida oralmente é o porteiro Elomar. Fazendo papel de narrador secundário, ele, que pinta quadros, num dos encontros com Ciro coloca Lupicínio Rodrigues na vitrola e fala do dia de chuva exacerbada no nascimento do cantor e compositor, dizendo que aquela chuva

extraordinária, coincidindo com o nascimento, deveria significar algo, deveria querer dizer alguma coisa. Ao mesmo tempo, Seu Elomar serve um sorvete de pera, cuja receita, diz, lhe foi ensinada por uma antiga namorada, boa herança que lhe deixara. E fala ainda que Marcela é uma luz, narrando a experiência de sua relação amorosa vivida, narrando em seguida o que percebe em Marcela e, implicitamente, na história da relação amorosa entre ela e Ciro. Seu Elomar mostra ainda o quadro abstrato que pintou sobre páginas de jornal, inspirado na namorada de Ciro. Páginas de jornal que são folhas de narrativas fragmentadas, de relatos apartados da experiência, mas aparecem transformadas no olhar lançado, construído pela representação artística da pintura, em seu movimento de tentar ressignificar a experiência.

O FAMILIAR E O ESTRANHO: OLHARES CRÍTICOS SOBRE CÃO SEM DONO

Certo inacabamento técnico e narrativo pode ser percebido na fatura técnico-narrativa de *Cão sem dono* e alguns olhares críticos ratificam esse dado. Se os diretores Beto Brant e Renato Ciasca optam, em *Cão sem dono*, por um ritmo lento quanto à velocidade narrativa (opção contrária a outros filmes de Brant, como *O invasor*, de 2001, por exemplo) e por imagens precariamente iluminadas, cenários desbotados e vazios, áudio precário, entre outros elementos, isso, num momento de generalizada excelência técnica no cinema brasileiro, há a necessidade de tentarmos perceber o que está sendo colocado com isso em termos de recursos na economia narrativa. E de resposta dialógica ao entorno. Resvalando, talvez, para um proceder fílmico e cinematográfico que privilegie o fluxo, por exemplo, ao invés das relações de causalidade (em sentido aristotélico mesmo) (ARISTÓTELES, 1966, p.26).

O acompanhar a vida do personagem Ciro e das pessoas que participam de sua vida pelo narrador cinemático (CHATMAN, 1990), alguém que observa e não participou da experiência, é da ordem da construção de um olhar lançado sobre o outro, como no romance. A crítica, por sua vez, com um viés em parte ancorado no discurso informativo, ajuda a tecer, junto com comentários, opiniões e conversações de leitores, uma experiência coletiva de espectação que vai criando elos em torno do que observou do mundo, da vida lá fora, bem como de outras narrativas nas quais viveu por alguns momentos na fruição da ficção. Se configura assim, de alguma maneira, como um olhar lançado sobre a experiência narrativa de outrem, um olhar embebido nessa experiência.

Luiz Zanin ressalta, na obra, uma busca pela máxima simplicidade, pelo “despojamento mais rigoroso. Palavras, gestos dos atores, luz música – tudo é comedido, racionado” (ZANIN, 2007). Rodrigo Carreiro fala em “filme de escala mínima” e ressalta deficiências de áudio, as elipses marcadas por *fade out*, que soam amadoras, a opção pela recusa de lâmpadas artificiais e uso de lâmpadas comuns no *set*, entre os recursos de precariedade técnica que resultam em ganhos estéticos. O crítico sugere também filiações a cinematografias de outros países, centradas nos personagens, bem como indica as opções por simplicidade nos mínimos detalhes de dados de produção, como um “elogio à imperfeição” (CARREIRO, 2008). A prenhez estética extraída do recurso simples do *fade out*, é apontada pelo crítico.

Seguindo a sugestão de Carreiro, podemos observar que esse despojamento se configura como opção estética em diálogo com um entorno de excelência técnica e que, além disso, parece iconizar, inscrever, na linguagem, a percepção do protagonista, e, ao mesmo tempo, assinalar uma recusa ao *glamour* e à eficiência do mundo de produtividade competente e lucrativa, do mundo administrado (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.188; ADORNO, 1980, p.270). O protagonista frui seu tempo no colchão, se propõe a “viajar” por ali ao ser questionado por Marcela que lhe pergunta se não gostaria de viajar. O que implicaria ir ao mundo, transitar, transacionar, vender sua força de trabalho e seu tempo, num momento da vida em que, nos mínimos sinais do enredo, ele parece querer dar um tempo em relação ao mundo lá fora, das relações práticas, se afastar mesmo das trocas e comércios da vida. Isso desde a recusa ao trabalho mal remunerado (no qual tempo não é dinheiro) oferecido por uma editora, até os vínculos com as pessoas, incluindo a namorada Marcela, vista em seu desconcerto inicial ao saber que ele não tem telefone e no quase nenhum esforço demonstrado por Ciro em estabelecer contato.

Em postagem de seu blog, o crítico Inácio Araújo (ARAÚJO, 2007) revela uma polêmica de redação que indica traços interpretativos (Joly, 2002, p.12) que são sintoma de discursos circulantes, especificamente em relação ao cinema brasileiro, suas formas de se fazer e de ser recebido e percebido, incluindo no que toca à representação das relações familiares.

Na Ilustrada, não nas páginas, mas na Redação, uma polêmica interessante. O Marcos Augusto, o editor, acha *Cão sem dono* careta, por causa do final: história do rapaz recorrer à família, se entender com ela. Silvana Arantes, a repórter, diz que não aguenta mais ver famílias disfuncionais no cinema brasileiro. E que adorou justamente o fato de pai e filho se entenderem. Bom, nessa discussão, estou mais para Silvana,

um pouco por espírito de contradição. E por que pais e filhos nunca podem se entender no cinema brasileiro? (ARAÚJO, 2007).

A fala de Araújo, parece indicar bem a questão da vigência, mais forte em outros momentos, de exclusividades temáticas ou formais, com um privilégio de enredos de esgarçamento social, isso no que toca às preferências da crítica e, talvez, também do ambiente de produção do cinema brasileiro – e não só. Há ainda, em certo solo cultural e em dado momento histórico, a cristalização do rompimento com a esfera familiar, vista na função de reprodutora do *status quo*, como sendo senha de libertação possível, com ancoragem localizável nos movimentos contestatórios dos anos 1960. A interdição da possibilidade de representações da família em outras bases parece indicar para automatizações (no sentido mesmo dos formalistas russos) (CHKLOVSKI, 1976), em boa medida superadas, mas circulantes em suas permanências em termos de expectativas de recepção. No passado, a insistência fossilizada em rompimentos e esgarçamentos foi finamente apreendida por Paulo Leminski no poema-piada *Podem ficar com a realidade...:* “podem ficar com a realidade / esse baixo astral / em que tudo entra pelo cano / eu quero viver de verdade / eu fico com o cinema americano” (LEMINSKI, 2013, p.126).

Em dado momento do filme, a salvação emocional e física do protagonista se dá pelo retorno à família. Na narrativa, vale lembrar, o personagem, em dado momento do enredo, chega a um limite de isolamento social, alcoolismo, tristeza e inação que ameaçam mesmo sua sobrevivência física. E, de fato, ao final do filme de Brant e Ciasca, a salvação física, psíquica e existencial de Ciro acontece pela reintegração à família e também ao mundo do trabalho, agregamento social que é marcado ainda pela via do esporte, do lazer e sexo casual nas baladas, do amor a dois e pelo afeto ao núcleo familiar, forças centrípetas da vida social, conforme a expressão de Mikhail Bakhtin (1990, p.81). Encontrado desfalecido por pai e mãe, alertados pelo porteiro do prédio, ele volta à família, à casa dos pais - pois, nesse mundo “de lógicas tão brutais”, quem sabe não seja na família onde, por vezes, resida algum acolhimento, onde reste um pouquinho de coração, como sugere Jesus Martín-Barbero (2003), em resposta a Maria Immacolata V. de Lopes, no programa Roda Viva.

Essa dimensão de liberdade alcançada por essas vias pode parecer impensável se vista em relação às crises e questionamentos de certos nichos da juventude dos anos 1960 e 1970, mas podemos cogitar se seu movimento analítico e interpretativo não deve,

necessariamente, levar em conta o contexto da juventude contemporânea, com seus outros planetas risonhos, suas outras espécies de prazer e dor (GIL, 1989)².

Alguns comentários de leitores em dois *posts* de Inácio Araújo reforçam linhas de força mobilizadas na discussão do filme, no que toca à tematização das relações familiares. Em comentário ao post intitulado *Cão careta?*, o leitor Carlos Lopes concorda com o crítico e afirma ter dúvidas sobre se as famílias, no cinema, deveriam “ser retratadas sempre como OU disfuncionais OU opressoras” (LOPES, 2007), marcando, em caixa alta, a conjunção assinaladora de exclusões e, ao mesmo tempo, de exclusividades, rejeitando esses esquematismos nas representações ficcionais e em suas expectativas de recepção.

Outro leitor, que assina Cléber (cadastrado Cléber Eduardo), assinala as várias possibilidades de família tematizadas no filme: “existe a dele, orgânica, existe a futura (a Marcela), existe o pai circunstancial-escolhido (o zelador) e uma família em gestação (o motoboy) e sua esposa grávida” (EDUARDO, 2007, p.1). O leitor Cléber Eduardo, crítico da *Revista Cinética* (e que assinava Cléber, na outra postagem de Araújo), comenta também o texto, em que percebe a comunicação afetiva entre personagens e valoriza o filme como contraponto a outras representações familiares, indicando recorrência de estigmatização da figura paterna em várias obras e vendo, na obra de Brant, a valorização da “experiência em si mesma”, elogiando ainda a cena da conversa com o pai: “Há quem ataque [...] o abrir de coração daquele cara, mas eu acho aquilo lindo e importante hoje no cinema brasileiro” (EDUARDO, 2007b, p.1). Ressalta que sua defesa do filme “não é militância por um cinema de fenomenologia, mas por um cinema que saiba enxergar os personagens, eles em seus espaços, em vez de apenas usá-los para filmar o mundo”.

A partir da fala de Cléber Eduardo, reforçamos aqui o que afirmamos e também destacamos de fala da colega de redação de Inácio Araújo, Silvana Arantes, sobre o fugir à exclusividade das temáticas do esgarçamento social como único modo possível de tematização da sociedade e de suas representações, incluindo as das relações familiares. E também, diríamos, do superar a exigência do se ocupar de ações e seus desenredamentos, privilegiando a observação da rotina cotidiana.

Se por um lado o filme traz certo desvio do modelo narrativo/ clássico no que toca a causalidades e à velocidade narrativa, por outro provoca, ao nosso ver, certos nichos de recepção, ao propor um olhar sobre as relações familiares mais matizado e distenso. Transita assim entre o estranho (formal ou temático) e o familiar. Filme e debate podem se

² Referência à canção “Amarra teu arado a uma estrela” (1989), de Gilberto Gil: “noutros planetas risonhos / outras espécies de dor”.

prestar, então, ao alargamento do horizonte de expectativas do leitor/espectador, “traduzido como sistema de expectativas psicológicas, culturais e históricas da parte do receptor” (JOLY, 2002, p.16) que deve ser, antes de mais nada, compreendido, mas também desestabilizado no sentido dessa ampliação de possibilidades.

Cão sem dono estabelece uma comunicação efetiva com o espectador, sem trabalhar com “estruturas de agressão” de dado cinema de arte ou das propostas modernistas, para remeter a Renato Pucci Jr., ao recuperar a expressão de Noel Burch (PUCCI JR., 2010, p.454). Porém traz esse diálogo com o público ampliado em possibilidades, para além dos esquemas mais habituais do cinema narrativo. Teríamos aqui o preenchimento de algumas das funções e procedimentos da ficção. Remetemos, então, a Luiz Costa Lima (1979, p.52), quando o autor ressalta a posição de Wolfgang Iser, no sentido de o texto ficcional trazer “complexos de controle” dispostos para a orientação do processo de comunicação. Tais dispositivos organizariam a leitura, exigindo um deslocamento do leitor, tirando-o de sua “casa’ e [fazendo-o] se prestar a uma vivência no ‘estrangeiro’”. Isso viria a “testar seu horizonte de expectativas; por a prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável - isto é, uma constituição de sentido - não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação” (LIMA, 1979, p.52).

CAOS, COSMOS E RESSIGNIFICAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

Em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade (1992) destaca o quanto há, no mundo religioso, a necessidade de estabelecimento de espaços heterogêneos, com a eleição de lugares dotados de aura. Os rituais em torno disso podem estar até no estabelecimento de um lar (Eliade, 1992), na instauração de um cosmos em substituição ao caos anterior, ao amorfo da homogeneidade. A casa é “o cosmos pessoal que se escolheu habitar”, o lugar estável que assinala uma escolha existencial. Por outro lado, a “casa é um ‘ninho’, e [...] o ‘ninho’ implica rebanhos, filho e um ‘lar’ [...] simboliza o mundo familiar, social, econômico” (ELIADE, 1992, p.150). O seu aniquilamento, simbolizado na “imagem do estilhaçamento do teto”, significa que “se aboliu toda a situação que se escolheu, que se optou não pela *instalação no mundo*, mas pela liberdade absoluta que [...] implica o aniquilamento de todo mundo condicionado” (Eliade, 1992, p.86).

Toda forma de cosmos (casa, templo, universo, corpo humano) possui uma abertura superior, que simboliza a possibilidade de passagem de “uma situação existencial a outra” (Eliade, 1992, p.87). A plenitude da existência humana se daria ao longo de “uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas. A iniciação [...] equivale a

uma passagem de um modo de ser a outro e opera uma verdadeira mutação ontológica” (ELIADE, 1992, p.87). Tal mutação não se dá sem um percurso, realizado num processo necessário, frequentemente penoso, mas inevitável. Eliade (1992, p.88) lembra que a simbologia da travessia é presentificada na figura da ponte, “mais estreita que um fio de cabelo, mais cortante que a foice, ou coberta por pregos, lâminas, agulhas”.

Sobre a jornada de Ciro, ela se faz pela travessia da vida cotidiana, na lida com o tempo e a vida ordinária, na vivência dos gestos mínimos, na perda e na dotação de sentidos para a travessia. Tal jornada parte de uma recusa (secularizada, laicizada) do mundo condicionado, pela instauração da liberdade na esfera afetiva e no exercício profissional que se vai ampliando enquanto afastamento de vínculos “do mundo familiar, social, econômico” (ELIADE, 1992, p.88). Porém, pensando em momentos históricos mais recentes, de vincadas contestações (anos 1960/1970), vale ressaltar que a diegese se passa em meados da década de 2000, distante das grandes utopias que moveram a juventude em momentos anteriores e de seus tensionamentos e rompimentos. Assim, é na família que Ciro encontra “um pouquinho de coração”, no desejo que o move em direção a Marcela, nos vínculos de amizade que se postam longe do dado institucional do mundo profissional (com o porteiro Seu Elomar, com o motoboy Lácio), onde o personagem oscila entre tudo o que rejeita e quer³.

No discurso audiovisual, a movimentação de personagens no quadro, o que há de inclusão e exclusão nos enquadramentos são elementos que podem ser reveladores do “jogo de posições sociais de um grupo”, como assinala Nick (BROWNE, 2005, p.247). Como sugere Bordwell, os “esquemas [narrativos] não são uma simples imitação de interação na vida real” (BORDWELL, 2008, p.65), os planos enfatizam aspectos, a posição dos corpos no espaço e a interação entre estes pode indicar elementos cruciais no desenvolvimento de uma narrativa.

Uma cena assinala o afastamento de Marcela em relação a Ciro, após tantos movimentos da personagem no sentido da aproximação e de construir laços com o namorado. Ela visita Ciro para deixar dinheiro emprestado para o aluguel e pegar o quadro que Seu Elomar pintara inspirado nela. A encenação traz vários signos corporais de afastamento. Gentil, educada, mas ligeiramente formal (“– Olha só, posso pegar o quadro?”), a personagem sutilmente se esquivava fisicamente, quando seu corpo passa um tanto ao largo de Ciro, quando seus braços titubeiam em cingirem Ciro e seu olhar se posta longínquo, quando ele a abraça. Aqui, há certa inversão dos encontros anteriores, agora

³ “Meu *cashcouer* mallarmaico / Tudo rejeita e quer” (CÉSAR, 2019).

com ela distante e ele carente, ansioso pela aproximação. Nesse instante, como noutros, o encontro entre eles é pontuado de silêncios, nesse momento, de forma mais aguda. Mas o mundo defendido de Ciro, o espaço do apartamento onde se encerra, não indica nenhum *fugere urbem* no seu esquivar-se em participar do mundo lá fora. No extrato sonoro, os ruídos da megacidade, com suas promessas e suas impossibilidades, invadem todo o espaço narrativo. Em cena posterior, os dois estão no imóvel, ele indaga sobre o sumiço dela, que revela estar doente, indica a quimioterapia a que terá que se submeter, demonstra sua perplexidade perante a visão da morte e se despede.

Imerso e ancorado no isolamento e na contemplação, no evitar o mundo condicionado das relações práticas, a percepção da possibilidade da morte, traduzida no adoecimento de Marcela, radicalizam o estado de inércia de Ciro. Isso quase ao ponto da autodestruição, culminada na cena da quebra dos móveis e da lâmpada de casa, se presentificando na tela escura, até a intervenção da família, chamada pelo porteiro, que vai encontrá-lo debilitado e em posição fetal, após arrombarem a porta do apartamento.

Em certos ritos iniciáticos de morte, é encenado o drama de uma volta ao caos primordial, “para tornar possível a cosmogonia [...] para preparar o novo nascimento” (ELIADE, 1992, p.94). Segundo Mircea Eliade, em alguns rituais xamânicos ocorrem traços de verdadeiras loucuras e uma crise total que concorre para a desintegração da personalidade. Tal “‘caos psíquico’ é o sinal de que o homem profano se encontra prestes a ‘dissolver-se’ e que uma nova personalidade está prestes a nascer” (ELIADE, 1992, p.94). No espaço laicizado da vida cotidiana e do mundo desencantado, esse renascimento de Ciro vai se dar aderindo a vários clichês sociais e narrativos, com a retomada da vida sexual, do esporte, das festas e do permitir-se vender sua força de trabalho e seu tempo para uma livraria. É a instauração de um novo cosmos, um dotar de significação as possibilidades que a vida apresenta, mesmo as mínimas, mesmo as mais humildes. Nesse momento de ressignificação e reagregamento ao entorno social, o personagem lê um livro sentado ao chão. Ouvimos a leitura em voz *over*, pausada, cálida, terna:

Naquela suada calmaria de província, chegava alguém da Rússia. Era como se esse alguém voltasse, como Teseu, do reino dos mortos. E o ex-morto, febril, abre o portão. Não é a mesma pessoa que por ele saiu, na despedida de 63. Ou é a mesma, sim, com as feridas do combate e os pedaços da alma que deixei num país gelado e agora fazem parte de outras almas. Mas o que os sentimentos tiram, os sentimentos dão: trago comigo a melodia daquelas almas, que agora também é a minha. E dentro de mim vem Jaime com seu pijama desabotoado, e vem Nina com seu traje de princesa, e vem Lara com suas mãos molhadas e vem Elisa com seus grandes olhos negros e vem até a *glávni vratch*, a perguntar

se tomei os comprimidos. Entramos, todos nós. Vemos nossa mãe no quintal, a colher de sua parreira as últimas uvas de março. Ela também nos vê, dá um grito e corre ao nosso encontro. E estamos todos desesperados para juntar nossos pedaços aos dela, que é ela mesma, nossa mãe, e é também um símbolo de tudo aquilo que amamos e, na Rússia, nos fez tanta falta⁴.

A leitura acontece no momento em que Ciro retorna à casa dos pais para dar um tempo, no instante posterior à crise aguda, e, logo após, um diálogo sobre coisas triviais com a mãe, que demonstra sua felicidade com a estada do filho de volta em casa. O teor do texto lido e o tom da leitura vêm embebidos de dados de pertencimento, de reencontro, de instauração de um cosmos.

Em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, há um dado momento em que o narrador celebra o gesto de amar o ritual de vida, a vida como processo, a narrativa também como um processo. Processo que se justifica pelo percurso, não por finalidades ou causalidades, pois os sentidos o atravessam. É dito no romance que “existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é apenas um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela” (LISPECTOR, 1986, p.172). Essa valorização do processo ocorre mesmo que, para evocar novamente Mircea Eliade, a passagem da travessia, que seja “mais estreita que um fio de cabelo, mais cortante que a foice, ou coberta por pregos, lâminas, agulhas” (ELIADE, 1992, p.88).

Mikhail Bakhtin sugere que “somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força muito intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo” (2010, p.72). Assim, “somente o amor pode ser esteticamente produtivo, somente em correlação com quem se ama é possível a plenitude da diversidade” (BAKHTIN, 2010, p.72). Abrindo-se para as interações com o mundo vivido em sua diferença, nesse momento de reconstrução íntima, Ciro recebe na última cena do filme um telefonema de Marcela, com a qual havia perdido o contato. Ela informa de sua cura e sugere uma jornada juntos, nos termos que havia feito em momento inicial da narrativa. Ciro dessa vez não recusa e sorri.

Fruto do ambiente de um narrador desorientado, e que não sabe orientar (BENJAMIN, 1980), o gênero romance (no qual o filme é baseado) se move na senha da busca do sentido da vida, e não da “moral da história”, sendo esta inerente à narrativa oral – e, aqui, em certa medida, estendemos para o cinema as reflexões acerca da narrativa literária. Em *Cão sem dono*, partindo da sugestão de seu pai, que assume que não sabe

⁴ Trata-se de trecho da narrativa confessional *Lágrimas de chuva*, do escritor gaúcho Sérgio Faraco (2002).

aconselhar e nem mesmo o que quer dizer quando narra seus impasses na existência, Ciro parece ter encontrado “o eixo” (indiciado pela figura paterna) nas sequências finais do filme, instaurando sentidos para sua vida.

Como na canção de Lupicínio Rodrigues, ou na lembrança da herança ritual da receita de um sorvete de pera deixado por uma namorada, e no que essas carregam de memória, de promessa de pertencimento, de possibilidades de ligar mundo e lançar sentidos, de seguir adiante, atualizando o vivido em novos e inéditos arranjos. Apartado do mundo social, o personagem Ciro vai aderir novamente a ele. Se o mundo não pode ser reparado, ao menos ele poderá ser recriado – caos e cosmos (ELIADE, 1992, p.21). E se a vida, em suas negociações e em suas conformações ao tecido social, a vida alienada e fragmentada, fere como a sensação do brilho, algum dia, de repente, a gente brilhará (GIL, 1979)⁵.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. 1980. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Textos escolhidos**. Benjamin, Walter, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores). p.269-283.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. 1985. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.
- ARAÚJO, Inácio 2007. Cão careta? **Canto do Inácio**, São Paulo, 11 jul. 2007. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustradano.html> Acesso em: 26/ 12/ 2020.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. Tradução de Aurora Bernardini; José Pereira Jr., Augusto Góes Jr.; Helena Nazário; Homero de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2010.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁵ “Se a vida fere / com a sensação do brilho / De repente a gente brilhará” (GIL 1979).

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Textos escolhidos**. Benjamin, Walter, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74 (Coleção Os pensadores).

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação cinematográfica. Trad. Maria Luíza Machado Jatobá. Campinas: SP, Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.

BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de No tempo das diligências. In: Fernão RAMOS. **Teoria contemporânea do cinema** – vol. 2. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p.229-250.

BURGOYNE, Robert. Film narratology. In: STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **New vocabularies in film semiotics**: Structuralism, Post-structuralism and beyond. London; New York: Routledge, 1992. p.70-124.

CARREIRO, Rodrigo. 2008. Cão sem dono. **Cine Repórter**, Recife, 07 maio 2008. Disponível em: <https://cinerreporter.wordpress.com/2008/05/07/cao-sem-dono/> Acesso em: 26 dez. 2020.

CÉSAR, Chico. A prosa impúrpura do Caicó. **Vagalume**, São Paulo, 1995. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/chico-cesar/a-prosa-impurpura-do-caico.html>. Acesso em: 18 jan. 2020.

CHATMAN, Seymour. **Coming to terms**: the rhetoric of heteric of narrative in fiction and film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

CHKLOVSKI, Victor. 1976. A arte como procedimento. In: B. EIKHENNBAUM (org.). **Teoria da literatura** – formalistas russos. Tradução de Ana Filipouski et al. Porto Alegre: Globo. p.39-56

EDUARDO, Cléber. Jane, lindo seu comentário.... Comentário. **Canto do Inácio**, São Paulo, jul. 2007-a. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html> Acesso em: 25 nov. 2020.

EDUARDO, Cléber. O primeiro diferencial no cinema brasileiro **Canto do Inácio**, São Paulo, jul. 2007-b. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html> Acesso em: 20/ 02/ 2020.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARACO, Sérgio. **Lágrimas de chuva**. Porto Alegre: LP & M, 2002.

GAUDREAU, André. e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Muller. Brasília: EDUNB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, s/d.

GIL, Gilberto. Amarra teu arado a uma estrela. **Vagalume**, São Paulo, 1989. Disponível em: www.vagalume.com.br/gilberto-gil/amarra-o-teu-arado-a-uma-estrela.html Acesso em: 22 mai 2020.

GIL, Gilberto. Realce. **Vagalume**, São Paulo, 1979. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/realce.html> Acesso em: 02 jan. 2020.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.105-119.

- JOLY, Martine. **A imagem e sua interpretação**. Tradução de José Martins. Lisboa: Edições 70, 2002.
- LEMINSKI, Paulo. Podem ficar com a realidade... In: LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. 1979. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Han; WEINRICH, Harald. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação, prefácio e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 37-66.
- LINS, Arthur Andrade Fernandes. **Cão sem dono: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance *Até o dia em que o cão morreu***. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986..
- LOPES, Carlos. 2007. Não sei se poderíamos chamar... Comentário. **Canto do Inácio**, São Paulo, jul. 2007-a. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html> Acesso em: 25 nov. 2020.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Entrevista. **Programa Roda Viva**, São Paulo, fev. 2003. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/imprimir.php?id=62> Acesso em: 22 jun. 2020.
- PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. In: D'OLIVEIRA, Armando Mora (org.) **Peirce, Frege**. Tradução Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores).
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo, Cultrix, 1987.
- POUILLON, Jean. 1974. **O tempo no romance**. Tradução de Heloyse de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.
- PUCCI JR., Renato. Cinema moderno e de vanguarda na TV: o paradoxo pós-moderno de *Cena aberta*. In: E. HAMBURGUER et al. (org.). *Estudos de cinema*. São Paulo, Annablume; Fapesp, Socine, 2008.p.325-332.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: S. SANTIAGO. **Nas malhas da letra: ensaios**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p.38-52.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- XAVIER, Ismail. As transformações da indústria cultural. Entrevista concedida a Leandro Saraiva e Raquel Imanishi Rodrigues. In: MENDES, A. (org.). **Encontros: Ismail Xavier**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p.192-227.
- ZANIN, Luiz. **Cão sem dono: linguagem despojada para retratar o mal-estar dos jovens. Cinema, cultura & afins**, São Paulo, 17 jun 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/linguagem-despojada-para-retratar-o-mal/> Acesso em: 15 de nov 2019.

FILMOGRAFIA

BRANT, Beto e CIASCA, Renato, dir. 2006. **Cão sem dono**. Brasil, SP/ RS: Estúdio Drama filmes/ Europa filmes, 2007. DVD.

RECEBIDO EM: 15/09/2020
PARECER DADO EM: 22/10/2020



www.revistafenix.pro.br