

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Maria de Lourdes Teles**

**O narrador-personagem: instabilidade romanesca e subjetividade fílmica entre *O Matador* e *O homem do ano*.**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO  
2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Maria de Lourdes Teles**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Olga de Sá.**

**São Paulo**

**2008**

**Banca Examinadora:**

.....

.....

.....

### **Dedico este trabalho**

À

Alice, minha mãe, por ter guiado os primeiros passos de meu aprendizado e por ter me ensinado que o conhecimento é o patrimônio mais valioso do homem.

À Maria Izabel, por viver intensamente o desenvolvimento desta dissertação.

## **Agradecimentos**

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Olga de Sá, pela orientação e carinho.

A todos os professores com os quais cursei disciplinas durante minha obtenção de crédito, pelo vasto e esclarecedor ensinamento da literatura, especialmente aos doutores Fernando Segolin e Juliana Silva Loyola e Santana, por nos brindarem com discussões instigantes.

Aos colegas de curso, pelo compartilhamento de idéias nessa jornada e, em especial, aqueles que partilharam da minha angústia.

Às amigas Mariângela e Cidinha, companheiras de trabalho da Faculdade Dom Bosco de Monte Aprazível, pelo apoio incondicional.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pelo incentivo financeiro do *Programa Bolsa Mestrado*.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo a análise do romance *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, e da transposição fílmica *O homem do ano* (2002), do cineasta José Henrique Fonseca, visando apontar os desvios de focalização narrativa e seus efeitos após a adaptação do livro, tendo como fio condutor a atuação do narrador na construção das fábulas romanesca e fílmica. Mesmo se apresentando como um narrador autodiegético, Máiquel descentraliza, no romance, seu papel de sujeito central da narrativa, ao deixar evidências claras de sua ausência, colocando-se, ao mesmo tempo, na condição de leitor e ouvinte da história que ele próprio narra. No filme, ao contrário, Máiquel relata, em *off*, sua trajetória pelo mundo do crime; os acontecimentos são narrados linearmente. Para explicar a linearidade narrativa do texto fílmico, consideramos a hipótese da instauração de um narrador com ângulo de visão fixo nos fatos, obtido por meio da câmera, ou seja, no filme, a imagem e a voz expõem os pensamentos, sentimentos e percepções de Máiquel. Logo, esse narrador não pode ocultar sua presença ou mudar seu ponto de vista, assim como faz o narrador do romance. A partir dessas perspectivas, procuramos analisar os dois textos utilizando os conceitos teóricos de Friedman (1967), Bourneuf (1976) e Genette (1989), para avaliar o papel do sujeito da enunciação na trama narrativa do romance e do filme. A transposição fílmica foi analisada à luz das teorias de Benjamin (1983), Campos (1992), Eisenstein (2002) e Pudovkin (2003), com o objetivo de abordar aspectos que expliquem a subjetividade da narrativa fílmica e como essa nova narrativa foi configurada, visto que consideramos o filme uma re-criação do romance.

**Palavras-chave:** (Des)subjetividade. Patrícia Melo. Foco narrativo. Cinema. José Henrique Fonseca.

:

## ABSTRACT

This is an analysis of *O Matador* (The Killer), a novel by Patrícia Melo, and its transposition to the film (2002) *O homem do ano* (The man of the year) by the film maker José Henrique Fonseca, pointing at the deviations in the narrative focalization and its effects after the book adaptation. The leading thread is the narrator's role in the construction of the fable both in the novel and the film. Even presenting himself as an autodiegetic narrator, Máiquel decentralizes, in the novel, his role as the central subject of the narrative whenever he clearly evinces his absence putting himself, at the same time, in the condition of reader and listener of the story he himself narrates. In the film, on the contrary, Máiquel reports, in off, his trajectory in the world of crime. In his report the events are narrated linearly. To explain this linearity of the filmic text, it was considered the hypothesis of the establishment of a narrator with an angle of vision fixed in the facts, obtained by means of a camera, that is, in the film, image and voice express Máiquel's thoughts, feelings, and perceptions. Thus, this narrator cannot hide his presence nor change his point of view, as the narrator in the novel does. Starting from these perspectives, an attempt was made to analyze both texts by using the theoretical concepts of Friedman (1967), Bourneuf (1976) e Genette (1989), in order to evaluate the role of the subject of enunciation in the narrative plot of the novel and film. The filmic transmutation was analyzed in the light of the theories of Benjamin (1983), Campos (1992), Eisenstein (2002) e Pudovkin (2003), with the purpose of tackling aspects which explain the subjectivity of the film narrative and how it took shape, since the film was here considered as a re-creation of the novel.

**Keywords:** (De)subjectivity; Patrícia Melo; Focus of narration; Cinema; José Henrique Fonseca.

“Enquanto existir cinema haverá literatura e enquanto houver literatura existirá cinema.”

Don DeLilo

## SUMÁRIO

Introdução.....	11
I - Fortuna crítica de Patrícia Melo.....	14
II - Romance e Cinema: caminhos cruzados.....	26
2.1 O gênero romance: antecedentes históricos.....	27
2.1.1. O Novo Romance e as mudanças na forma de narrar.....	31
2.1.2. O romance brasileiro e a busca de uma identidade nacional .....	33
2.1.3. O romance brasileiro das décadas de 80 e 90.....	37
2.1.4. Teorias do foco narrativo: o ponto de vista do narrador.....	39
2.2. Cinema: novos caminhos.....	43
2.2.1. Os cinemas <i>novos</i> e os novos conceitos de cinema.....	47
2.3. A literatura brasileira no cinema dos anos 90.....	50
2.4. O texto literário é também um texto visual.....	54
2.4.1. O valor referencial da imagem.....	57
2.4.2. O <i>olho</i> da câmera e o olhar do narrador.....	61
2.5. Romance e Cinema: diálogos possíveis.....	65
III - A adaptação fílmica: conceitos e (pre)conceitos.....	69
3.1. O literário e o fílmico: diálogo entre duas diferentes linguagens.....	69
3.2. O romance e o filme: duas narrativas.....	71
3.2.1. A narrativa e suas categorias.....	72
3.3. Tradução, Transcrição ou Transposição criativa?.....	75
3.4. Adaptação: uma história de rejeição.....	79
3.4.1. Aversão ao padrão <i>hollywoodiano</i> de adaptação.....	80
3.4.2. O problema da infidelidade e o exemplo do filme <i>Adaptação</i> .....	82
3.4.3. Adaptação como <i>transposição criativa</i> ou <i>transcrição</i> .....	84
3.5. A montagem: um ato criador do/no cinema.....	85
3.6. O literário e o fílmico: relações intertextuais e intersemióticas.....	87
IV - O romance <i>O matador</i> no cinema.....	91
4.1. A linguagem cinematográfica do romance <i>O Matador</i> .....	92
4.2. Foco narrativo e criminalidade em foco.....	96
4.3. As armadilhas do “eu” narrativo no romance.....	10

4.4. Análise da narrativa	1
fílmica.....	11
4.4.1. Ficha	0
técnica.....	11
4.4.2. A trama e a subjetividade fílmica .....	1
4.4.3. A presença do narrador extradiegético: A voz	11
<i>off</i> .....	1
4.4.4. Personagens.....	11
.	7
4.4.5. Montagem.....	11
4.5. O filme <i>O homem do ano</i> e a subjetividade do ponto de vista narrativo.....	9
4.6. Os dois focos de narração: convergências e	12
divergências.....	3
	12
Considerações	7
finais.....	13
	3
Bibliografia.....	
.	13
	8
	14
	0

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, pretende-se apontar possíveis pontos de convergência entre duas enunciações - a literatura e o cinema - principalmente aqueles que dizem respeito à focalização e ao modo do relato, discutir e revelar diferenças do olhar do narrador, além de avaliar o seu papel na trama narrativa. A partir das leituras realizadas sobre as obras de Patrícia Melo que priorizam o foco de narração, propõe-se examinar os processos de significação originários das relações dialógicas entre o texto literário, o romance *O Matador*, da autora enfocada, e o filme *O homem do ano*, esse último uma adaptação fílmica da obra e, desse modo, analisar os desvios de focalização romanesca e a linearidade fílmica.

No romance *O Matador*, da referida autora, são detectadas importantes mudanças no papel do narrador, sendo que a mais relevante é a evidência de uma fragmentação discursiva do narrador-personagem Máiquel. Diferentemente do romance, a narrativa fílmica caracteriza-se pela subjetividade dos fatos, que são narrados linearmente.

Sendo assim, as narrativas fílmica e romanesca constituem o foco principal desta pesquisa, que é investigar a *descentralização* do papel do narrador no romance *O matador* e a *centralização focal* do sujeito no filme *O homem do ano*. O objetivo principal deste trabalho é analisar a destituição do papel de sujeito central no romance e sua subjetividade fílmica. É tarefa desta pesquisa revelar, por meio do estudo dos dois textos, que compõem o *corpus* deste trabalho, os elementos

mais importantes que contribuem, de forma valiosa, na construção do sujeito nas duas narrativas.

Este estudo poderá contribuir para ampliar a fortuna crítica da escritora, considerada ainda pequena. E, também, para que Patrícia Melo passe a ser reconhecida como uma autora que introduz em suas obras novos recursos de focalização. Acredita-se que tais procedimentos narrativos são elementos que poderão apontar e reconhecer a identidade literária da autora.

A pesquisa basear-se-á nos seguintes critérios:

- 1) análise centralizada no foco narrativo dos dois textos que compõem o *corpus*. Não se busca comparação entre essas duas enunciações, mas sim, verificar, em cada uma delas, o papel do narrador, tanto na cena romanesca quanto na narrativa fílmica. Nota-se, no filme, que o narrador conta os fatos em primeira pessoa, sem perder a sua subjetividade, diferentemente do narrador romanesco.
- 2) questionamento acerca dessas diferenças que poderão confirmar as teorias existentes sobre essas duas linguagens.

Dessa forma, a pesquisa justifica-se porque permite avaliar o papel do sujeito da enunciação na trama narrativa, a descontinuidade do enredo e os desvios focais no romance à luz das teorias da literatura de Friedman (1967), de Paz (1972), de Bourneuf e Quellet (1976) e de Genette (1989). A transposição fílmica será estudada à luz das teorias de Benjamin (1983), Campos (1992), Eisenstein (2002) e Pudovkin (2003).

Neste caso, pretende-se estabelecer um diálogo entre esses sete teóricos com as observações por eles apresentadas e apontar como o protagonista do romance rompe com o discurso subjetivo de um narrador autodiegético (narrador protagonista). Em *O Matador* (1995), o protagonista subverte a linguagem por meio do processo comunicativo (propagandas, notícias, correspondências pessoais e, até mesmo, por meio de seu silêncio), estratégia que é utilizada para romper, lograr e até mesmo manter o seu poder.

Em oposição a essa multiplicidade focal do narrador romanesco, tem-se a subjetividade na construção da fábula fílmica. Ao contrário do narrador romanesco, percebe-se que esses desvios focais desaparecem com a transposição fílmica. O filme *O homem do ano* centraliza-se na imagem do narrador-personagem "Máique!", que conta os fatos desempenhando o papel de sujeito central da narrativa.

## CAPÍTULO I

### 1. FORTUNA CRÍTICA DE PATRÍCIA MELO

Neste capítulo busca-se situar a obra da escritora Patrícia Melo sob o enfoque de estudos apresentados até o momento, em forma de artigos, resenhas, dissertações e teses. São importantes dados que contribuirão para construir uma fortuna crítica da escritora.

Patrícia Melo tem 45 anos e, atualmente, está casada com o maestro John Neschling, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, e com quem a escritora se relacionava profissionalmente desde que iniciou sua pesquisa junto aos bastidores daquela instituição para escrever *Valsa Negra*, seu quinto romance, que foi publicado em 2003. Nesse livro, a escritora decidiu escrever sobre o ciúme e a autodestruição. Em entrevista<sup>1</sup> para um jornal espanhol, a autora confirma essa mudança.

Meus livros tratam dos miseráveis habitantes da periferia, porém decidi escrever sobre o ciúme e a autodestruição. Sou uma apaixonada pela figura de Otelo. O grande personagem de Shakespeare me incitou a compreender essa psicologia. O ciúme é o gatilho da autodestruição, as pessoas sofrem muito e se desconectam da realidade, deixam de se interessar por ela porque criam seu próprio mundo (MELO, s/d).

O romance *Inferno* é seu quarto livro e o único que é narrado em terceira pessoa. Como romancista, a autora já publicou sete obras: *Acqua Toffana* (1994), *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2003),

---

<sup>1</sup> Entrevista publicada por Abel Gilbert no site do jornal espanhol *El periodico* em 29/01/2007.

*Mundo Perdido* (2006) e *Jonas, o Copromanta* (2008). Exceto *Valsa Negra* e *Jonas, o Copromanta*, todas as outras cinco obras revelam a violência por meio do tráfico de drogas e da exclusão social.

O enredo dessa última obra, recentemente lançada pela Companhia das Letras, traz a personagem Jonas, um leitor com capacidade a ponto de se sentir confiante em apontar novas soluções para romances clássicos de Dostoiévski e Nabokov. Jonas é fã de Rubem Fonseca até se surpreender com o conto Copromancia, que figura no livro *Secreções, Excreções e Desatinos*, cujo enredo fala de um homem obcecado em observar e catalogar diariamente as próprias fezes. Subitamente, Jonas também alimenta uma alucinação: é influenciado por uma técnica mirabolante que lhe permite entrar no intelecto desse autor e apropriar-se de suas idéias.

Nessa nova trama, Patrícia transformou o escritor Rubem Fonseca em uma de suas personagens, que tem suas idéias apropriadas pela personagem Jonas. A introdução de personagens de outras obras em uma nova obra já havia ocorrido anteriormente. Em seu romance *O matador*, a autora inseriu a personagem Dr. Carvalho do conto *O cobrador* de seu colega.

Em entrevista<sup>2</sup>, a escritora explica seu novo enfoque: “Logo depois que terminei *Mundo Perdido*, há dois anos, que traz uma história muito angustiada, comecei a trabalhar nessa trama e fui especialmente movida pela curiosa relação existente entre leitor e autor”.

Patrícia Melo iniciou sua carreira escrevendo roteiros de minisséries e telenovelas, além de roteiros para o cinema, trabalho que realiza até hoje, apesar

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida em 29/04/2008 a Ubiratan Brasil do Jornal *O Estado de São Paulo*.

de ter se firmado como romancista. O traço principal de sua prosa é a visualidade, um aspecto presente em todos os seus textos. Essa habilidade foi adquirida quando ainda atuava junto aos veículos de comunicação de massa, tais como a televisão e o cinema.

Sua estréia na ficção brasileira ocorreu há doze anos, com o lançamento do romance *Água toffana* (1994), paralelamente à carreira de dramaturga e de roteirista de cinema e televisão. Também realizou adaptações de obras literárias de outros escritores para o cinema, entre eles Rubem Fonseca e Jô Soares.

Na televisão trabalhou em programas educativos da Rede Globo, fez a minissérie *Colônia Cecília*, na Rede Bandeirantes, e a novela *A Banqueira do Povo*, na Rádio e Televisão Portuguesa. Adaptou *Doença da Morte*, de Marguerite Duras, escreveu *Duvidae*, que foi encenada por Luciana Chauí e estreou como dramaturga com *Duas mulheres e um cadáver*, em 2000.

Em seus romances são apontados os temas da violência urbana, das drogas, do amor e do sexo nas grandes metrópoles. Segundo a crítica, ao abordar tais temáticas, a autora aproxima-se do estilo de seu colega, o escritor Rubem Fonseca, que é apontado como pioneiro e maior representante do romance policial do gênero e que traz a temática da violência urbana, destacando o confronto miséria/riqueza e poder/impotência. Na década de 60, ele já retratava esse tipo de violência em seus contos e, portanto, tornou-se um referencial da narrativa *brutalista*<sup>3</sup> e ultra-realista brasileira, influenciando – direta ou indiretamente – vários outros escritores ao longo de quatro décadas. Assim,

---

<sup>3</sup> Termo empregado por Bosi (1988, p.18) para se referir ao conteúdo brutal e violento das narrativas de Rubem Fonseca.

assumiu um lugar de destaque na literatura brasileira, conquistando o espaço dentro da prosa literária brasileira que é, segundo Cândido (1987, p.203), uma decorrência natural do seu processo histórico-social. O crítico ressalta ainda que “a agressividade e a acidez expressam-se melhor em seus contos e, neles, além do desprezo pelas relações humanas, o que sobressai é a imagem da cidade: suja, inóspita, violenta e opressora” (1987, p.204).

Na obra do escritor, esse caos da vida urbana nas grandes metrópoles também reflete na linguagem seca e direta das personagens, no emprego de expressões chulas, nos diálogos ríspidos, entrecortados, em suas relações tensas e conflituosas.

Bosi (1988, p.16) faz a mesma leitura da obra fonsequiana ao destacar a crueldade e a degradação humana:

o conteúdo feroz ou brutalista de seus contos são termos que apontam para o desamparo, a crueldade e a degradação que norteiam os passos do homem nos grandes centros urbanos do Brasil e de toda a América Latina, em que se cruzam barbárie existencial e sofisticação tecnológica. (1988, p.16)

Dessa forma, Patrícia Melo aprendeu muito com Rubem Fonseca. A autora não esconde a sua admiração pelo escritor. Seguiu seus passos; primeiro, como leitora assídua de seus livros; depois, como escritora inspirada na maneira de narrar de seu mestre. Por isso, sua obra tem sido alvo da crítica, que ainda está dividida quanto à qualidade estética. Figueiredo (2003, p.62) aponta influência temática e estilística fonsequianas e refere-se à sua obra como “cópia em negativo” ou “imagem invertida no espelho”.

A idéia de interagir com a obra do escritor, introduzindo em seu romance *O matador* a personagem dr. Carvalho do conto *O cobrador* (1979), de Rubem Fonseca, levou parte da crítica a questionar o talento e técnica da escritora, que passou a ser chamada de “escritora sem estilo próprio e sem criatividade”. Pereira (2005, p.41), em sua dissertação de mestrado, aponta que “essa intertextualidade é observada por alguns críticos como algo negativo, porque verificam nesse diálogo entre os textos uma cópia, o que simplifica o trabalho da autora e reduz a sua criatividade.”

A comparação entre os dois escritores é inevitável tanto por parte dos leitores quanto por parte da crítica nacional e internacional. Convém destacar o percurso desses dois escritores na literatura brasileira. A carreira profissional revela que eles têm uma trajetória muito parecida; além de ficcionistas, também escreveram roteiros para teatro, cinema e televisão e já adaptaram seus próprios romances ou obras de outros autores, tanto para cinema quanto para teatro. Em 2002, Fonseca escreveu o roteiro de *O homem do ano*, baseado no romance *O matador*. O filme chegou às telas no mesmo ano e contou com a direção do filho do escritor, o cineasta José Henrique Fonseca.

No enredo do livro *Mundo perdido* (2006), Patrícia Melo dá continuidade ao segundo romance, *O matador*, lançado em 1995 e sua narrativa é baseada na volta do protagonista Máiquel, o matador de aluguel, que, após fugir da polícia, retorna para se vingar daqueles que o traíram, especialmente Érica e o pastor Marlênio.

Apontada pela mídia como um dos novos valores da literatura policial brasileira, Patrícia Melo utiliza-se desse espaço para aproximar-se de seus

leitores, público com o qual mantém afinidade e que reconhece em seus romances a veracidade dos fatos ali narrados. O quadro a seguir, que comprova a performance da escritora, corresponde aos dados coletados<sup>4</sup> e divulgados por Marco Antonio de Almeida (PUC-SP/UNISA), em seu artigo intitulado *Estratégias de Legitimidade e Distinção no Mercado Editorial: algumas considerações a partir da literatura policial no Brasil*. Nesse estudo, aponta a opção do leitor por determinados gêneros e formatos, os quais seriam indicativos de uma maior abertura em relação ao público leitor. Segundo o autor, isso levaria o leitor a acompanhar e, ao mesmo tempo, a criar tendências de consumo.

<b>Livro/Ano de Lançamento</b>	<b>Exemplares vendidos (até fev. 2002)</b>
<i>Acqua Toffana (1994)</i>	8.600
<i>O matador (1995)</i>	14.200
<i>Elogio da mentira (1998)</i>	8.300
<i>Inferno (2000)</i>	15.900

No entanto, a maioria dos comentários e análises sobre alguns romances de Patrícia Melo, oriundos da crítica acadêmica, insiste na comparação temática e estilística de sua obra com a de Rubem Fonseca, reportando a uma análise, muitas vezes, depreciativa da obra da autora, que também rejeita o rótulo da crítica de “escritora de romances policiais”.

---

<sup>4</sup> Segundo o autor, os dados citados no referido artigo foram fornecidos pela Editora *Companhia das Letras*.

É o caso de Galvão (2002), que, em seu artigo, avalia a produção ficcional brasileira, apontando certa influência norte-americana em determinados escritores brasileiros, especificamente nos dois romancistas. Nesse estudo, a crítica traça um painel para situar a prosa contemporânea brasileira, em que revela as modalidades mais recorrentes e seus principais escritores. Segundo a autora, as obras dos escritores Rubem Fonseca e Patrícia Melo fazem parte de uma mesma modalidade: a do romance policial.

Na ficção em prosa, algumas tendências se destacam. A ascensão do *thriller* ou *roman noir* é a mais visível, realçando a influência norte-americana: antes, só Rubem Fonseca era cultor do gênero. Observa-se o primado da violência como matéria narrativa e a técnica do impacto, aprendida do jornal, do cinema, da televisão e do videogame; o cenário é metropolitano. Esse tipo de ficção acabaria desembocando no romance policial, que começa a se tornar profissional entre nós, na esteira do *best-seller* de Rubem Fonseca - e de que é exemplo Patrícia Melo. (WALNICE GALVÃO, *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 17/03/2002).

Ao contrário de Walnice Galvão, Pellegrini (2001, p. 125) não aponta semelhanças no estilo entre esses dois escritores. Segundo a autora, a narrativa de Patrícia Melo não apresenta “aquela acidez e contundência do ‘mestre’” e considera seu “talento bastante adequado ao gosto do mercado”, posto que os romances *O matador* (1995) e *Inferno* (2000) aparecem com maior frequência nas “listas dos mais vendidos”.

Patrícia Melo descreve, com riqueza de detalhes, em cinco de suas sete obras, o espaço urbano das favelas e a organização do tráfico. Essa descrição minuciosa é resultado do trabalho de pesquisa de campo realizado pela autora. Para escrever o romance *Inferno* (2000), a escritora garantiu, em entrevista<sup>5</sup>, que

---

<sup>5</sup> Entrevista publicada por Alessandro Giannini na Revista IstoéGente.

não houve qualquer relação de sua mudança de cenário, de São Paulo para Rio de Janeiro, com a composição do livro. Mesmo morando no Rio de Janeiro, a escritora se limitou aos livros e aos noticiários para escrever o romance.

Em resumo, os estudos sobre a obra de Patrícia Melo têm contribuído para a construção de uma fortuna crítica considerada ainda pequena. As análises das obras, publicadas em jornais e revistas sob a forma de resenhas e artigos, as dissertações de mestrado e as teses de doutorado apontam para uma mudança de postura por parte da crítica, que começa a reconhecer Patrícia Melo como escritora de identidade literária própria e a avaliar a importância de sua obra dentro da literatura brasileira contemporânea. São pesquisas que, até o momento, buscam contextualizar sua obra dentro da literatura policial, comparando-a com obras de outros autores, ou analisando as personagens femininas de seus romances, segundo a discussão do gênero feminista na literatura brasileira. É o caso de Zolin (2006, p.145-161) que, em seu artigo, realiza um estudo a partir da análise da trajetória de algumas das principais personagens femininas dos romances *O Matador* (1995) e *Inferno* (2000) e faz alguns apontamentos acerca do modo como são representadas as relações de gênero, no contexto do feminismo contemporâneo, após quase quarenta anos da revolução sexual que marcou a década de 70 no Brasil.

Em sua dissertação intitulada *Da Banalização dos Bens à Banalização do Mal: Uma Leitura de Acqua Toffana e O Matador de Patrícia Melo* (2000), Líssia da Cruz e Silva realizou um estudo ancorado no gênero policial, que diz respeito ao “ponto de vista” por um lado e, por outro, às contribuições de Lukács e Adorno sobre o realismo. Nesse trabalho, a análise do texto foi sustentada teoricamente

por meio dos estudos de Freud, sobre o prazer, e de Foucault, sobre a delinqüência.

Rosati (2003) realizou, a partir de quatro obras - *Eles eram muitos cavalos* (Luiz Ruffato), *Inferno* (Patricia Melo), *Cidade de Deus* (Paulo Lins) e *Capão pecado* (Ferrez), valendo-se das diferenças existentes entre cada uma das obras selecionadas - a interpretação dos textos com base em uma reflexão sobre a natureza particular da linguagem ficcional e das várias questões que a envolvem, como aquelas que apontam para a ficção como a realização de um potencial imaginativo a que o leitor tem direito.

Souza (2005) estudou a presença do tema da violência urbana e da exclusão na narrativa brasileira a partir da década de 90, por meio da produção de cinco autores brasileiros contemporâneos: Paulo Lins (*Cidade de Deus*), Marçal Aquino (*Famílias terrivelmente felizes*, *Faroestes*), Fernando Bonassi (*100 coisas*), Férrez (*Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*) e Patrícia Melo (*Inferno* e *O Matador*). Ele chamou essas obras de "literatura da defesa", devido ao fato de seus autores abordarem criticamente, em todas elas, questões relacionadas à existência política, como a do acesso à cidadania, ou ainda a violência, a justiça e a revolta, entre outras. Para o pesquisador, a principal característica da "literatura da defesa" seria a referência irônica a uma série de discursos midiáticos, políticos e identitários responsáveis pela manutenção da tradição autoritária que esses autores se propõem a criticar. A utilização desse recurso, juntamente com o retrato da violência urbana contemporânea e do banditismo, dá origem a um texto altamente crítico, que oferece uma reflexão profunda sobre as causas da violência e suas conseqüências políticas, comunitárias e individuais.

O tema da violência na obra de Patrícia Melo também é analisado por Peixoto (2001), porém delimitado apenas na violência criminal a partir de uma representação literária da violência que, segundo a pesquisadora, é uma re-representação, ou seja, apresenta novamente algo que já se conhece e conclui que a literatura pode ser concebida como expressão de fenômenos sociais, podendo, portanto, ser material de análise e explicação do social. Na pesquisa, foram utilizados teóricos clássicos e contemporâneos para esclarecer a contribuição da obra literária para a reflexão sobre a realidade social, tais como J. Duvignaud, K. Marx, M. Bakhtin, L. Goldman, para explicar a violência criminal a partir de uma leitura sociológica da obra literária de Patrícia Melo, especialmente os romances *Acqua Toffana*, *O Matador*, *Elogio da Mentira* e *Inferno*.

Na esteira da violência, aponta-se também a pesquisa realizada por Messa (2002), que faz um percurso de leitura dos textos que evidenciam o crime, em especial o homicídio, que aparece como temática e forma de linguagem na literatura contemporânea. A exploração sobre o tema ocorre, a partir de relações estabelecidas entre textos de diferentes autores, entre eles *O Matador* de Patrícia Melo, para verificar a existência de uma dicção própria do narrador assassino, representada em modos distintos. O homicídio como objeto de discurso e o homicídio como discurso próprio aparecem na literatura em categorias narrativas específicas.

A influência da mídia e os apelos do consumo como norteadores do texto ficcional das escritoras brasileiras contemporâneas Patrícia Melo e Fernanda Young foi o tema da pesquisa de Wels (2005), que realizou também uma leitura crítica das obras.

Considerando as interpretações das obras das escritoras em questão, a autora da pesquisa buscou identificar leitores por meio da construção de personagens verossímeis e narrativas cotidianas ou pela fluência e impacto dos jogos ficcionais. Este estudo também analisou o espaço da violência na geografia urbana de exclusão e na desconstrução da narrativa policial clássica, como em Rubem Fonseca e Patrícia Melo.

O outro estudo foi realizado por Maria Lúcia Santos Daflon Gomes (2005) sob a ótica da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e da abordagem descritivista da tradução de André Lefevere e Gideon Toury, o qual se fundamenta em uma análise do perfil das obras em tradução nos últimos quatorze anos. Nessa dissertação, o objetivo central da autora foi realizar um exame das forças que determinaram a seleção, a tradução e a circulação de obras brasileiras nos polissistemas de língua inglesa. Ao lado de vários escritores, Patrícia Melo mereceu um estudo dedicado à análise da trajetória de suas obras em língua inglesa, particularmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, em que foram abordados aspectos relacionados à recepção das obras brasileiras, tanto no nível mercadológico como no nível acadêmico, e à representação de identidades culturais brasileiras, especialmente no que diz respeito ao ambiente urbano, cenário presente na obra da escritora.

A pesquisa de Maria de Fátima da Silva Pereira (2005), *O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas: um estudo sobre O Matador de Patrícia Melo*, sobre o romance *O Matador* (1994), apresenta um importante estudo acerca do foco narrativo. Aborda, nessa pesquisa, a perda da naturalidade de narrar e a inconstância da presença do narrador no relato, os quais constituem o objeto

central desse estudo, que também aponta procedimentos literários e não-literários como elementos capazes de interferir diretamente na autoridade desse narrador. A autora da pesquisa conclui que as estratégias utilizadas no romance que visam à presentificação do relato têm dupla consequência: de um lado conferem legitimidade aos fatos, uma vez que parecem prescindir do narrador e, de outro, apagam as marcas do narrador-protagonista, já que este se comporta, por vezes, como um espectador. O estudo desse narrador questiona e, ao mesmo tempo, reinventa os aparatos de representação, por meio de diferentes estratégias de presentificação, tais como: propagandas, noticiários de TV e de jornal, ausência de marcação de mudança de voz nos diálogos, etc. E conclui, com essa pesquisa, que a atitude do narrador imprimirá um ritmo veloz ao relato e a sua aparente ausência de mediação contribuirá para o fortalecimento do pacto com o leitor.

Todavia, citados todos esses estudos sobre Patrícia Melo, nota-se a ausência de um estudo voltado para a análise do narrador do romance e do filme, com o intuito de apontar nos dois textos importantes transformações na forma de narrar. Essa foi a nossa principal preocupação ao iniciar esta pesquisa, que tem por objetivo investigar as mudanças surgidas no foco narrativo.

## CAPÍTULO II

### 2. LITERATURA E CINEMA: CAMINHOS CRUZADOS

O primeiro capítulo, que tratou sobre a fortuna crítica da escritora Patrícia Melo, apontou uma relação de sua escrita com a visualidade. Em depoimentos na mídia, a escritora reconhece a proximidade de seus textos com a linguagem visual do cinema e da televisão. A autora, que já atuou na televisão e no cinema como roteirista, admite:

É difícil um escritor no Brasil viver só de literatura. Inevitavelmente, nos apoiamos em outras atividades como o cinema, o jornalismo, a televisão. E, quando se trabalha com diferentes registros, é quase impossível não misturá-los no momento em que se escreve<sup>6</sup> (MELO, 2003).

Mesmo reconhecendo a proximidade de linguagens, Patrícia rejeita o rótulo de autora cinematográfica e adverte para o perigo de fazer do diálogo entre esses diferentes discursos um estilo.

A minha literatura, obviamente, traz um pouco da minha bagagem, que inclui o cinema. Tenho uma preocupação com o coloquialismo da língua, com uma certa narrativa vertiginosa, mas não é intencional. Não penso que vou escrever um livro para ser adaptado. A grande magia do escritor é poder inventar o que quiser, por isso, condeno qualquer tipo de rótulo. É uma atitude simplista da crítica me chamar de autora cinematográfica (IBIDEM).

---

<sup>6</sup> O depoimento da escritora foi publicado pela revista *Traçaonline* e corresponde ao debate sobre o tema *Autores cinematográficos: literatura e cinema se encontram na FLIP*, que esteve em discussão durante a Festa Literária Internacional de Parati (FLIP) de 2003, quando autores brasileiros e estrangeiros, entre eles Patrícia Melo, Marçal Aquino e o inglês de origem indiana Hanif Kureishi, autor de *Minha adorável lavanderia*, *Buda do subúrbio* e *Intimidade*, estiveram presentes e falaram da adaptação de suas obras para o cinema.

Neste capítulo, o objetivo principal é estudar as duas formas de representação artística: o romance e o cinema, tendo em vista que as relações existentes entre essas duas enunciações são inúmeras. Para tratar de tal temática, serão feitas ponderações acerca da trajetória histórica dessas duas enunciações e dos conceitos da teoria da narrativa literária e fílmica, a fim de estudar as transformações operadas no foco narrativo. Também será discutido o valor da imagem nos dois textos.

É justamente essa relação da literatura com o cinema, que será tratada inicialmente. O romance e o cinema constituem duas formas sígnicas distintas que apresentam características peculiares que devem ser consideradas e respeitadas na transposição fílmica.

Mas alguns textos literários apresentam uma visualidade que poderia contribuir com o roteirista na sua transposição para o cinema. Considerando que nem todo texto literário é assim, pois o autor de um romance não o escreve pensando em uma estrutura de roteiro, porque o que importa é o literário, supõe-se que, ao transpor um romance para o cinema, o autor busca promover um diálogo entre essas duas linguagens e, dessa forma, o filme passa a ser bem diferente da obra literária, pois é resultado de uma criação artística em um outro código.

## 2.1. O GÊNERO ROMANCE: ANTECEDENTES HISTÓRICOS

“Romance” é um termo que tem sido empregado, quando se refere a uma história fictícia e ao seu desenrolar de ações, em que se apresenta uma seqüência

natural dos fatos, heróis e anti-heróis e suas ambições, intrigas e conflitos. Conseqüentemente, o romance é o gênero que melhor atinge a realidade de modo a conhecê-la na sua profundidade.

Historicamente, esse vocábulo tem raízes remotas e ligadas à tradição lingüística. Primeiro incorporou o significado de “língua vulgar”, um dialeto popular que se opunha ao latim clássico. Mais tarde, no século XII, “romance” passou a designar também uma produção escrita em versos. E, mais adiante, no século XV, esse termo abrigou o sentido de “contar em francês”, em dialeto vulgar, as lendas da literatura latina.

A França foi o primeiro país a abrigar o “grande florescimento romanesco”, conforme apontam obras como *Le Roman du Tristan de Béard*, sendo que todas elas traziam a temática do amor impossível. Mas, três séculos depois, essas longas narrativas em verso passaram a ser escritas em forma de prosa. Depois do romance de cavalaria, surgiu o romance satírico *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, uma paródia bem-humorada das novelas de cavalaria.

Observando a história desse gênero, percebe-se que o romance é uma das formas literárias que apresentaram mais modificações na forma de narrar. Há mais de três séculos, desde o seu surgimento, o romance, tal como é concebido hoje, vem renovando as técnicas narrativas e estilísticas.

Pode-se dizer que esse gênero é uma forma literária moderna, pois não possui raízes gregas nem latinas e é reconhecida, segundo Aguiar e Silva (1968, p.254), como uma criação da literatura européia.

O desenvolvimento desse gênero está ligado a três fatores. O primeiro deles é a propagação da escrita que, no século XIII, se difundiu com a produção

manuscrita e, mais tarde, no século XV, ampliou-se com a escrita tipográfica, graças ao surgimento da imprensa.

O segundo fator está ligado à diversificação de sua função. Nesse caso, dois aspectos merecem atenção especial - o “compromisso” e o “entretenimento”. Para o leitor, o entretenimento é oferecido no primeiro plano da obra, ou para quem ultrapassar essa primeira etapa. Do ângulo da obra ou do escritor, o valor varia em uma escala em que um extremo é ocupado pelo entretenimento e o outro pela cosmovisão. Entreter é uma das características funcionais do romance, mas não deve predominar sobre as outras, sob pena de a obra perder mérito e interesse por parte do leitor e da crítica. Mas também não deve cair no outro extremo, para não se obscurecer ou tornar-se excessivamente intelectual.

O último fator se refere ao aumento do público leitor nos séculos XVIII e XIX. Nesse momento, o gênero romanesco passa a atender a um público que, de acordo com Reuter (2004, p.10), é “menos nutrido da cultura clássica e do saber retórico, que não partilhava a convivência cultural dos autores e dos leitores dos séculos passados.”

Os debates atuais em torno da crise da literatura e da crítica literária apontam para o processo de mercantilização da cultura e para o novo cenário socioeconômico como fatores desmobilizadores dentro da produção literária. No Brasil, essa crise é vista por alguns críticos como uma crise de “criatividade” de seus autores que, de acordo com Perrone-Moisés (2003, p.178), “precisam estar mais afinados com hábitos alimentícios do final do século XX”. Nesse caso, o estilo rápido e seco dos livros atuais é um atrativo para concorrer com os meios de

comunicação, revelando uma tendência para a literatura de consumo. Segundo a autora

os novos escritores publicam livros *light* para serem consumidos rapidamente[...]. Na falta de idéias novas, muitos deles voltam ao classicismo acadêmico, glosam, citam, pasticham textos de escritores do passado, outros imitam as formas da mídia, adotam temas de impacto e um estilo rápido e seco, concorrendo com as páginas policiais dos jornais[...] (PERRONE-MOISÉS, 2003, p.178).

Essa imitação das formas da mídia, apontada por Leila Perrone-Moisés, em obras de escritores contemporâneos, pode ser considerada uma das principais mudanças do gênero romanesco na forma de narrar. Essa mudança também foi analisada por Moreira (1997), em sua dissertação de mestrado, intitulada *A linguagem do Romance nesse novo tempo: uma análise da influência da circulação de imagens e da informática na narrativa romanesca do final do século XX*. Trata-se de uma mudança expressiva no contexto literário atual, conforme esclarece a autora da pesquisa:

percebe-se um movimento na criação literária de encarar o texto como um veículo de comunicação. Vivendo numa sociedade midiaticizada, a cultura estará imediatamente associada à capacidade de convencimento, de sedução e de captar o que o consumidor sinaliza. Sendo assim, ela incorpora eventuais demandas que não estavam em seu discurso funcionando como instância organizadora da vida cotidiana e do próprio imaginário social (MOREIRA, 1997, p.45).

De acordo com Moreira (1997), Patrícia Melo, ao lado de autores como Fernando Bonassi e André Santana, articula, em sua narrativa, outras categorias de linguagem, como cinema e TV, principalmente em seus romances *O Matador* e *Acqua Toffana*, revelando um modo de encarar o texto como um veículo de comunicação. Essa nova linguagem parece acompanhar o ritmo acelerado, por

isso esses autores adotam, em seus textos, períodos curtos e sem conectivos para comunicar a rapidez dos acontecimentos e, em suas narrativas, as personagens são definidas pela ação.

Farinaccio (2004, p.128) aponta que “o romance, assim como toda produção literária, ficou à margem do processo cultural abrangente e, hoje, suas intervenções não incomodam mais a sociedade”. O termo “incomodar” foi utilizado pelo pesquisador no sentido de levar o leitor à autocrítica, seja estética, seja politicamente.

Os discursos que tratam da crise da literatura, de acordo com Farinaccio (2004, p.129), “não têm o poder, por si sós, de colocá-la novamente no centro da cultura viva, já que, em última instância, somente à sociedade cabe a doação de sua relevância e legitimação”. Segundo o autor não se pode acreditar em uma crise da prosa contemporânea, representada pelo romance, mas no esvaziamento da função social desse gênero narrativo, ao contrário do que acontecia no século XIX, quando o romance exercia forte influência na sociedade.

### 2.1.1. O NOVO ROMANCE E AS MUDANÇAS NA FORMA DE NARRAR

O *nouveau roman*<sup>7</sup> foi a grande inovação trazida para o gênero romanesco, mas isso não significa que as mudanças cessaram. Desde 1950, quando foi deflagrada essa mudança, o romance continua a passar por transformações importantes na forma de narrar.

---

<sup>7</sup> Em francês, significa Novo Romance.

Também conhecido por *Escola de Paris*, o *Nouveau Roman* é um movimento em que se constata uma reação contra o modernismo, o psicologismo, o realismo e a literatura como conhecimento superior. Ele surgiu na década de 50, quando Alain Robbe-Grillet publicou o romance *Le voyeur*, considerada uma obra “diferente”, devido ao fato de misturar várias modalidades de estilo. Para ele, o romancista não deve analisar psicologicamente suas personagens, deve buscar uma técnica que tenha mais a ver com o mundo pouco ordenado. Para isso, o escritor precisa captar os fragmentos desse caos até chegar a um estilo próprio.

No romance *La jalousie*, Grillet substituiu a ação pelo enredo, com o objetivo de equilibrar e manter relações entre as personagens e para que o leitor tenha conhecimento dessas relações. Dessa forma, Robbe-Grillet, tido como um romancista teórico, foi um escritor importante desse movimento, porque, além de promover essas modificações significativas na narrativa romanesca, seus romances abriram caminho para a renovação estilística voltada para uma arte sem conteúdo ideológico. Portanto, suas inovações ocorreram, principalmente, na forma que, segundo ele, representava o verdadeiro conteúdo de uma obra de arte.

A expressão anti-romance foi empregada por Jean Paul Sartre para definir essa mudança do gênero romanesco não com o intuito de explicar uma “destruição” do romance, mas para justificar a “desconstrução” da forma tradicional desse gênero narrativo.

O ponto forte desse movimento é a valorização dos objetos, os quais eram analisados pelo olhar, como por uma câmera cinematográfica e usando vários narradores simultaneamente. Esse olhar analítico leva a caracterizar o *nouveau*

*roman* como uma vertente do realismo mágico<sup>8</sup>, em busca de seu próprio caminho. Moisés (2006, p.313) define esse movimento como o

mais afeito a descrever os objetos em sua face invisível, oculta, do que como habitualmente se faz e a ver os objetos que o comum das pessoas não vislumbra ou não considera importantes, 'objetos partidos ou fora de uso, instantes imobilizados, palavras separadas de seu contexto ou conversas misturadas, tudo que soa um pouco falso, tudo que não parece natural'(2006, p.313).

O crítico aponta que, no *nouveau roman*, essas características do realismo mágico se apresentam por meio da descrição de objetos e pela forma de mostrar mundos estranhos. Essa capacidade de dar "vida" às coisas e de revelar os segredos delas é exposta por meio das palavras do escritor colombiano Garcia Márquez ao afirmar que "las cosas tienen vida propia (...) todo es cuestión de despertarles el anima" (apud CHIAMPI, 1980,s/d).

Assim como Robbe-Grillet, um dos escritores mais populares do *nouveau Roman*, Michel Butor também acreditava na forma como elemento importante para definição de seu conteúdo. Em *La modification*, ele dá à obra um tratamento de monólogo, quando utiliza o fluxo de consciência, que ocorre por meio de uma forma intermediária entre a primeira e a terceira pessoa, contribuindo com mais autonomia de ação e de pensamento à personagem.

---

<sup>8</sup> Estamos nos referindo à vertente da narrativa hispano-americana nestes últimos cinquenta anos que, de acordo com Irleamar Chiampi, é representada por autores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Astúrias, Onetti e Lezama Lima, considerados os mestres dessa renovação.

## 2.1.2. O ROMANCE BRASILEIRO E A BUSCA DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

Os conflitos sempre exerceram forte influência no romance. No Brasil, esse gênero narrativo ganhou força no Romantismo a partir de 1860, quando a produção se intensifica principalmente com os escritores José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Com Alencar busca-se uma identidade da literatura brasileira, por meio da construção da própria língua.

O traço mais forte desse movimento é, sem dúvida, a sua relação com o nacionalismo<sup>9</sup>. A escola romântica abrigou o regionalismo, manifestado pelo desejo de escritores como Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay e Franklin Távora em desbravar o interior do país.

O romance picaresco *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, é apontado por Antonio Cândido como “um romance realista que retrata fielmente a sociedade brasileira que lhe era contemporânea” (1978, p.318). Heloisa Milton aponta que a obra surgiu no Brasil em 1852 e foi publicada, primeiramente, em folhetim sob o pseudônimo *Um Brasileiro* – é considerada o único romance de Manuel Antônio de Almeida. O livro narra a trajetória de Leonardo, o anti-herói que, apesar de suas trapaças, acaba se tornando Sargento de Milícias (MILTON, 1998, p. 159-178). Embora haja muita controvérsia na definição do termo, para os críticos, a matriz do romance picaresco apresenta os traços de *Lazarillo de Tormes* (texto anônimo, publicado entre 1529 e 1533, na Espanha), que são a autobiografia de um anti-herói e um esquema peculiar em que a personagem determina a forma autobiográfica ou é determinada por ela.

---

<sup>9</sup> No Brasil, o Romantismo e a Independência Política reforçam essa relação.

Esse gênero surgiu a partir da realidade social da Espanha do século XVI, período que corresponde à crise da expansão marítima. O pícaro (anti-herói) busca a riqueza e a ascensão social, às vezes, conta com a sorte, mas quando não a tem, ele se vê obrigado a lançar mão de todo tipo de esperteza para garantir ao menos a sobrevivência.

Apesar de a crítica considerar a segunda metade do século XIX um período mais voltado para a busca de uma identidade literária própria, com traços de brasilidade, Tânia Pellegrini chama a atenção para uma pseudobrasilidade, referindo-se a esse momento de formação da literatura, como aquele em que

surge a valorização do tema, da paisagem e do homem que a habita. Regionalismo simples e ufanista, nutrido das hiperbólicas esperanças românticas. Índios e sertanejos expressando uma brasilidade ingênua, que, contraditoriamente, bebia em fontes européias.(PELLEGRINI, 2000, p.115)

De acordo com a mesma autora, além de retratar um contexto campesino com descrições de paisagens bucólicas, os romancistas buscaram retratar as cidades, emergindo uma narrativa urbana, principalmente nas obras de Macedo e de Alencar.

Nesse sentido, o público leitor, considerado ainda pequeno, passa a consumir os folhetins cujas histórias vêm acrescidas de algumas pitadas de sentimento, aventura e fantasia, nos moldes da cultura européia (PELLEGRINI, 2000, p.116).

Seja no Romantismo com José de Alencar, passando pelo Realismo com Machado de Assis, pelo Naturalismo com Aluizio de Azevedo ou pelo Modernismo com Monteiro Lobato, o romance brasileiro, além de retratar o “campo” e a

“cidade”, procurou mostrar um país ainda em formação e uma literatura em busca de uma expressão nacional. A mesma vontade de fazer uma literatura nacional ainda continuará no Modernismo, acrescida da tarefa de denunciar os problemas sociais.

O romance de 30 retratará a exploração do homem do campo no nordeste do país, com Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz; a decadência do latifúndio e o crescimento das cidades no sul do Brasil, com Érico Veríssimo e Dionélio Machado.

A obra *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa dará continuidade a essa temática, porém fazendo uma reflexão sobre as questões sociais do homem, partindo de um contexto regional: o sertão.

Nessa mesma época, Clarice enfocará, em suas obras, por meio da introspecção da linguagem, os problemas específicos da mulher da classe média, transmitindo uma experiência voltada para a reflexão da existência humana. Essa perspectiva intimista de Clarice Lispector levou a crítica a reconhecê-la apenas como uma escritora introspectiva.

Com o crescimento da industrialização nos anos 60 será reforçada a temática centrada na vida dos grandes centros urbanos, conforme aponta Tânia Pellegrini:

Assim, aos poucos vão ficando raros (ainda que não desapareçam) os temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social ainda de bases na maioria agrárias. A industrialização crescente desses anos vai – em última instância – dar força à ficção centrada na vida nos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então (PELLEGRINI, 2000, p.117).

Desse modo, durante a década de 70, a censura, que tinha o papel de controlar a produção artística e cultural por meio do conteúdo das obras, ironicamente, acabou contribuindo para o surgimento das chamadas “narrativas de resistência” como, por exemplo, o romance de engajamento revolucionário *Quarup* (1967), de Antonio Callado, trazendo como personagem central o engajado Padre Nando, que decide trocar a batina pela luta armada.

Com a decretação do AI-5, em 1968, o governo passou, nos anos seguintes, a administrar a vida cultural com mais rigor, usando de uma repressão truculenta. A década de 70 corresponde, portanto, a uma época de incertezas e hesitação ante ao futuro. Essa incerteza contribuiu para o surgimento de romances que apresentam discussões sobre a necessidade de revolução, mas que também revelam a impotência do narrador diante da situação. O romance mais significativo foi *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo. Em 1975, Ignácio de Loyola Brandão publica o romance intitulado *Zero*, cujo texto apresenta uma linguagem caótica, influenciada por recursos expressivos e estilísticos da televisão, do cinema e da publicidade.

Na análise de Renato Franco<sup>10</sup>, os chamados romances dos anos 1970, “podem, por sua natureza alegórica, ser considerados como razoavelmente originais, podendo ser chamados de romances ‘de resistência’”(1998, p.11). De acordo com o crítico, as obras mais importantes são *Quattro-olhos*, de R. Pompeu

---

<sup>10</sup> É professor doutor do Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara-SP e apresentou o trabalho *O romance de resistência dos anos 70* no XXI LASA CONGRESS 1998, Chicago, EUA.

e *A festa*, de Ivan Ângelo, sendo o primeiro apontado como o principal romance da década.

### 2.1.3. O ROMANCE BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 80 E 90

Os anos de 1980 e 1990 correspondem as duas décadas em que os romancistas não escrevem em nome da construção da língua brasileira, ou para buscar uma identidade nacional, como acontecia com os romancistas do Romantismo e do Modernismo.

O romance dessas últimas décadas questiona a “verdade” das representações sociais cotidianas. Nele, pouco ou nada se afirma, o que importa, à primeira vista, é diagnosticar a situação.

Como bem salientou Farinaccio (2004, p.120), a produção literária nessas décadas sofreu as exigências do mercado. Outra mudança importante observada pelo autor é a marginalização da produção literária em relação a outras áreas da produção artística, mudança também apontada pela crítica Walnice Nogueira Galvão.

Na concepção de Malcom Silverman, o romance dessas duas décadas é uma continuação dos anos 70, pois apresenta a mesma persistência em revelar a realidade do país. Para o autor, “o Brasil é uma nação que ainda sofre o ônus protelado do resíduo adverso dos excessos autoritários – os mesmos excessos que tanto instigaram o protesto em primeiro lugar” (SILVERMAN, 2000, p.428).

O herói romanesco, quando não é marginalizado, torna-se o anti-herói que “repetidamente zoomórfico nos anos 70, é, nos anos 80 e 90, um humanoíde vulnerável, vagando como o país, em dúvidas existenciais” (IBIDEM, p.429).

Farinaccio (2004, p.216) ao se referir ao romance brasileiro atual também observa:

Quando os anti-heróis brasileiros, entretanto, decidem enfim “tomar atitude”, não raro enveredam para o mundo do crime. O jovem Máiquel, personagem de *O Matador*, de Patrícia Melo, e tantas outras que povoam as muitas páginas de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, são bons exemplos de figuras que, potencialmente abertas a uma vida cidadã e de trabalho regular, acabam irreversivelmente tragadas pelas solicitações da criminalidade.

Máiquel exemplifica esse tipo de anti-herói referido anteriormente neste estudo, que é, segundo Farinaccio (2004, p.116-117), “uma dessas personagens incapazes de atualizar um papel social consistente”, pois é “descrente de tudo e de todos, são vítimas fáceis de um estado mental de aguda depressão.”

Os anti-heróis que lutam para sobreviverem nas grandes metrópoles brasileiras são, em geral, “personagens cujos vínculos com o passado público de seu tempo encontram-se de algum modo obstruídos, carecem de consciência histórica” (FARINACCIO, 2004, p.218). Portanto, no romance atual não há uma personagem ideologicamente engajada como padre Nando, de *Quarup*, pois a utopia revolucionária cedeu lugar à discussão dos problemas das grandes metrópoles, tais como a violência e o tráfico de drogas.

#### 2.1.4. TEORIAS DO FOCO NARRATIVO: O PONTO DE VISTA DO NARRADOR NO ROMANCE

O ponto de vista ou foco narrativo é considerado pelos estudiosos o eixo principal em torno do qual se constrói toda a narrativa. O ângulo de visão do narrador, isto é, o modo como ele apresenta os acontecimentos, é o elemento em que se tem detectado mais mudanças desde o surgimento do romance.

Os estudos sobre o romance contemporâneo têm apontado vários fatores que explicariam tais mudanças. Uma delas é a influência do cinema que, por meio da “ausência” de um narrador que possa interferir com seus comentários, reflexões e juízos acerca dos fatos e das personagens, exerce ainda hoje uma forte influência sobre a narrativa romanesca contemporânea.

No romance, a importância do foco narrativo é ainda maior, por ser um recurso narrativo que adota vários pontos de vista, por isso essa é uma questão tratada de forma bem diferente do que acontece com a narrativa do conto e da novela. Enquanto o contista e o novelista limitam o campo visual, adotando um ponto de vista invariável, o romancista amplia esse campo, multiplica e apresenta variação focal.

Alguns teóricos fornecem elementos para explicar essas mudanças ocorridas no romance, especificamente, no foco de narração. Uma importante contribuição vem de Friedman (2002, pp.166-182), que aborda a questão do ponto de vista em seu ensaio, sintetizando algumas teorias necessárias, a fim de traçar um panorama da evolução conceitual e, também, para responder a estas questões: 1) quem conta a história? 2) de que ângulo ou posição o narrador

conta? 3) quais canais de informação o narrador utiliza para comunicar a história ao leitor? 4) a que distância ele coloca o leitor da história? Finaliza seu ensaio, concluindo que a escolha da técnica adequada deve ser consistente de modo a servir ao propósito de criar a ilusão.

Em seu livro *Discurso da Narrativa* (1995), Gérard Genette, para tratar dos problemas que envolvem o discurso narrativo, faz uma distinção entre três níveis: a *história*, que constitui a seqüência de ações contadas ou o conteúdo; a *narrativa*, correspondente ao discurso ou texto narrativo em si; e a *narração*, o ato narrativo produtor, em que se inclui o lugar real ou fictício em que se insere. Em seguida, fundamenta-se na distinção e na relação entre esses diferentes níveis e, assim, propõe uma análise com base em três categorias narrativas: *tempo*, *modo* e *voz*.

Genette (1995, pp.159-259) trata do *tempo*, tendo em vista três aspectos: ordem, duração e freqüência. Quanto ao primeiro, aponta as relações que se estabelecem entre a ordem cronológica dos acontecimentos na diegese e a ordem de sua disposição na narrativa. A *prolepse* (antecipação de um acontecimento futuro), *analepse* ou *flash-back* (referência a um fato passado) e a *elipse* (omissão de um evento) são conceituadas pelo autor como formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa. Esses três conceitos, que envolvem a ordem dos fatos, permitem fazer uma analogia com a ordem narrativa do texto fílmico, que resulta do trabalho de montagem cinematográfica.

O segundo elemento *modo* envolve aspectos de *focalização* (quem vê) e de *distanciamento* (“*showing*” e “*telling*”), retomando os conceitos mostrar e contar de Wayne Booth.

A instância da voz diz respeito à categoria da pessoa, o *narrador* (quem conta). Genette destaca três tipos de narrador: o *heterodiegético*, que não participa da história que narra; o *homodiegético*, que atua como personagem da história que narra, mas exercendo função secundária; e o narrador *autodiegético*, protagonista da história que conta. Um quarto tipo de narrador, incluído por Genette nessa tipologia, é o narrador *extradiegético* que, apesar de conhecer bem os fatos, conta-os exterior à história narrada, já que o momento da narrativa é posterior ao dos acontecimentos.

Além da função *narrativa*, o narrador, segundo Genette, pode desempenhar outras quatro funções: *regência*: que diz respeito à organização interna do discurso; *comunicação*: destacando a própria situação narrativa, mais as personagens, que são o narratário e o próprio narrador; *testemunhal ou de atestação*: compreende a relação afetiva, moral e intelectual do narrador para com a história que conta; *ideológica*: consiste em comentários explicativos e justificativos do narrador a respeito da história.

Bourneuf (1976, p.103) baseia-se nas duas das cinco funções atribuídas ao narrador por Genette, as de *regência* e de *comunicação* para afirmar que a função do narrador vai além de narrar, ou seja, ele pode “administrar” o conteúdo ou “comunicar-se” com o leitor, conforme aponta:

Se o narrador camufla amiúde a sua presença ou não tem a preocupação de estabelecer um laço visível, ele pretende marcar com clareza o seu papel, justificando o conteúdo ou o âmbito da sua narrativa ou fazendo-nos penetrar no seu gabinete de trabalho. (1976, p.103).

Em *O Universo do Romance*, Bourneuf (1976, p.112) ainda se refere à tipologia de Jean Pouillon: *visão por detrás*, *visão com* e *visão de fora*, que é retomada por Genette sob as designações de focalizações *zero*, *interna* ou *externa*.

Ao adotar a *visão com*, tem-se uma só personagem que será o centro da narrativa e a partir da qual vêm-se as outras personagens e os acontecimentos contados. Enquanto isso, com a *visão por detrás*, ao contrário da anterior, tenta-se desprender da personagem para ver seus gestos e ouvir as suas palavras. Já a *visão de fora* permite ver o aspecto físico da personagem e o meio em que ela vive. Independentemente da vasta classificação de narradores, Nuto (2005, p.31) esclarece que

eles também podem ser honestos ou mentirosos (em relação a estória que contam), confiáveis ou não, e mesmo mudar seu ponto de vista durante a narrativa. Captar as nuances do narrador é uma das dificuldades de uma adaptação, pelo menos, das que pretendem se manter mais próximas do romance.

Os estudos apontam que as diversas classificações do narrador têm-se revelado como uma questão polêmica e indefinida dentro da narrativa cinematográfica. Sendo assim, busca-se, nesta pesquisa, fazer uma alusão à terminologia de Gérard Genette, narrador autodiegético, homodiegético, heterodiegético, que também pode ser entendida como uma referência à *visão com*, *visão por detrás* e *visão de fora*, de Jean Pouillon.

## 2.2. CINEMA: NOVOS CAMINHOS

Desde que surgiu em 1895, com a exibição de um documentário<sup>11</sup> em que foram apresentadas imagens de trabalhadores saindo de uma fábrica e de um trem que chegava à estação, o cinema, considerado a única manifestação artística que teve data de nascimento, constitui uma verdadeira fonte de trabalho e inspiração no mundo das artes.

A palavra cinema é utilizada para designar fatos cinematográficos. Conhecido como a sétima arte, o cinema é tido como uma ilusão da verdade ou uma “impressão da realidade”. Segundo Bernardet (2006, p.12), “o cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela [...] mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdadeiro[...]”. Portanto, a imagem cinematográfica leva o espectador a ver a fantasia como se ela fosse verdade e, ao mesmo tempo, reveste-a de realidade.

O signo é material de todas as artes. O cinema é um sistema particular de signos, com um material específico, composto de objeto óptico e acústico. De acordo com Metz (1980, p.55), emprega-se o termo de uma maneira diferente, muitas vezes, para designar somente um dos conjuntos de códigos que aparecem nos filmes.

O cinema tem uma função semelhante àquela desempenhada pela literatura, cujo principal papel é o de despertar o leitor para o prazer da descoberta

---

<sup>11</sup> O referido documentário marca o início do cinema. Foi exibido às 21 horas do dia 28 de dezembro de 1895, no Salon Indien, localizado no subsolo do Grand Café de Paris (CURADO,2006, p.123).

do real. Essas duas formas sígnicas desempenham, igualmente, um poder imagético.

Na história do cinema, Georges Méliès (1861-1938) é considerado o primeiro a atuar como cineasta, pois encenava suas fitas, assumindo a fantasia e a estilização como se estivesse dirigindo grandes peças teatrais, sem aquela visão documentarista inicial dos irmãos Lumière. Foi, portanto, o criador da arte cinematográfica e considerado o inventor da chamada *mise en scène*<sup>12</sup>. Entre as diversas adaptações realizadas por Méliès, destacam-se duas importantes obras da literatura universal adaptadas em 1902: o livro *Viagem à Lua*, do escritor Júlio Verne, e *As Viagens de Gulliver*, do irlandês Jonathan Swift.

Se Méliès foi o criador da arte cinematográfica, Griffith é considerado o *pai* do cinema tal como é conhecido hoje. Sob o ponto de vista narrativo, o teórico assumiu que, para conceber o ritmo de *suspense* para seus filmes, buscava inspiração no modelo narrativo do escritor Charles Dickens para apreender técnicas, tais como a articulação de duas ações simultâneas e paralelas.

Da mesma forma que Griffith assume a incorporação de técnicas narrativas literárias em seus filmes, por meio dos textos do escritor Charles Dickens, mostrando uma influência da narrativa literária na narrativa fílmica, o cinema também influenciou o romance, que passou a incorporar as sintaxes elípticas próprias da narrativa fílmica, criando rupturas na sua maneira de contar, principalmente na relação tempo-espaço.

---

<sup>12</sup> Expressão antes usada no teatro para se referir à maneira como um diretor encenava, marcava e colocava literalmente em cena um texto ou uma idéia.

Ponderando sobre essa relação histórica existente entre teatro, romance e cinema, faz-se necessário abordar alguns conceitos estéticos acerca do cinema e suas correspondências com outras manifestações artísticas.

As relações entre o texto escrito e a imagem têm-se apresentado, de forma significativa e já são reconhecidas pelos estudiosos da teoria não como um dado recente, ao contrário, trata-se de uma ocorrência bem antiga. No entanto, foi a partir do século XX que as palavras (o texto) se integraram ao discurso visual e passaram não somente a interferir no interior da imagem, mas também a desempenhar sua função, que é aproximar ou conjugar realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si (PAZ, 1972, p.38). A cisão, que antes separava os signos lingüísticos dos elementos visuais e que vigorou do século XV ao século XX, tornou-se desnecessária. É possível atribuir que isso é fruto de uma (re) tomada de consciência, se se pensar que, na literatura ocidental, Horácio, no século I, já havia reconhecido o caráter imagético do texto poético.

O aprofundamento na visualidade do signo lingüístico e do espaço da página como elemento constituinte da poesia de Mallarmé<sup>13</sup> é um marco importante dentro das artes, no fim do século XIX e início do século XX.

Tem-se afirmado que o cinema é uma arte narrativa com a impressão da realidade. Essa afirmação é de senso comum entre todos os estudiosos da teoria da narrativa fílmica. Pode-se acrescentar que, assim como a literatura, a arte cinematográfica é ficção. No cinema, percebe-se que a imagem é essencial para dar mais ilusão a essa realidade, mas não é o elemento mais importante. Além

---

<sup>13</sup> O poeta influenciou a poesia no início do século XX. com possibilidades de expandir o potencial poético da escrita, da organização das formas, dos espaços e da distribuição da linguagem escrita.

desse aspecto ilusionista, o texto cinematográfico se define de acordo com V. Pudovkin (2003, p.57) como um encadeamento de planos justapostos, sendo que cada um deles corresponde a fragmentos da realidade. De acordo com o teórico “o filme cinematográfico e, conseqüentemente, o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é construído a partir destas partes).”

No entanto, Eisenstein não acredita na imagem como fragmento da realidade. Defende a idéia de que o plano é constituído ainda de outros elementos (luz, movimento e som) e define a montagem como um ato criador, pois é por meio dela que se obtém o efeito.

A montagem é o elemento sintático do filme que, conforme já foi dito, representa uma união de planos, que acontece no nível visual e sonoro. Na teoria do texto fílmico, é importante a noção de montagem, pois é considerada a base da linguagem fílmica. Pudovkin (2003, pp.58-62) define os métodos de tratamento do material filmado a partir de uma montagem estrutural. Considera quatro métodos de montagem:

- a) *montagem da cena*: o objetivo é mostrar o desenvolvimento dela como algo relevante, conduzindo o espectador primeiro para esse elemento;
  
- b) *montagem da seqüência*: compreende a seqüência construída a partir das cenas;

- c) *montagem do roteiro*: representa a união de uma série de seqüências, em que se apresenta uma continuidade dramática da ação;
- d) *montagem relacional*: tem por objetivo impressionar o espectador, também funciona com uma variedade de métodos (contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade e reiteração do tema ou leitmotiv).

### 2.2.1. OS CINEMAS NOVOS E OS NOVOS CONCEITOS DE CINEMA

O início de renovação no cinema se inicia na Itália, em 1945, com o *Neo-Realismo*. Depois de abandonar as produções voltadas para os melodramas e para os temas bíblicos, o cinema italiano direciona o foco de atenção para a situação social, rural e urbana do pós-guerra italiano. Começa, então, a retratar a vida dos camponeses e da pequena classe média. A linguagem mais simples busca captar a rua e outros ambientes externos, que agora passam a fazer parte das reações cotidianas das personagens.

Essa nova postura estética concebe produções menos onerosas, bem diferentes das superproduções que, anteriormente, reerguiam um cinema comercial. Dentre os filmes mais importantes desse movimento, destacam-se *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, que relatam fatos da resistência no fim da guerra e situações do final pós-guerra, *Ladri di biciclette* (1948), que retrata o desemprego e *Umberto D* (1951), que mostra a solidão de um pobre velho, filmes dirigidos por Vittorio de Sica.

O neo-realismo italiano teve pouca repercussão junto ao grande público, motivada, principalmente, pela exibição de filmes de aventuras; os filmes

americanos armazenados desde 1939, nesse caso, eram os preferidos dos exibidores, devido à dificuldade que a guerra impunha à exportação para o mercado europeu. Mas, com a divulgação, por meio dos filmes, das idéias neo-realistas, esse novo movimento do cinema italiano passa a exercer influência, atingindo tanto países com forte indústria cinematográfica como os Estados Unidos quanto países subdesenvolvidos como o Brasil.

Aqui, esses filmes e idéias, segundo Bernardet (2006, p.95),

encontraram terrenos particularmente receptivos, fortalecendo as posições de um grupo integrado, entre outros, por Néelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos, Walter G. Durst, que procuravam encaminhar-se para produções de baixo custo numa situação particularmente adversa à produção cinematográfica, que se opunham ao cinema de estúdio e ao que se julgava ser o estilo hollywoodiano no Brasil, a Vera Cruz (1949-1954).

Pode-se dizer que esses diretores buscavam não somente a estética e temática voltadas para a situação social e de subdesenvolvimento do país. Mais do que isso, o cinema funcionava para eles como um aparelho ideológico, capaz de criticar esse sistema social. A estética e a linguagem neo-realistas, associadas à crítica social são observadas em filmes como *Rio, Quarenta Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1955), de Néelson Pereira dos Santos e *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos.

A *Nouvelle Vague*<sup>14</sup> é também um outro movimento de ruptura que, de acordo com Bernardet (2006, p.96), “colaborou para a construção do cinema atual”. Originou-se na França, no final dos anos 50, com a participação de jovens críticos e cinéfilos que produziam a revista *Cahiers du Cinema*.

---

<sup>14</sup> Em francês, significa *Nova Onda*.

A renovação também se deu no nível da temática e da linguagem, com o rompimento da forma de fazer cinema dos anos 50. Nesse momento, o cinema francês ainda apresentava uma forma de narrar totalmente previsível e comercial. Ao mesmo tempo, esse grupo, formado por Claude Chabrol (*Le Beau Serge*, 1958), Jean-Luc Godard (*Acossado*, 1959) e François Truffaut (*Os incompreendidos*, 1959), decidiu colocar em prática suas idéias, antes restritas à revista *Cahiers du Cinema*, e também começou a fazer escola.

Assim como aconteceu no *Neo-Realismo*, os diretores ligados à *Nouvelle Vague* também rejeitaram o cinema de estúdio e as regras narrativas do cinema anterior, mas com uma diferença: esse movimento não discutia a situação social francesa, ignorando inclusive a guerra colonial da França contra a Argélia. Esses cineastas tiveram a maioria de seus filmes substituídos pelas exibições comerciais.

Contudo, não é somente a produção ítalo-francesa que desenvolveu novos conceitos de fazer cinema. Na Europa, o cinema alemão, segundo Bernardet (2006, p.97), foi “mais vigoroso e original nos dias atuais”[...], pois “retoma e renova o expressionismo do início do século”, resgatado nas várias produções, entre elas *Fata Morgana*, de Herzog, e *Réquiem para um Rei Virgem*, de Sieberberg. E na antiga URSS, a vida cotidiana, os sentimentos marcaram a produção do filme *Quando Voam as Cegonhas* (Kalatozov, 1957) e de *O Quadragésimo Primeiro* (Tchukrai, 1957), cujos efeitos se estenderam também nos países da Europa socialista como Polônia, Hungria e a antiga Iugoslávia.

De modo geral, todos esses novos conceitos construídos pelos vários “cinemas novos” no mundo visaram a uma oposição à indústria cinematográfica,

buscaram uma nova expressão e criaram uma nova linguagem, portanto não foram criados para um simples divertimento, mas a partir de um novo conceito de arte por parte de seus criadores.

### 2.3. A LITERATURA BRASILEIRA NO CINEMA DOS ANOS 90

A filmografia brasileira dos anos 1990 é pautada na diversificação temática e estética. Simis e Pellegrini (1998) apontam a tendência do filme histórico como uma tentativa de “retratar<sup>15</sup>” o país. Nesse caso, o cinema brasileiro, ao buscar uma identidade nacional, também se aproxima da literatura nacional.

É muito grande o número de filmes que buscam inspiração no passado distante ou recente, a ponto de se poder afirmar que, mais uma vez, surge na produção “ficcional” brasileira (e aqui faço de novo uma aproximação entre cinema e literatura) uma certa necessidade de procurar um “retrato” do país (SIMIS e PELLEGRINI, 1998, p.8).

Como alguns exemplos dessa diversidade destacam-se os filmes *A grande arte* (1990), de Walter Salles Júnior; *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camuratti; *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto; *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende e *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1997), de Paulo Thiago.

O filme *A grande arte* (1990) é uma adaptação do livro homônimo de Rubem Fonseca, o maior representante das narrativas policiais brasileiras. A obra dá continuidade à filmografia dos anos 1980, aquela centrada na temática urbana.

---

<sup>15</sup> Anita Simis, do Departamento de Sociologia Universidade Estadual Paulista – UNESP, e Tânia Pellegrini, do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, são autoras do artigo *Audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?*, que foi distribuído no Encontro da Latin American Studies Association, realizado em Chicago, Illinois, de 24 a 26 de setembro de 1998.

Walter Salles Júnior, o diretor do filme, é um dos cineastas mais importantes que surgiram durante o cinema “da retomada”<sup>16</sup>.

Uma outra tendência do cinema nacional foi imitar o cinema americano a fim de recuperar o público brasileiro que o rejeitava, mas que estava aberto ao consumo de filmes hollywoodianos. O filme *A grande arte* (1990) foi o maior representante dessa vertente.

Para as autoras, essas tendências temáticas e estéticas plurais referidas podem ser agrupadas em duas grandes linhas de força: aquela que procura uma *identidade* nacional e que já é existente na história do cinema (e também da literatura); e uma outra, que busca uma *não-identidade* sem reforçar traços específicos possíveis de diferenciá-la do cinema “globalizado”, de inspiração americana. Como representante da segunda vertente, as autoras apontam o filme *O que é isso, companheiro?*, adaptação da autobiografia de Fernando Gabeira, que narra o seqüestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, ocorrido em 1969.

O filme *Central do Brasil*, também dirigido por Walter Salles Júnior, exemplifica a primeira vertente. O roteiro se desenvolve numa narrativa linear e é centrada em personagens que representam pessoas simples: Josué é um menino em busca de um pai desconhecido e Dora é uma mulher que sobrevive escrevendo cartas, mas não as envia para ficar com o dinheiro da postagem.

Como este estudo trata da transposição da obra literária para o cinema, o interesse é dar ênfase aos comentários sobre as adaptações fílmicas. Neste caso,

---

<sup>16</sup> É um processo que se inicia no final dos anos 90 e que trouxe um certo vigor para o cinema nacional. Durante esse período alguns filmes nacionais concorreram ao Oscar ou obtiveram sucesso no Festival de Cannes.

não se pode deixar de destacar os filmes *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto; *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1997), de Paulo Thiago; *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel; *Bufo & Spallanzani* (2001), de Flávio Tambelini e *O homem do ano* (2002), de José Henrique Fonseca.

O primeiro filme é a transposição de uma obra literária sobre a imigração italiana no Rio Grande do Sul. O filme de Paulo Thiago, o segundo, é a adaptação do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, obra da literatura brasileira que retrata o Rio de Janeiro do início do século XX.

Em 2001, André Klotzel filma *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a adaptação homônima do romance de Machado de Assis. O filme alcançou sucesso de público e recebeu vários prêmios, entre eles o de melhor direção.

O diálogo entre o romance policial *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, e a estética *noir* do cinema foi o processo adotado por Flávio Tambelini na transposição da obra literária. O filme, adaptação homônima do romance de Rubem Fonseca, foi produzido pela Ravina Filmes e também foi premiado.

O romance *O matador*, de Patrícia Melo, foi adaptado para o cinema com o título de *O homem do ano* (2002). O filme foi dirigido por José Henrique Fonseca, um dos sócios da Conspiração Filmes. Em seu artigo, Simis e Pellegrini (1998) revelam que essa produtora carioca de filmes publicitários e videoclipes

vincula-se a um dos mais recentes esquemas da indústria do cinema internacional cultuada por jovens diretores como o americano Quentin Tarantino, pretende desenvolver uma 'estética da violência à brasileira' em que a rapidez, a vivacidade, a liberdade para trabalhar clichês, a linguagem pop, o histrionismo e o humor desconcertante são traços que ajudam banalizar essa mesma violência (SIMIS E PELLEGRINI, 1998, p.9).

Ao contrário das autoras, Jorge Nóvoa, em seu ensaio *Metamorfose do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética?*, esclarece que todos os cinemas (incluindo o brasileiro) cresceram formalmente e esse crescimento acabou impedindo o surgimento de novas escolas estéticas, tendo em vista “que existe uma semelhança muito grande entre os cinemas mundiais no que concerne à utilização de efeitos especiais e da alta tecnologia de que se dispõe hoje mundialmente” (2006, p.77-78).

A crítica é unânime ao apontar um crescimento do cinema no Brasil a partir de 90 para cá, não havendo dúvidas de que o cinema brasileiro ganhou projeção internacional e tornou-se mais respeitado no mundo inteiro. Mesmo apresentando uma variedade temática, o diálogo com a literatura e com a história tem marcado a produção brasileira das últimas duas décadas. E essa parece não ser somente uma das tendências do cinema nacional, mas também do cinema mundial. Eis algumas obras estrangeiras que foram adaptadas para tela em 2007 e 2008:

- *A Bússula de Ouro* (2007), cujo livro foi escrito pelo inglês Philip Pullman e já foi traduzido para 39 idiomas, recebendo vários prêmios internacionais.
- *Desejo e Reparação* (2007), do livro do escritor Ian McEwan, considerado pelos críticos com uma obra-prima da literatura britânica.
- *As Ruínas* (2008), da obra do escritor Scott Smith.
- *Medo da Verdade* (2008), adaptação do romance de Dennis Lehane (Sobre Meninos e Lobos).

- *O Caçador de Pipas* (2008), do livro homônimo do escritor afegão Khaled Hosseini. O filme recebeu duas Indicações ao Globo de Ouro 2008: melhor Filme de Língua Estrangeira e melhor Trilha Sonora.

#### 2.4. O TEXTO LITERÁRIO É TAMBÉM UM TEXTO VISUAL

O ver pode refletir uma verdade de si mesmo ou do outro. Há, na sociedade, a cultura da submissão do indivíduo ao olhar alheio. Nas constantes exposições a que se submete, ele pensa dominar a sua submissão, mas isso o expõe cada vez mais a esse olhar.

Catulo (82/52 a.C.), poeta latino que viveu na Roma de Júlio César, atestava o caráter revelador do olhar com o provérbio latino “os olhos são o espelho da alma<sup>17</sup>”. É por meio do olhar, segundo o poeta, que o indivíduo chega a uma verdade ainda desconhecida. Esse pensamento remete à idéia de visão como algo que depende do indivíduo, vem de seu interior, pois o espelho reflete a sua “imagem interior”.

Andrade Júnior, em sua dissertação de mestrado (2006, p.26), aborda essa questão, recorrendo à filosofia e aponta a hegemonia do visual sobre os demais sentidos na modernidade ocidental. A visão, segundo ele, foi eleita como o sentido que pode conduzir o homem à razão e ao conhecimento. O ver representa, no senso comum, uma possibilidade de o indivíduo chegar à verdade.

O olho é o sol da mente. Essa comparação temática que trata da proximidade do olhar com o sol aparecia com freqüência nos escritos de Leonardo da Vinci

---

<sup>17</sup> Em latim o provérbio é conhecido como *Oculus animi index*. (**Dicionário de Expressões e frases latinas**. Compilado por Henerik Kocher).

(apud Bosi, 2006, p.76): “L’occhio, súbito ch’è aperto, vede tutte le sfere del nostro emisferio e la mente salta ‘n uno attimo dall’oriente all’occidente<sup>18</sup>”.

Para *conhecer*, basta abrir os olhos e acolher as imagens do mundo. A teoria lucreciana considera que é preciso partir do mundo para o sujeito, pois é “nas imagens que parece residir o princípio da visão, e sem elas nenhum objeto nos pode aparecer” (apud BOSI, pp.237-38).

O pensamento grego relacionava o ver ao pensar. Bosi (2006, p. 66) confirma essa relação, apontando a proximidade sonora existente entre os termos *vídeo* (eu vejo) e *Idea* (pensamento). Anatomicamente, a relação do olho com o cérebro é estrutural, pois sistema nervoso central e órgãos visuais são ligados pelos nervos óticos, sendo a estrutura celular da retina uma extensão da estrutura celular do cérebro. Dessa forma, “não foi o cérebro que se estendeu até a formação do órgão visual, ao contrário, foi o olho que se complicou extraordinariamente dando origem ao córtex onde, supõe-se, estaria a sede da visualidade” (IBIDEM).

Nesse sentido, os gregos e os romanos pensaram o olhar sob duas dimensões, tidas como reais e cuja experiência é universal: o olhar receptivo e o olhar ativo. O primeiro se refere a um olhar sem o ato intencional, enquanto o segundo é concebido como resultado obtido a partir de um olhar revelador, ou seja, o primeiro é a visão potencial e o segundo é a visão atualizada das coisas.

Bosi (2006, p.67) ainda revela, por meio do discurso de Epicuro e Lucrécio, que “o mundo se dá ao olho humano, porque a natureza desenvolve em momento

---

<sup>18</sup> O olho, assim que é aberto, vê todas as esferas do nosso continente e a mente passa, num instante, do oriente para o ocidente.

constante, veloz, febril [...]. Portanto, “os olhos recebem figuras que duplicam a forma superficial das coisas” [...], elas surgem como “imagens da natureza e dos nossos semelhantes”(p.67).

Entretanto, o olhar não é apenas a luz que entra e sai pelas pupilas como sensação e impressão. E, nem se trata do olhar esquadrinhador, comparativo, analítico e anatomista que tudo observa e busca dar forma às coisas. Esse olhar é também expressão, nele se projetam os estados e os movimentos da alma do indivíduo.

Bosi (2006, p.80), em sua leitura da terceira parte de *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre, ressalta que “o olhar não é apenas uma luz que conhece, mas uma força que penetra no ser olhado, ferindo-o, tolhendo a sua liberdade, esvaziando-o, dessangrando-o, tangendo-o para o nada”. Logo, o indivíduo, ao sentir-se olhado, sente-se também ameaçado em sua liberdade.

A ação de um indivíduo sobre o outro se dá por meio do olhar, que é a expressão própria do poder. Os olhos não só vêem ou percebem, mas *querem* absolutamente as coisas e *cuidam* do mundo. Nessa mesma perspectiva, a obra *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault, também trata da submissão do indivíduo ao olhar do outro. Baseando-se na análise do panóptico, um sistema prisional criado para monitorar o indivíduo e que contava com uma torre central da qual o Diretor vigiaria, sem ser visto, todos os indivíduos que estavam a sua volta de uma só vez, Foucault aponta, em seu estudo histórico-filosófico, o olhar como uma forma de controle presente em qualquer instância do poder dentro da sociedade e à qual o indivíduo se submete.

Diferentemente da posição de Sartre em *O ser e o nada*, Merleau-Ponty (apud Bosi, p.81) propõe abrir-se ao olhar do outro, rejeitando o olhar objetualista. Sua proposta é o encontro com o estético e a conjugação da visão com o corpo visto, ou seja, a união do olhar e do ser olhado.

Observa-se, dessa forma, que enquanto Sartre parte do olhar aniquilador do outro, que esvazia e transforma o *eu olhado* em *objeto*, Merleau-Ponty define o olhar fenomenológico como aquele que envolve, apalpa, une e cria. Bosi (2006, p.82) estabelece “um parentesco entre o olhar do outro e o corpo vivo, que remete a ‘um único mundo’”.

#### 2.4.1. O VALOR REFERENCIAL DA IMAGEM

O mundo é um texto a ser decifrado e a linguagem é imprescindível na compreensão desse mundo. A imagem é o mistério que o homem busca desvendar, utilizando-se de analogias. Para o crítico “a imagem é cifra da condição humana” (PAZ, 1976, p.37). E o homem, como ser sócio, busca representar o mundo e as coisas por meio do signo, do símbolo ou do objeto.

De acordo com Octávio Paz, a palavra imagem possui vários significados dos quais é possível destacar dois. O primeiro diz respeito ao valor da representação, por exemplo, a imagem da Virgem Maria. O outro tem relação com a imagem enquanto produto do imaginário, ou seja, uma evocação real ou irreal da nossa imaginação, atribuindo a este segundo significado, um valor psicológico (IBIDEM).

Entretanto, o que importa é a definição de imagem como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõe o poema” (IBIDEM), pois no texto literário, a imagem é representada verbalmente pelas denominadas figuras retóricas, cuja função é conjugar realidades distantes por meio de comparações, de jogos de palavras, de metáforas, de metonímias, de símbolos e de alegorias.

Essas figuras evocam a imaginação e exprimem a multiplicidade de sentidos, cada imagem abriga significações diferentes e estas formam uma unidade. Mas, esses significados, às vezes, não estabelecem sintonia, pois de acordo com Paz (IBIDEM, p.38), “o diálogo não ocorre somente por meio da semelhança, mas também com a diferença”.

Lúcia Santaella explica que o mundo das imagens é dividido em dois domínios: o da representação visual (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas); e o da representação mental, em que as imagens surgem como visões, fantasias, imaginações, esquemas e modelos. Esses dois domínios, de acordo com a autora, não podem ser separados, pois “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”(1998, p.15).

O poeta Horácio já declarava, no século I, o valor imagético do texto poético, relacionando-o com a pintura.

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e

aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará.  
(A Arte poética, 2003, p.109)

Na antiguidade, era freqüente comparar a imagem da pintura à poesia. Além de Horácio, que fez uma associação da poesia com a pintura com base na proximidade que se mantém entre essas duas formas de representação, Plutarco<sup>19</sup>, vai além de uma simples associação, ele não distingue uma da outra, pois considera uma o espelho da outra, que são também apontadas como artes miméticas.

Até o século XIX, a pintura era assim classificada, mas, a partir do século XX, essa manifestação artística abandonou a forma do retrato, e seus artistas aboliram a realidade representada em perspectiva. O romance também passou por transformações semelhantes em sua forma estrutural, principalmente na maneira de representar a realidade. Tais mudanças já foram apontadas no início deste capítulo.

A perspectiva do visual interage com o texto literário há muito tempo, permitindo estabelecer relações estéticas entre palavra escrita e imagem. A partir da expressão "*ut pictura poesis*" de Horácio possibilitou-se não somente criar uma relação entre esses dois códigos das artes, mas também se permitiu ampliar a relação existente entre o texto literário e as demais formas de manifestação artística. Ou seja, o texto literário, devido ao seu caráter visual, tem condições de dialogar com as mais variadas formas de representação artística.

---

<sup>19</sup> Nota e comentário do tradutor, *De gloria Athen*, 346 F, o poeta nos diz "ser a pintura poesia calada e a poesia pintura que fala".

Na literatura, sabe-se que a poesia tem um forte apelo visual, conforme apontaram Plutarco e Horácio. Mas isso não é exclusivo desse gênero literário. O romance também acolhe o traço da visualidade no texto.

De acordo com o crítico Octavio Paz, o romancista recria um mundo baseado nos “poderes rítmicos da linguagem e nas virtudes transmutadoras da imagem” (PAZ, 1972, p.69). Sua obra é uma imagem, pois “descreve lugares, fatos, almas”, na prosa, a cena constitui um modo de mostrar o fato. Representada por meio de palavras, a imagem da cena cria a ilusão de um fato, que acontece diante dos olhos do leitor. Nesse sentido, a prosa do realismo e do naturalismo pode ser considerada exemplo de visualidade, pois, no século XIX, a sua narrativa teve forte representação, devido ao impacto e à intensidade dos textos adquiridos pela apreensão do real e pelo apelo visual de suas descrições.

O texto literário, por meio da palavra, tem se revelado uma fonte de comunicação. Segundo Paz (1972, p.67), o homem pode mudar “se conhecer as palavras certas que abrem as portas da analogia”, ou seja, o homem comunica-se quando consegue estabelecer relação entre dois mundos e essa condição humana pressupõe mudança.

Nos séculos XX e XXI, os autores utilizam a criação literária como um veículo de comunicação. Isso ocorre, porque eles vivem em uma sociedade em que a divulgação da cultura segue os parâmetros do convencimento e da sedução do “consumidor”, por meio da imagem.

Nesse caso, os autores contemporâneos acabam incorporando os procedimentos midiáticos, valorizando o caráter visual da linguagem em seus textos. Tais recursos, que antes não faziam parte do discurso literário, também

passam a organizar a vida das pessoas e o próprio imaginário social. A cena pode ser vista como um mecanismo de escrita utilizado no romance, que corresponde à forma de narrar, em que se transcreve a situação das personagens e dos acontecimentos por elas vivenciados.

#### 2.4.2. O OLHO DA CÂMERA E O OLHAR DO NARRADOR

Até aqui foram apontados elementos que reportam à visualidade do texto literário e que contribuem para mostrar as relações significativas desse tipo de texto com as outras artes, entre elas, a pintura. Portanto, tratou-se, em primeiro lugar, de trazer à compreensão o conceito de olhar a partir de uma visão filosófica do termo.

Foi observado também que a experiência visual remonta à cultura clássica e revela o olhar que ilumina, liberta e conhece. Essa experiência se ampliou com a fotografia e, mais tarde, com o cinema. A câmera, ao registrar os fatos da realidade, também passa a cumprir uma das funções do olho humano, mantendo, portanto, uma identificação com o olho natural.

Busca-se aqui estabelecer uma relação entre o olho humano e o olhar da câmera, no que se refere ao registro de imagens. No cinema, é possível detectar uma série de elementos e operações comuns que favorecem essa relação. Da mesma forma que a câmera registra os fragmentos da realidade, o olho humano também capta as imagens do cotidiano. Ou seja, tanto o olho humano quanto a câmera cumprem a função de organizar a realidade. A câmera, no cinema, exerce a função narrativa, pois, de acordo com Rosenfeld (2007, p.31), ela “focaliza,

comenta, aproxima, recorda, expõe e descreve. O *close up*<sup>20</sup>, o *travelling*<sup>21</sup> e o “panorâmico”<sup>22</sup> são recursos narrativos.” O cinema, assim como o olho natural, é a verdade que o mundo das “objetualidades puramente intencionais” apresenta “através de imagens”. Estas, assim como as palavras, descrevem e animam ambientes, paisagens e objetos e estes, mesmo sem personagem, podem representar fatores de grande importância. A personagem do cinema, assim como a da literatura, encontra-se integrada com valores cognitivos, religiosos, morais, políticos, sociais e adota determinadas posturas em face desses valores; portanto, revelam aspectos importantes da vida humana. O leitor/espectador busca, na experiência estética da personagem, sua própria experiência, não apenas contemplando seu destino, mas, ao mesmo tempo, vivendo “as possibilidades humanas que na sua vida dificilmente viveria” (Rosenfeld, 2007, p.33).

Fernandes (apud Nuto, 2005, p.29) também considera que uma das principais funções do narrador é gerar identificação com o leitor/espectador a fim de que ele se interesse pela história narrada. Nesse caso, Nuto (2006, p.29) destaca dois pontos importantes na figura do narrador. O primeiro diz respeito ao conhecimento que tem a respeito dos fatos que conta. E o segundo é com relação à retórica discursiva, ou seja, é a maneira como conta sua história, revelando ou ocultando informações.

Para Gomes (2005, p.100), embora a forma mais corrente do cinema seja a objetividade, aquela em que o narrador deixa as personagens mais livres em suas

---

<sup>20</sup> Trata-se do plano enquadrado de maneira mais próxima do assunto ou do objeto.

<sup>21</sup> Movimento da câmera sobre um carinho ou rodas, num eixo horizontal e paralelo ao momento, à personagem ou ao assunto que está sendo filmado.

<sup>22</sup> Câmera que se movimenta no próprio eixo fazendo movimento giratório.

ações, é freqüente a disposição do narrador em assumir o ponto de vista de várias personagens. Portanto, na literatura, o gênero romanesco também se revela como um campo de visão multifocal dos fatos narrados.

Na sua tipologia do narrador, Friedman (apud Leite, 1994, p.47) classifica como onisciência seletiva múltipla ou multisseletiva a perda de um “alguém” que narra a história. Os canais da informação e os ângulos de visão são vários, ou seja, os fatos são narrados por meio da mente de várias personagens, traduzindo seus pensamentos, percepções e sentimentos em relação aos acontecimentos. Leite (1994, p.48) cita o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para exemplificar esse tipo de narrador. Cada capítulo da obra enfoca, sucessivamente, cada personagem, que transmite seus pensamentos, sentimentos, lembranças e sonhos. O ponto de vista de cada uma é assumido por meio do discurso indireto livre, em que a voz do narrador se mistura à da personagem. Essa onisciência multisseletiva *também é mantida na transposição da referida obra para o cinema*, no filme *Vidas Secas* dirigido por Néelson Pereira dos Santos na década de 60.

Para Campos (2007, p.38), o importante é que narrador conheça o “fio da estória” e saiba qual personagem irá atrair a sua atenção, ou seja, deve saber qual será o seu foco e, com isso, o principal “ponto de foco”<sup>23</sup> da narrativa. Tanto na literatura quanto no cinema a história ressalta uma ou mais personagens que, com suas ações, traçam seus fios, ou seja, constituem-se no foco de atenção de seu narrador.

No cinema, o roteirista trabalha o texto fílmico de modo a permitir a sua objetivação no trabalho fragmentário da câmera. Ao rodar os planos, a câmera

---

<sup>23</sup> é o que atrai o foco de uma personagem ou de um narrador.

cumprir o papel de narrador, pois, no espetáculo fílmico, desaparece tanto o narrador quanto o roteirista, prevalecendo o encadeamento das ações, ou seja, a fábula.

A objetivação encontra-se no domínio do gênero dramático. É o que aponta Rosenfeld (apud Leone e Mourão, 1993, p.18), ao tratar da teoria dos gêneros.

Na Dramática (de pureza ideal) não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam diante de nós por si mesmos, como na realidade; fato esse que implica a objetividade e, ao mesmo tempo, a extrema força e intensidade do gênero. A ação se apresenta como tal, não sendo filtrada por nenhum mediador.

Casetti (apud Gaudreault e Jost, 1995, p.66) identifica no texto fílmico o *Eu* (enunciador fílmico), o *Tu* (enunciatário) e o *Ele* (enunciado), basicamente as três instâncias que, segundo o teórico italiano, estão presentes na narrativa fílmica, mas sua função e seu valor podem variar.

De acordo com Casetti, dessas três instâncias resultariam quatro “configurações discursivas” do ponto de vista que, eventualmente, aparecem inscritas no discurso narrativo fílmico: a *configuração chamada objetiva* (trata-se de uma apreensão imediata dos fatos ou a apreensão do essencial da ação), a *configuração da mensagem* (a personagem atua e interpela diretamente o espectador), a *configuração subjetiva* (o espectador compartilha da mesma atividade observadora da personagem, uma espécie de fusão do *ele-personagem* com o *eu-enunciador*) e a *configuração objetiva irreal* (ocorre sempre que as coisas perdem sua aparência normal em decorrência de uma perversão do olhar da câmera).

A teorização de Casetti, na concepção de Gaudreault e Jost (1995, p.66), é oportuna porque traz importantes contribuições à narrativa fílmica e diferencia as formas enunciativas que estabelecem a comunicação entre enunciador e enunciatário.

## 2.5. ROMANCE E CINEMA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Nesta pesquisa, foi acompanhado, resumidamente, o desenvolvimento do romance desde a sua origem. Hoje, sabemos que há muitas teorias para explicar a sua estrutura e as suas relações com outras artes. Dentre elas, o cinema aparece como aquela que favorece uma relação dialógica, devido à utilização de recursos específicos da narrativa literária, por isso a proximidade narrativa entre romance e cinema é um ponto que merece ser estudado dentro da teoria literária.

O romance é um gênero que privilegia o processo de contar, pensar, inventar e inovar e tem recebido influência da sétima arte, sobretudo da objetividade narrativa. O cinema já interferiu inclusive no ângulo de visão do narrador romanesco, conforme aponta Aguiar e Silva:

O problema do ângulo de visão, do modo de apresentar os acontecimentos e as personagens, continua a preocupar o romancista moderno, processando-se neste domínio muitas inovações do romance contemporâneo. O cinema, com a sua objectividade extrema, com a ausência de um narrador propriamente dito e com a ausência de comentários e juízos sobre as personagens, exerce neste ponto uma apreciável influência sobre a arte do romance (1968, p.305).

A vertente do *nouveau roman* francês exemplifica um estilo de narrar mais próximo do cinema. Essa similaridade não se caracteriza pela neutralidade do

narrador, mas pela visualidade cênica, pela linguagem carregada de cortes bruscos e pela identificação com o processo de montagem do cinema.

Leite (1994, p.62), baseando-se na tipologia de Norman Friedman, analisa uma categoria de narrador do romance, o “câmera”, aquela que busca transmitir os fatos sem seleção, ou seja, “mostrar *flashes* da realidade apanhados mecanicamente por uma câmera arbitrária” (IBIDEM). Para a autora, o nome dessa categoria é impróprio, pois a câmera não é neutra, já que há alguém que seleciona e monta as imagens mostradas.

No romance *O Matador* (1994), a presença de um narrador-protagonista, ou autodiegético na caracterização de Genette, não impede a adoção da forma de narrar do cinema, que se revela pela similaridade do texto com um roteiro, pela visualidade cênica e pela analogia com a montagem cinematográfica à maneira do *mise en scène*. No romance de Patrícia Melo, esse narrador, que normalmente está limitado aos próprios pensamentos e sentimentos e mantém um ângulo de visão fixo e centralizado, busca distanciar-se dessa visão centrada dos fatos.

No entanto, leitores e espectadores têm posturas diferentes quanto a essas duas formas narrativas. Ao abrir o romance, o leitor se depara com um texto a ser lido, o chamado “tecido verbal”. No cinema, a tela se ilumina e o espectador tem à sua frente “o movimento de imagens”. Talvez, seja essa a principal diferença existente entre esses dois textos. Segundo Schüller (2000, p.10), “no romance, o tecido verbal não desaparece nunca, embora possa tornar-se transparente”.

Ao serem analisados aspectos da transposição do livro para o filme, é necessário considerar que o cinema é uma outra linguagem, bem diferente da linguagem verbal, portanto, entra-se em dois campos, com significados múltiplos,

mas de diálogo permanente. A transposição de um texto literário para a tela pode recriar significados com a utilização de diferentes recursos narrativos e estilísticos, tão expressivos quanto aqueles presentes no texto original.

Todavia, há alguns recursos literários difíceis de serem explorados pelo cinema. Cabe, então, um aprofundamento maior dessa questão. Um desses recursos é o ponto de vista no romance, que pode ser apontado como uma diferença significativa entre esses dois signos da arte. Trata-se da maneira de narrar e de abordar os acontecimentos. Essa diferença de abordagem que cada um deles apresenta na focalização narrativa se revela, no romance, com um narrador que pode multiplicar o foco, interferir no relato, ocultar-se, inverter o seu papel na trama e, assim, mudar a sua relação com o leitor. O cinema, ao contrário, e, conforme aponta Robbe-Grillet (apud BOURNEUF e QUELLET), “não pode como a narrativa romanesca, camuflar o ponto de vista escolhido” (1976, p.106).

Portanto, considerando os pontos comuns evidenciados entre Literatura e Cinema e, ao mesmo tempo, algumas divergências existentes entre os gêneros romanesco e fílmico, foram enfocadas essas duas enunciações como grande fonte de inspiração e de trabalho tanto para a criação artística quanto para os estudos teóricos.

## CAPÍTULO III

### 3. ADAPTAÇÃO FÍLMICA: CONCEITOS E (PRE)CONCEITOS

As adaptações de obras literárias para o cinema têm suscitado muita discussão. Neste capítulo, serão tratados os aspectos estruturais narrativos comuns aos dois discursos, o literário e o fílmico, e segundo as correspondências e os novos significados surgidos dessa adaptação.

Tendo em vista a polêmica existente no meio cinematográfico, será abordada a rejeição ao termo por parte de críticos e teóricos ligados ao meio. O intuito deste estudo é desvendar os motivos que levaram a essa aversão e apontar a problemática criada ao longo da história do cinema.

Em seguida, serão discutidos os conceitos de “transposição criativa”, proposto por Jakobson e o de “transcrição”, adotado por Campos e, assim, a adaptação será assumida como um processo de (re)criação da obra literária, que agora passa a fazer parte de um novo contexto, o fílmico.

#### 3.1. O LITERÁRIO E O FÍLMICO: DIÁLOGO ENTRE DUAS DIFERENTES LINGUAGENS

Ao tratar da interação discursiva, Bakhtin refere-se ao caráter dialógico do discurso, que se revela não somente na estática de sua coexistência, mas também no diálogo entre épocas, culturas e linguagens diferentes.

Stam (1992, p.63) esclarece que a relação entre os sujeitos do discurso é determinada pelo conjunto de relações sociais que os envolve. Para Bakhtin (apud

STAM, 1992, p.62), é no discurso que aparece o embate ideológico, posto que a linguagem proporciona a troca constante entre os interlocutores. No texto, esse diálogo é, ao mesmo tempo, uma coexistência e uma evolução de discursos, permitindo que toda obra remeta a outras obras, em um procedimento de reelaboração da própria significação

A materialidade da linguagem também é assunto tratado por Bordini (2006), em seu artigo intitulado *Criação ou produção: a obra literária e sua materialidade*. Para a autora a significação só ocorre num ato comunicativo e depende do contexto deste e das intenções dos falantes. E afirma que a linguagem não só significa, mas age atingindo um mundo não lingüístico. Essa posição privilegiava a linguagem verbal e, por extensão, colocaria o texto literário em uma posição de destaque, já que o conceito de criação literária ficaria restrito ao de criatividade lingüística. No entanto, isso significa, segundo a autora, uma falha de raciocínio, pois o texto literário não abarca todo o sentido, é lacunar, o sentido o ultrapassa, transborda na leitura e na criação de novos textos.

O texto literário permite múltiplas leituras. Pensando na adaptação da obra literária para o cinema, pode-se dizer que o roteirista é, antes de tudo, um leitor que, ao transpor uma obra literária para a tela, realiza uma leitura cujo sentido é ampliado por meio de um ato de comunicação escrita, buscando preencher os espaços e lacunas que os teóricos da recepção, entre eles Wolfgang Iser, elegeram como condição de comunicação entre texto literário e leitor (ISER, 1999, p.75). A adaptação da obra literária busca, a partir de sua releitura e das possibilidades que o novo meio proporciona, efeitos semelhantes ao texto

adaptado, não se restringindo a uma simples transferência da linguagem verbal para a não-verbal.

Dessa forma, o texto literário revela-se pelo caráter artístico, pela interação com a realidade e pelo dialogismo; este último também assegura a possibilidade de comunicar com outras artes. Nesse sentido, a adaptação fílmica deve ser vista como resultado de uma nova experiência – o diálogo do cinema com o texto literário e com seu próprio contexto de produção.

### 3.2. O ROMANCE E O FILME: DUAS NARRATIVAS

A maior parte das obras teóricas que tratam dos gêneros literários, define a narrativa como um conjunto de acontecimentos, que são dispostos em uma certa ordem e que envolvem personagens. Esses fatos são contados por um narrador que escolhe o ponto de vista e a maneira de os comunicar ao leitor.

De acordo com o semiótico francês Roland Barthes, “a narrativa é sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita; pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias” (p.109, p.19-20).

Esse conceito de narrativa é amplo, não se restringe apenas à narrativa literária. Desse modo, o romance e o filme, os dois objetos propostos à análise nesta pesquisa, mesmo se constituindo em linguagens distintas, destacam-se, igualmente, pelo caráter narrativo. Essas duas linguagens apresentam-se como duas formas de organizar o conhecimento humano por meio do tempo.

Paul Ricoeur considera a narrativa uma forma de organizar a experiência humana no tempo. De acordo com o filósofo, “o tempo torna-se humano na

medida em que é articulado de maneira narrativa; a narrativa é significativa na medida que desenha os traços da experiência temporal” (1995, p.13).

Nesse sentido, a narrativa literária e fílmica relacionam-se com o tempo, de maneira peculiar. Por exemplo, para se referir a qualquer fato passado, a literatura usa o recurso do *flashback*; da mesma forma, o cinema utiliza o *cutback* para trazer de volta uma cena passada. Tais recursos atuam nessas duas diferentes linguagens, cumprindo o mesmo objetivo: ativar o imaginário do leitor e do espectador.

Dessa forma, entende-se a narrativa como manifestação de um sentido e uma apreensão da realidade. Tanto a narrativa literária quanto a fílmica buscam organizar o tempo por meio da “história” que é contada ao leitor/espectador em um encadeamento de fatos que se sucedem. Por isso, a análise dos dois textos, que será desenvolvida no capítulo seguinte, compreenderá os aspectos estruturais do gênero narrativo.

### 3.2.1. A NARRATIVA E SUAS CATEGORIAS

O texto literário e o filme são dois formatos narrativos que, embora apresentem linguagens específicas, mantêm um diálogo. A passagem da linguagem verbal, o romance e o roteiro, para a linguagem audiovisual, o filme, envolve um exercício de (re)criação por parte do roteirista-leitor, que precisa (re)contar, num outro formato, a mesma história. Esse novo texto, o roteiro, é uma narrativa decupada, ou seja, as cenas do texto original são escritas acompanhadas de rubricas.

É evidente que toda narrativa é um encadeamento de acontecimentos. No cinema, essa seqüência é organizada pelo trabalho de montagem, que é a forma de estruturar a narrativa fílmica. A montagem tem a função de produzir sentido, dando forma à narrativa, portanto é essencial na construção da fábula fílmica. Além disso, envolve vários modos de expressão (imagem, diálogo, som, música e escrita).

Os estudos da narrativa apontam expressivos avanços, revelando importantes nomes como Propp, Tomachevski, Todorov, Greimas, Genette, Booth e Barthes. Na estrutura da narrativa literária faz-se necessário apontar os elementos constitutivos invariáveis, comuns e aplicáveis a qualquer tipo de narrativa.

Desse modo, é possível analisar a narrativa sob dois aspectos: o plano da enunciação, também chamado de plano do discurso ou da narração, e o plano do enunciado, que compreende a diegese. O primeiro diz respeito à forma como o narrador se apresenta dentro da história. Além do narrador existe o narratário, também chamado de receptor da obra, que se apresenta como uma entidade diretamente ligada ao narrador, atuando como um leitor virtual.

Assim como as personagens, o narrador é uma invenção do autor, que se identifica, muitas vezes, com uma determinada personagem. Para manter a interatividade com o leitor, o narrador precisa buscar uma identificação com o seu receptor, cumprindo uma de suas principais funções, que é fazer com que o leitor se interesse pela história narrada.

O plano do enunciado, o segundo aspecto, envolve quatro elementos: a fábula, as personagens, o tempo e o espaço.

A fábula é constituída de ações praticadas pelas personagens, em um determinado espaço e em um certo tempo. Ela só se constrói integralmente pelo leitor ao final de sua leitura. Compreende um percurso a ser percorrido, considerando o ponto de partida, as mudanças surgidas durante o trajeto e o ponto de chegada. Esse processo de mudança na narrativa obedece a um ritmo.

As personagens são determinantes na narrativa, pois vivem as ações e dão-lhes sentido. No modelo actancial, Greimas propôs o esquema das ações, permitindo que todas as personagens sejam consideradas categorias comuns: os actantes. Desse modo, ele considera seis grupos que participam de qualquer narrativa: o Destinador, o Sujeito, o Objeto, o Destinatário, o Adjuvante e o Oponente. O actante é uma classe de atores que exerce funções, são categorias encontradas na estrutura profunda, no nível sintático da narrativa. Greimas chama de ator o que geralmente consideramos personagem: um ser dotado de atributos que pode ser identificado comumente, nas obras literárias.

O espaço e o tempo são categorias importantes, pois cumprem o papel de instaurar a ficção na realidade. D'Onofrio (2006, p.99) considera as artes plásticas espaciais e a ficção literária uma arte predominantemente temporal. Não podemos deixar de incluir, nesta última, o cinema.

Na ficção contemporânea, o espaço pode exercer uma importância especial, não dependendo exclusivamente de uma ação ou de uma atitude das personagens. Os lugares são caracterizados por meio de descrições, que constituem um recurso capaz de representá-los na narrativa.

Similarmente, as determinações temporais na narrativa dão o tom de realidade, principalmente quando elas fazem referências aos acontecimentos

históricos. Produzir sentido é uma das funções do tempo, que também possui valor social e tem caráter coletivo.

A teoria faz uma distinção entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. No primeiro plano há dois momentos: o do narrador e o do leitor. O tempo da enunciação obedece a uma linearidade ou pode sofrer variações na ordem cronológica dos fatos.

O tempo do enunciado corresponde ao tempo da história narrada, podendo ser cronológico ou psicológico. Ao contrário do primeiro, este último não é mensurável, pois trata-se do tempo da percepção da realidade e de um acontecimento narrado por meio da memória da personagem.

Tais aspectos são importantes e devem ser analisados nas duas narrativas: a romanesca e a fílmica.

### 3.3. TRADUÇÃO, TRANSCRIÇÃO OU TRANSPOSIÇÃO CRIATIVA?

Ao longo da história do cinema, criou-se uma “babel” terminológica no campo da adaptação de obras literárias. São diversas concepções que deram origem aos vários termos que se encontram, atualmente, incorporados pela crítica. Nesse contexto, destacam-se quatro conceitos de adaptação: tradução, transcodificação, transcrição e transposição criativa.

Na história do cinema, nota-se que o campo da adaptação fílmica ainda depende de estudos teóricos mais esclarecedores. Isso também acontece com a tradução literária, conforme observa Omena (2002, p.16), em sua dissertação de mestrado, ao comentar a importância de se realizarem pesquisas sobre tradução. A autora também apontou a existência de diversas correntes na teoria da tradução

e delineou quatro questões problemáticas diretamente ligadas ao meio: a singularidade da obra literária, a natureza da tradução (substituição, transferência, transporte, leitura, transformação, recriação), a fidelidade ao texto original e a configuração intertextual do processo introdutório.

Apesar desse estudo estar voltado para a tradução lingüística do texto literário, tais questões também são pertinentes à transposição do texto literário para a mídia (como o cinema e a tv, por exemplo) e devem ser avaliadas em estudos dedicados às adaptações de obras literárias para o cinema.

A primeira concepção é a de adaptação como tradução. A palavra tem origem no latim “traducere”, que significa “fazer passar”, “conduzir alguém de um lugar para outro”, ou ainda, “transportar de uma língua para outra”. Apesar desse termo ser mais utilizado para se referir à transposição de uma língua para outra, também pode ser adotado para designar a passagem do discurso literário para o cinema e a tv. Ou seja, o vocábulo pode ser empregado tanto na atividade semiótica quanto na atividade lingüística.

Na visão de Siscar (2000) a tradução não pode ser compreendida como transferência de significados. Para o autor, a tradução é concebida como uma leitura e é também uma espécie de crítica; dessa forma, as duas são, igualmente, consideradas traduções.

Mas, essa leitura crítica do texto original evidencia uma tradução sustentada pela relação intertextual. Ao traduzir o texto literário, que atravessa as fronteiras da história e da cultura, o tradutor cumpre um trabalho de deslocamento da língua para a qual se traduz.

O conceito de tradução ainda se amplia na visão de outros teóricos como Campos (1992, p.25), que defende a tradução criativa, assim definida como reconfiguração do imaginário. O autor utiliza a palavra transcrição para se referir à tradução como uma criação paralela e autônoma, porém recíproca. Tal conceito é equivalente ao de transposição criativa, de R. Jakobson, e de transpoetização, de W. Benjamin.

O termo transcrição<sup>24</sup> é composto do radical *trans* que designa “para além de”, “através”; e do vocábulo *criação*, numa referência ao artístico. O próprio sentido da palavra faz uma pequena alusão ao conceito de tradução, defendido por Campos, no qual o autor refere-se à tradução como um ato de “(re)criação” da obra original, acreditando não apenas na transposição do conteúdo da obra, mas também da forma.

Jakobson concebe a transposição como uma atividade de criação. Para o teórico, a poesia possui determinados elementos que expressam uma significação própria e, nesse caso, sua tradução “só é possível com a transposição criativa” (1971, p.72). O teórico apontou três conceitos de transposição: a intralingüística, a interlingüística e a intersemiótica, esta última definida como a transposição “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (ibidem).

Com base na classificação dos conceitos de transposição de Jakobson, Plaza (apud Ferraz Júnior, 2005) construiu uma definição minuciosa para um dos

---

<sup>24</sup> Brum (2003, p.14) lembra que o termo foi empregado pela primeira vez pelo filósofo alemão Leibniz para designar uma operação de Deus pela qual dá razão a uma alma sensitiva.

conceitos, o de transposição intersemiótica e que chamou de tradução intersemiótica. Com base na tríade dos signos de Charles Sanders Peirce, o teórico classificou os processos da tradução intersemiótica em três categorias:

- 1) *tradução simbólica ou transcodificação*: realiza-se por meio de uma “contigüidade instituída, o que é feito por meio de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional”.
- 2) *tradução indicial ou transposição*: “há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio. Nessa mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula”.
- 3) *tradução icônica*: é aquela que “se pauta pelo princípio da similaridade da estrutura”, gerando “analogia entre os Objetos Imediatos”.

A dificuldade de se transpor uma obra literária é enorme, devido à pluralidade de sentidos que esse tipo de texto pode produzir, caracterizando uma mensagem esteticamente ambígua. Essa ambigüidade pode levar a um distanciamento entre o texto transposto e a obra original. No processo de transposição criativa, de transcrição e até mesmo de tradução intersemiótica, esse distanciamento amplia a atividade de seu autor, tendo em vista que ele passa a atuar como um (re) criador e sua obra torna-se uma (re)criação.

Esse distanciamento prevê um pluralismo de leituras. Entretanto, sob o ponto de vista da crítica que concebe a adaptação como um processo que

reproduz fielmente o texto literário tal distanciamento pode causar estranheza. Em outras palavras, essa liberdade torna-se restrita para não cair na “infidelidade” ao texto literário.

Partindo dessas concepções de adaptação e da classificação conceitual de Jakobson e das categorias de Plaza, pode-se ver a adaptação fílmica de uma obra literária sob o conceito de transposição criativa, termo empregado por Jakobson e aprofundado por Plaza, ou ainda, como uma transcrição, termo adotado por Campos.

#### 3.4. ADAPTAÇÃO: UMA HISTÓRIA DE REJEIÇÃO

Dentre os diversos problemas que envolvem o termo “adaptação” o que mais nos chama a atenção é o da rejeição às adaptações fílmicas, levando ao seguinte questionamento: por que as adaptações causam tanta polêmica?

Os estudos da área apontam para um preconceito em relação às adaptações. Nuto (2006, p.6) esclarece que as adaptações literárias são vistas pela crítica como algo que reduz e vulgariza o texto literário. A linguagem da crítica revela termos pejorativos, tais como *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *violação*, *vulgarização* e *profanação* (STAM, apud Nuto, 2006, p.6). Esse tipo de preconceito também é constatado no Brasil, onde as adaptações também não são bem acolhidas por teóricos e cineastas.

### 3.4.1. AVERSÃO AO PADRÃO HOLLYWOODIANO DE ADAPTAÇÃO

As respostas para a questão levantada no item anterior vêm de fontes que, de acordo com Stam (apud Nuto, 2006, p.14), teriam originado essa aversão às adaptações. O teórico destaca “oito fontes do preconceito” que, segundo Nuto (2006, p.16), retratam o perfil de desentendimentos que permearam as análises.

Embora a referência a essas fontes tenha sido apenas indireta, é interessante destacar apenas uma delas - o “preconceito de classe” - que estaria relacionado com as origens populares do cinema e com a audiência de massa.

Existe uma crença na qual as adaptações constituem uma forma de tornar o texto literário mais acessível ao público. O próprio dicionário Aurélio concebe o termo segundo essa visão e define-o como “modificação do texto (obra literária), tornando-o mais acessível ao público a que se destina, ou transformando-o em peça teatral, script cinematográfico”. Percebe-se que tal definição se reporta à adaptação como “acessibilidade ao público”, conceito que foi construído pela indústria cinematográfica ao longo da história e que pregava a massificação da audiência, realizando adaptações de grandes clássicos da literatura.

Nuto (2006, 2006, p.9) escreve que a rejeição às obras adaptadas para o cinema por parte de teóricos e cineastas se revela na oposição desses profissionais a esse conceito hollywoodiano de massificação e de audiência dessas produções.

A autora complementa que a grande indústria aproveitava o enredo da obra original, transformando-o em um livro filmado e, com expressivo *marketing*, levava-o ao grande público. Essa massificação, a qual a pesquisadora faz

referência, encontra correlato na literatura dos chamados *best-sellers*, livros destinados ao grande público que têm como fórmula o entretenimento e como objetivo atingir um maior público leitor.

Nesse sentido, constata-se que a preocupação da grande indústria cinematográfica em realizar adaptações dirigidas ao grande público marca o início de uma arte voltada para o consumo. Essa visão mercadológica do cinema revela-se nas produções que, de um lado, exigem alto investimento financeiro, de outro, necessitam de um retorno imediato desse investimento.

Mas, essa função do cinema de entreter o grande público não era diferente daquela desempenhada pelo romance no passado. Pode-se dizer que o cinema no século XX e o romance<sup>25</sup> no século XIX apresentam, em suas trajetórias, momentos históricos semelhantes, tendo em vista que ambos buscaram, da mesma forma, ressaltar valores da classe dominante.

Nesse contexto de rejeição às adaptações, a questão ideológica parece-nos pertinente. Neste sentido, Nuto (2006, p.10) esclarece que o objetivo da grande indústria cinematográfica era disseminar valores da alta sociedade norte-americana, apropriando-se apenas do enredo e ignorando inclusive a referência ideológica do escritor. Essa fórmula hollywoodiana, que tinha como objetivo valorizar apenas o enredo das obras literárias nas adaptações fílmicas, introduziu um sério preconceito entre os profissionais (teóricos, cineastas e críticos) ligados ao meio.

---

<sup>25</sup> Ver item 2.1 do capítulo 2 desta dissertação.

Essa aversão disseminada entre os técnicos ligados ao meio cinematográfico se deve à ausência de sérias leituras da matéria literária e mostra-se presente até hoje.

### 3.4.2. O PROBLEMA DA INFIDELIDADE E O EXEMPLO DO FILME

#### ADAPTAÇÃO

Tem-se observado um grande preconceito por parte do público e da crítica quando o assunto é adaptação de obras literárias para o cinema. São muitos os impasses que se colocam no processo de adaptação, no entanto, destaca-se como o principal deles a questão da “fidelidade às obras”.

Uma adaptação fílmica é considerada “infiel”, quando não se consegue obter a mesma sensação transmitida pelo livro, ou seja, não corresponde às expectativas do público e da crítica que esperam ver no filme uma proximidade com o texto original. Dessa forma, público e crítica acabam fazendo juízo de valor e ignoram a análise dos diversos elementos que compõem a adaptação. Sob essa visão prevalece a crença na superioridade do texto literário e a impressão de que o livro é sempre melhor que o filme, pois este perdeu a parte substancial do conteúdo do texto original.

O processo de adaptação foi tema discutido pelo cinema em *Adaptação* (2002), filme dirigido por Spike Jonze, cujo roteiro foi escrito por Charlie Kaufman e baseado em sua própria experiência de roteirista: adaptar o livro *O ladrão de orquídeas*, *best seller* da escritora Susan Orlean, para o cinema.

Kaufman decidiu levar para a tela os problemas que ele próprio enfrentou para transpor o livro para o cinema, contando uma história em que mostra as etapas de um processo de adaptação para o cinema. O filme é uma metalinguagem cujo enredo focaliza o roteirista diante de um drama: render-se ao padrão de produção *hollywoodiano*, ou optar por um filme que leve o público à reflexão.

No filme de Kaufman, tal conflito é representado pelo roteirista Charlie Kaufman e seu irmão gêmeo, Donald Kaufman (também roteirista) e cuja visão é bem diferente da do irmão. Charlie é contrário aos clichês hollywoodianos, questiona a fórmula do enredo fácil e óbvio que prende a atenção do grande público, prefere escrever um roteiro que contenha idéias originais e que leve o público à reflexão. Enquanto isso, para se tornar roteirista, Donald frequenta cursos rápidos, pois entende que, para escrever um roteiro, basta seguir as regras do manual e o mais importante: atingir as exigências dos produtores de Hollywood.

Charlie vive as dificuldades para a adaptação de um livro sobre orquídeas, mas acaba se rendendo às idéias de Donald, abandonando o que considera um roteiro de idéias originais. Donald assume o controle do roteiro do irmão, utilizando todas as estratégias do cinema de ação: lutas, perseguições e mortes. Ao final, o roteiro de idéias originais dá lugar ao roteiro de clichês, pois é este que atenderá à expectativa do grande público.

O filme leva a pensar não somente na fidelidade à obra adaptada para a tela mas também na sua recepção. Se, inicialmente, Charlie mantinha uma postura anticlichê, afirmando ao seu agente que não escreveria roteiro fácil, com

sexo, perseguições e mortes, o que se vê, ao final do filme, é a sua opção pela fórmula hollywoodiana. Charlie adotou a mesma postura de Donald, optando pelo cinema fácil para conquistar o público. Isso aponta para uma dupla percepção da arte cinematográfica. Há diretores que, para fugir do “fantasma” da infidelidade e para agradar ao público, preferem manter-se “fiéis” às obras originais. Outros, porém, buscam maior liberdade, adaptando obras pouco conhecidas do grande público, porque defendem a idéia de recriação do texto original.

### 3.4.3. ADAPTAÇÃO COMO TRANSPOSIÇÃO CRIATIVA OU TRANSCRIÇÃO

A transposição da obra literária, para Campos (1992, p.30), em especial da poesia, é vista como um trabalho de “recriação”, assim como o autor define o trabalho de tradução; portanto, quanto mais ambíguo for o texto, maior será a possibilidade de recriação.

Ainda, de acordo com o autor, o texto literário transposto conota seu original e este, por sua vez, conota suas possíveis transposições (1992, p. 30), portanto, sua concepção de transposição é de “transcrição”, termo que é utilizado por Campos para se referir a “uma criação autônoma, porém recíproca”. Essa autonomia revela um trabalho de invenção por parte do tradutor, que deve dialogar com os autores, apreender e transformar também a forma do texto original. Trata-se, portanto, de um trabalho de reimaginação e de atualização da forma, conforme aponta Campos (1992), ao tratar da tradução da poesia:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de

dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação. [...] não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*. [...] (CAMPOS, 1992, p.100, grifo do autor).

Nota-se que esse conceito de transposição adotado por Campos, foi concebido com base em uma impossibilidade de se transpor uma obra literária, conforme revela Jakobson ao se referir à poesia, levando-o a criar o conceito de “transposição criativa”. Em outras palavras, Campos e Jakobson igualmente defendem uma transposição lingüística criativa do texto literário, cabendo ampliá-la para a transposição fílmica. Nesse caso, o trabalho de transposição fílmica pode ser considerado também um trabalho de (re)criação do texto criativo (literário).

Partindo do conceito de transposição como uma (re)criação do texto literário, pode-se considerar, nesta pesquisa, a obra adaptada para o cinema como um texto (re)criado a partir de seu original.

### 3.5. A MONTAGEM: UM ATO DE CRIAÇÃO DO/NO CINEMA

No cinema, a montagem é tida como um dos métodos de tratamento do material e representa um instrumento de efeito mais significativo ao alcance do técnico e do roteirista (Pudovkin, 2003, p.57).

Toda a narrativa é construída pela seqüência de fatos. No cinema essa seqüência obedece à articulação de fotogramas e planos, que se dá com o encadeamento de imagens, as quais são articuladas com o trabalho de montagem.

De acordo com Einsenstein (2002, p.30), o filme é resultado de uma interação entre partes, sendo o plano constituído, também, de outros elementos

tais como luz, movimento e som, todos eles indissociáveis e necessários no momento da criação. Para o teórico, a montagem é um ato criador, já que é por meio dela que se obtém o efeito.

Na concepção de Eisenstein, o espectador é um elemento cuja atuação torna-se importante na narrativa fílmica. A partir do efeito de montagem, ele adquire uma nova percepção visual dos fatos narrados. Esse efeito é responsável pela sua interação com a história narrada na tela.

O texto literário prevê um “leitor modelo<sup>26</sup>” ou um “leitor implícito<sup>27</sup>”, ambos criados a partir de um leitor empírico e são capazes de se relacionar com o texto e produzir sentido. O cinema, da mesma forma, também prevê um espectador que utiliza a sua imaginação a fim de adquirir uma nova experiência. Ou seja, cinema e literatura buscam a interatividade com o receptor, por meio de efeitos estéticos produzidos na recepção de seus textos, permitindo que espectador e leitor busquem maior proximidade com a matéria narrada. O trabalho de montagem contribui para a produção de novos efeitos no espectador, levando-o a construir um novo significado para os fatos narrados.

Nesse sentido, Pudovkin refere-se à montagem como um instrumento utilizado para impressionar o espectador que, de acordo com o teórico, “é um método que controla a ‘direção psicológica’ do espectador” (2003, p.63-64). E cita

---

<sup>26</sup> Eco chama de leitor modelo o leitor que atua como um criador.

<sup>27</sup> O leitor modelo de Eco é chamado por Iser de leitor implícito, responsável por estabelecer um ponto de vista e definir a significação do texto.

cinco métodos utilizados no trabalho de montagem, capazes de causar uma impressão no espectador<sup>28</sup>.

**Contraste:** leva o espectador a comparar duas ações durante o tempo todo, sendo que uma reforça a outra;

**Paralelismo:** corresponde a dois incidentes tematicamente desconexos que são desenvolvidos paralelamente;

**Simbolismo:** introduz um conceito abstrato na consciência do espectador, sem o uso do letreiro;

**Simultaneidade:** é construída a partir do desenvolvimento rápido e simultâneo de duas ações, sendo que a resolução de uma depende da resolução da outra;

**Leitmotiv (reiteração do tema):** quando o roteirista deseja dar ênfase especial ao tema básico de um roteiro.

Tanto Eisenstein (2002) quanto Pudovkin (2003) concebem a montagem como um ato de criação, indo além de uma função meramente narrativa. Para os dois teóricos, a montagem é um recurso capaz de despertar o espectador para a fruição.

---

<sup>28</sup> Pudovkin chamou esse tipo de procedimento de *montagem relacional*. Para maiores esclarecimentos ler item 2.2. do capítulo 2 desta dissertação.

### 3.6. O LITERÁRIO E O FÍLMICO: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERSEMIÓTICAS

A literatura e o cinema têm mantido uma conturbada relação, despertando sérias discussões por parte da crítica. Ante essa polêmica, percebe-se que grande parte de teóricos e cineastas ainda admite que o cinema recorre à literatura, acreditando na superioridade do texto literário ou na incapacidade do cinema para transpor a obra literária.

Observa-se, no entanto, que o cinema é um exemplo de inter-relação de vários discursos. A adaptação é um texto criado a partir de um texto já existente cujo roteiro permite estabelecer um diálogo não somente com o texto original, mas também com as outras mídias.

O crítico Ricardo Zani destaca o cinema “como sendo uma imagem em movimento dialógica por excelência” (2003, p.125). O autor ainda escreve que o cinema é composto de diversos meios, entre eles, o fotográfico e o sonoro, tornando-se um exemplo de inter-relação de discursos, pois, além de propiciar a convivência de diversos discursos, permite o diálogo com esses diferentes recursos. Desse modo, é possível pensar o filme como o resultado de uma experiência dialógica entre diferentes meios e diferentes linguagens.

Da mesma forma, Stam (apud Zani, 2003, p.129) discute que o cinema, sendo um veículo de massa, trabalha com a intertextualidade quando busca estabelecer um diálogo entre gêneros, sons, imagens e filmes anteriores. Nesse sentido, Lauriti (2000, p.91) ainda admite a intertextualidade “entre autores, formas literárias, conteúdos culturais e, inclusive, entre textos provenientes de contextos

semióticos diferentes”, reconhecendo também o funcionamento intersemiótico da intertextualidade.

A mesma autora, ao citar Costa, considera que “as novas leituras, versões, adaptações, interpretações, traduções, inspirações e criações” são geradas a partir de textos desmaterializados, cuja transformação ocorre num processo cultural intertextual ou multitextual (apud Lauriti, 2002, p.93).

Todavia o escritor e o roteirista têm diferentes percepções da matéria narrada. Xavier (apud Curado, 2006, p.133) escreve que “a adaptação deve dialogar não somente com o texto original, mas também com o seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objeto é a identificação com os valores nele expressos.”

Nesse sentido, cabe apontar um importante esclarecimento de Rubem Fonseca, que escreveu o roteiro da adaptação fílmica da obra *O Matador*, de Patrícia Melo, acerca das linguagens fílmica e literária. Em seu depoimento sobre o roteiro de *O homem do ano*, o escritor diferencia a linguagem do escritor da do roteirista e as imagens criadas no texto literário das imagens criadas no cinema, caracterizando essas duas modalidades da seguinte forma:

A linguagem do escritor é a palavra. A do roteirista é a imagem. A palavra é sempre polissêmica - tem muitas significações, que o leitor pode escolher com o vagar que julgar necessário. A literatura pode, e às vezes deve, se dar ao luxo de ser ambígua. As imagens também podem ter vários significados, mas no cinema a anfibologia pode gerar uma indesejável perplexidade e deve, portanto, ser usada com rigor. As imagens, no cinema, têm um impacto (emocional e intelectual) e uma velocidade que impedem uma vagarosa interpretação dos seus significados. Assim, no cinema, a imagem, mesmo oferecendo inúmeras decifrações, deve sempre permitir ao espectador uma primeira inequívoca exegese. Lidamos, pois, com recepções estéticas diferentes. Ao roteirizar este filme baseado num livro que tem uma sintaxe alucinante, eu tive, preliminarmente, de levar

essas ponderações em consideração. Em seguida, baseado na história do livro, criei os elementos do filme através de uma nova estrutura.<sup>29</sup>

Observa-se, a partir dessas duas citações, que a adaptação deve prever uma (re)criação da obra, buscando, por meio da experiência imagética revelada no texto literário, levar o roteirista a novas possibilidades de criação e a novas leituras.

---

<sup>29</sup> Esse depoimento do escritor foi publicado pelo site Webcine

## CAPÍTULO IV

### 4. O ROMANCE *O MATADOR* NO CINEMA

Neste capítulo, busca-se analisar a passagem do romance ao filme. O roteiro, considerado um texto imagético, corresponde a um elemento de mediação entre os textos literário e fílmico.

Entende-se que entre o texto literário e o filme está a narrativa *decupada*<sup>30</sup>, que dá a idéia de como cada cena será filmada. Essa narrativa visual é resultado de uma experiência de transposição criativa ou transcrição do texto literário.

No romance *O Matador* observa-se o rompimento por parte do narrador-personagem com a forma narrativa tradicional e os efeitos produzidos pelas interrupções bruscas e pela interferência no texto de elementos midiáticos, tais como propagandas, cartazes, jornais, notícias televisivas e bilhetes. Essas mudanças, em sua maneira de narrar, visam a estabelecer uma nova relação entre narrador e leitor. No filme *O homem do ano*, adaptação fílmica da obra, constata-se uma linearidade narrativa, vista como uma opção do roteirista e do diretor do filme pela forma clássica de narrar do cinema.

Desse modo, verifica-se a necessidade de se analisar o foco narrativo nos dois formatos – o romanesco e o fílmico, com o intuito de verificar a autoridade da voz do narrador/contador nas duas narrativas, a partir dos conceitos teóricos de Gérard Genette e de Norman Friedman.

---

<sup>28</sup> Narrativa de caráter visual que pode ser entendida como roteiro. É uma referência ao termo *decoupage* que, originalmente, é uma alusão ao aspecto visual do cenário, das personagens e de outros detalhes que envolvem a transformação das idéias em imagens de um filme.

#### 4.1. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DO ROMANCE *O MATADOR*.

A literatura sempre dialogou com o cinema. Ao longo do tempo, essas duas linguagens artísticas se entrecruzaram. O cinema tem incorporado técnicas próprias da narrativa literária, assim como os modelos narrativos do cinema têm influenciado também a literatura.

O fluxo de consciência e a fragmentação discursiva, próprios da narrativa de Patrícia Melo, promovem uma proximidade com a linguagem visual pela sua objetividade. Essa linguagem assemelha a uma seqüência de “tomadas” do cinema, que se descreve pela ação ou pela continuidade delas. Em alguns trechos do romance *O Matador*, há evidências de um texto que se destaca pela visualidade e pela narrativa baseada na montagem seqüencial das cenas.

Internamente, o romance *O Matador* é estruturado da seguinte forma: divisão em duas partes, sendo a primeira constituída de vinte e três capítulos e a segunda de dezessete, totalizando quarenta capítulos. Em todos os capítulos, as cenas são visualmente destacadas com a introdução de um espaçamento maior entre elas, ou sofrem interrupções bruscas com a introdução de pequenos textos, tais como propagandas, notícias, cartazes, bilhetes e cartas. Os dois recursos apontam semelhanças do texto de Patrícia Melo com a linguagem e a forma da narrativa decupada (roteiro). Ao garantir visualmente, em seu texto, o trânsito de uma cena a outra, a autora aproxima-se do processo de montagem seqüencial do cinema. Observa-se, no trecho seguinte, que corresponde ao espaçamento das

cenar e ao bilhete de Érica, uma seqüência criada a partir de interrupções com cortes bruscos das cenas.

### 19

No dia 18 de janeiro nasceu minha filha Samanta.

Três quilos e seiscentos e cinqüenta gramas de açúcar, cinqüenta e dois centímetros.

Eu a peguei no colo, eu cuidarei de você. Samanta, uma filha precisa de um pai.

Usei mais um cheque do dr. Carvalho para pagar os brinquedos, as mantas, o berço, as roupinhas, as mamadeiras, quinze pacotes de fraldas descartáveis e anotei no canhoto: não esquecer de avisar o dr. Carvalho.

Eu não esqueceria.

### 20

Você sabe, eu te odeio.

Vou passar uns dias na casa de minha prima, no Paraná.

Um murro na sua cara.

Érica.

O bilhete estava embaixo da porta, minha sorte foi que Cledir estava saltando do táxi com Samanta no colo e não viu nada. Estávamos voltando da maternidade, aquelas quatro linhas me deixaram completamente desestabilizado. Érica não tinha parentes em lugar nenhum, eu sabia, estava furiosa porque minha filha tinha nascido, era isso.

(O Matador, pp.108-109)

Esses aspectos da linguagem fílmica, presentes no romance de Patrícia Melo, podem ser vistos como uma inovação da linguagem literária. A escritora, ao lado de Rubem Fonseca, está ligada ao mundo do cinema, pois atua também como roteirista. No romance *O Matador* é evidente essa intersecção de linguagens. Dentre os processos típicos da linguagem cinematográfica, percebidos nesse romance foram detectados o recurso do corte e do *flashback*.

Os cortes de uma cena para outra, ou de capítulo para outro imprimem uma dinamicidade narrativa; o narrador-personagem sai de um cenário e entra em outro, mudando o ambiente e quebrando a linearidade.

No roteiro, a rubrica assume a função de descrever *o que* a personagem faz e *como* age, tendo em vista que uma narrativa “decupada” apresenta planos com rubricas dramáticas e necessárias à filmagem das cenas. Aponta-se, nos dois trechos seguintes, a rubrica *de ação*, que descreve o que acontece em cena.

**Érica sentada na nossa cama, de biquíni.**

Escute, Máiquel, deixa eu falar: o presidente de Moçambique estava com uma doença terrível, ele foi a todos os médicos importantes do mundo, na França, na Alemanha, os especialistas diziam sempre a mesma coisa, não sabemos qual é o seu mal, ninguém conseguia diagnosticá-lo [...] <sup>31</sup>

(O Matador, p.154)

**Sentados na minha frente, dois vereadores.** O Santana é quem tinha organizado aquele encontro, um bate-papo informal, ele disse, vamos ver o que eles acham da gente lançar a sua candidatura a vereador.

**Vereador 1, tomando café:** Estes dias eu vi na televisão uma mulher que participou de um linchamento e ela dizia o seguinte: sei lá o que aconteceu, eu estava na rua, ouvi gritos, peguei um pedaço de pau e quando dei conta do que esta acontecendo eu já estava furando os olhos do garoto[...]

Vereador 2: Quando matamos um filho da puta perdoamos qualquer coisa. <sup>32</sup>

(O Matador, p.158)

Essa visualidade que é suscitada na composição do texto literário atualiza os acontecimentos que devem, agora, ser vistos como um processo semelhante das imagens fílmicas e televisivas. Além da proximidade com a linguagem do cinema, o romance *O matador* apresenta, em muitos trechos, uma identificação com a mensagem audiovisual televisiva. Um exemplo disso é a notícia veiculada

---

<sup>31</sup> Grifo nosso.

<sup>30</sup> ibidem.

na televisão e da qual o protagonista toma conhecimento. Essa notícia introduz o capítulo oito do livro.

Presidiário fuma crack para comemorar vitória.

O primeiro colocado do concurso de redação antidrogas na Casa de Detenção Moreira Aguiar recebeu trezentos maços de cigarro como prêmio e comemorou a vitória consumindo crack a semana inteira.

O volume da televisão estava alto, as notícias chegavam no banheiro (O matador, p.50).

Assim como a própria imagem veiculada nessa notícia, o fato surge, de forma veloz, diante do espectador que não dispõe de tempo para uma reflexão sobre o fato. Da mesma forma, o método de composição textual do romance busca a velocidade das imagens de uma tela (da televisão e do cinema). A apreensão da realidade e a rapidez dos acontecimentos que passam diante dos olhos do leitor são um reflexo do “bombardeamento” de informações a que o indivíduo está sujeito a todo o momento.

Esse excesso de informações também se revela por meio do discurso caótico do narrador, que demonstra sua percepção acerca dessa nova realidade. A voz narrativa se reveza com os acontecimentos internos do texto, que são contados por Máiquel, e com fatos externos, as notícias veiculadas pelo jornal impresso (escrita) e pela televisão (imagem e voz).

Para introduzir esses acontecimentos externos, Máiquel interrompe momentaneamente a narração em primeira pessoa, mas retoma a voz narrativa para dar explicações sobre os fatos. Ocultando sua presença, o narrador aproxima-se da objetividade da câmera que, no cinema, funciona como narrador.

Assim, por meio de descrições detalhadas e de uma narrativa decupada, o narrador do romance *O matador* não conta apenas uma história, mas mostra como ela dever ser, ou seja, nesse romance há o domínio do mostrar sobre o contar.

Mas, de acordo com Genette (2005, p.164) “*mostrar* não pode ser senão uma *forma de contar*”, e tal forma consiste na transcrição do não-verbal em verbal. Logo, ao transformar as palavras do texto literário em imagens, o roteirista não precisaria de tanto esforço para transpor o livro, pois a visualidade dos espaços descritos e a caracterização das personagens, presentes na narrativa do romance *O matador*, garantem também a visualidade das cenas fílmicas.

#### 4.2. FOCO NARRATIVO E CRIMINALIDADE EM FOCO

O romance *O Matador* (1995) é narrado em primeira pessoa pela personagem Máiquel, morador do subúrbio, vendedor de carros usados e sem perspectivas na vida. Após perder uma aposta de futebol, ele pinta os cabelos de louro e, a partir dessa simples brincadeira, o protagonista envolve-se em um crime de motivo fútil, uma simples ofensa levou Máiquel a matar Suel, um bandido que, segundo as pessoas, merecia morrer. A partir desse fato, ele inicia sua vida de matador de aluguel e envolve-se em outras ocorrências que o transformarão em um criminoso cruel.

O próprio protagonista, um matador profissional, relata os acontecimentos e sua experiência dos fatos, em forma de memórias, com uma linguagem

“contaminada” pelo estilo do “brutalismo yankee”<sup>33</sup>, termo empregado por Alfredo Bosi.

Seu relato traz a forte presença do fluxo de consciência. A mente do narrador é invadida pelos pensamentos e pela simultaneidade de movimentos e ações que caracterizam a nova ordem das metrópoles. Neste sentido, o recurso para mesclar narrador e personagem é o uso do foco narrativo em primeira pessoa, que se confunde entre o uso do discurso direto permanente e do discurso indireto livre, como se constata no trecho seguinte.

Passei o dia em casa, sem comer, só tomando Novalgina. O porquinho brincando com o meu tênis. **Eu dormia, acordava, tomava Novalgina, sonhava, os Beatles cantando, tenho um vizinho que adora os Beatles.** Sonhei que dirigia a cento e vinte quilômetros por hora, o John Lennon do meu lado, com um violão, eu não sabia que ele era o John Lennon, **onde você andou, eu falei** (MELLO, 2002,p.23)<sup>34</sup>.

A linguagem desenvolve-se dentro de um padrão de relato (sumário) e descrição (cena), com o objetivo de fazer com que o leitor se projete naquele momento e visualize a cena violenta, ativando seu imaginário e levando-o a uma reflexão daquele cotidiano, muito semelhante àquele reproduzido pela televisão e pelo cinema. A violência verbal é expressa pelo discurso fragmentado, pela visão irônica da realidade e por meio da agressividade das palavras do narrador.

Na cena seguinte, o leitor percebe essa agressividade, quando o narrador-personagem narra, com riqueza de detalhes, o assassinato de Ezequiel, o segundo, de forma cruel, utilizando uma linguagem seca e imediata.

---

<sup>33</sup> Bosi utiliza esse termo para classificar a literatura que segue os modos de pensar e dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee* e que apresenta aspectos antiliterários e populares. (In: BOSI. *O Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s/d, p.18).

<sup>34</sup> Grifo nosso.

Veio caminhando na minha direção, com tranquilidade. Ninguém por ali. Você quer falar comigo?, ele perguntou. Quero. Ele sorriu um sorriso de gentileza, pois não, eu saquei a arma, mirei e puf, errei o primeiro tiro. O que é isso?, uma pergunta sincera, ele não estava entendendo o que era aquilo. Aquilo era uma arma. Puf, errei o segundo, o terceiro pegou na coxa, o quarto no peito, ele caiu, errei mais dois tiros. Ezequiel continuava vivo, gemendo, sofria, queria se levantar, falar alguma coisa, queria ir para casa jantar com a mamãe, eu não tinha mais balas. Ele não poderia ficar vivo, não agora, arranquei um pedaço de pau que servia de cerca para uma árvore e fui para cima dele, dei na cabeça, martelei, martelei, martelei, furei os olhos dele. Ezequiel continuava vivo, meus braços doíam, espetei a lança de madeira no coração do estuprador, eu já tinha visto uma cena na televisão, a mocinha matando vampiro. Ezequiel vomitou sangue e morreu. Atravessei a rua e fui embora. (p.48)

Na narrativa fílmica, a forma de abordar a criminalidade é diferente do romance. Isso acontece porque, no cinema, o visual é elemento determinante em algumas situações. Segundo Curado (2006, p.129), “o cineasta discute o roteiro, seleciona atores e imagens, determina decupagens e montagens, tendo em vista não só a temática que deseja abordar, como também sua estilística e o propósito a que se destina a película.”

Assim, enquanto o texto literário constrói imagens, via linguagem verbal, que deverão ser desvendadas pelo leitor, o cinema, devido ao seu caráter visual, proporciona a imagem imediata do objeto.

Na transposição da linguagem verbal do romance *O Matador* para a linguagem visual do filme *O homem do ano*, percebe-se a preocupação tanto do roteirista Rubem Fonseca quanto do cineasta José Henrique Fonseca em omitir a descrição dos detalhes das cenas dos assassinatos de Máiquel presentes no livro.

### O homem do ano

#### Ext. ruas pobres do subúrbio - noite

Máiquel segue Ezequiel por uma rua com pouco movimento, entra numa esquina e a rua vai ficando deserta. Ezequiel pára e olha para trás.

EZEQUIEL - Você é o Máiquel, não é? (pausa) Qual é o assunto, cara?

MÁIQUEL (Depois de curta hesitação) - Nada não.

Máiquel vira as costas e afasta-se. CÂMERA ACOMPANHA.

MÁIQUEL (V.O.)

Nessa época, eu ainda não tinha aprendido a odiar. Falavam do Ezequiel como se ele fosse o diabo, mas tudo que eu via na minha frente era um pobre coitado.

Ouve-se um ESTAMPIDO DE TIRO. Máiquel se assusta, vira-se e vê Ezequiel com um REVÓLVER na mão trêmula. Máiquel saca a ARMA e atira em Ezequiel. Este é atingido no peito, cai. Ezequiel está se contorcendo no chão, gravemente ferido. Máiquel se aproxima, encosta a arma na cabeça de Ezequiel e puxa o gatilho. A arma engasga. Ele aperta o gatilho seguidas vezes sem sucesso. Máiquel, ajoelhado ao lado de Ezequiel, concentra-se em checar sua arma. Tira o pente e recarrega novamente, destrava o pino, engatilha a arma.

SOM DE ESTAMPIDO DE ARMA

O foco principal – o assassinato de Ezequiel – foi mantido pelo roteirista, assim como o insucesso de Máiquel na execução do assassinato. Entretanto, o espectador tem certeza da consumação da morte de Ezequiel, por meio do som de estampido da arma. Esse recurso sonoro atua como um elemento narrativo junto à imagem de Máiquel recarregando e engatilhando a arma.

A função da “voz off” assume, junto à imagem de Máiquel, a função de narrador autodiegético do romance. É nele que se concentram a credibilidade e a cumplicidade do espectador. As reflexões desse narrador são transpostas para o filme, porém com a supressão de certos detalhes presentes apenas no romance.

MÁIQUEL (V.O.)

Até matar o primeiro cara a gente pensa que existe essa história de aprender a matar. Aprender a matar é como aprender a morrer, um dia você morre e pronto. Ninguém aprende a matar. Todo mundo nasce sabendo. Se você tem uma arma na mão, é isso, você já sabe tudo.

[...]

Aprender a matar é como aprender a morrer, um dia você morre e pronto. Ninguém aprende a morrer, um dia você morre e pronto. Ninguém aprende a matar. Isso é conversa furada de tira. Todo mundo nasce sabendo. Se você tem uma arma na mão, é isso, você já sabe tudo. **É como foder pela primeira vez, você pensa que não sabe, mas o seu corpo faz tudo sozinho, alguma coisa lá dentro faz isso por você. É a mesma coisa.**

(O Matador, p.93, grifo nosso)

Evidencia-se no último trecho, correspondente ao fragmento do romance, uma importante comparação que Máiquel estabelece entre o ato de matar e o desejo sexual. No filme, o roteirista exclui tal comparação e em seu lugar introduz três outras seqüências.

Máiquel, Marcão e Érica sobre uma moto; os três mais Enoque numa loja de carros.

Máiquel, Marcão, Galego e Enoque executam uma vítima.

A gangue caminhando contra um muro azul; chegando ao Bar do Gonzaga; tirando fotografias na oficina.

Percebe-se que os dois eu-narradores (o romanesco e o fílmico) compartilham, com humor, da imagem de “homem do ano” baseada na transformação do protagonista, de simples vendedor de carros usados à condição de fugitivo perigoso, frio e cruel. Nota-se que o olhar que ele dirige a própria condição de matador é igualmente frio e assumido pelo narrador-protagonista como algo natural, ou ainda como uma necessidade de sobrevivência. A consumação de cada assassinato é vista como uma “progressão” de Máiquel no

mundo do crime e a revelação de um “outro” dentro da personagem, desejo esse que vai, aos poucos, se realizando.

#### 4.3. AS ARMADILHAS DO “EU” NARRATIVO NO ROMANCE

Mesmo tendo adotado o ponto de vista em primeira pessoa, percebe-se que o narrador relata sua vida, destituído do papel de sujeito central e alienado em relação aos acontecimentos, comportando-se como “vítima” das circunstâncias que o levaram à criminalidade. O emprego desse recurso pelo narrador sugere uma tentativa de justificar ao leitor seus atos criminosos.

Máiquel é o protagonista dos acontecimentos do passado que ele próprio narra no presente e cujo relato de memória passada assim se inicia: “**Tudo** começou quando eu perdi uma aposta” (*O matador*, p.9, grifo nosso). Gérard Genette considera que todo fato contado em uma narrativa é superior àquele em que se situa o próprio acontecimento (GENETTE, 2005, p.184). Nesse caso, o protagonista pertence à fabula e vive como diegético, pois conta no presente os fatos do passado. Esses fatos correspondem à própria (auto) visão que a personagem tem de si. Na definição do teórico, Máiquel é o narrador autodiegético, porque conta sua própria história.

Entretanto, Genette (1995, p.216) lembra que “a narração do passado pode, de alguma forma, fragmentar-se, para inserir-se entre os diversos momentos da história como uma espécie de reportagem mais ou menos imediata”. A narrativa de *O matador* não é propriamente o que o teórico denomina de narração simultânea (a reportagem de rádio e TV), mas corresponde à narração

intercalada, em que são inseridos os momentos de reflexão do narrador acerca dos fatos.

Essa fragmentação discursiva também ocorre devido ao descentramento focal, à medida que o narrador deixa marcas de sua ausência. Para isso, utiliza vários recursos midiáticos para ocultar-se, uma espécie de “truque” usado para transmitir seu relato. Um desses recursos é a propaganda, que faz com que o narrador suprima sua presença sem perder sua autoridade, ao contrário, ele busca o estreitamento pactual colocando-se na posição de leitor.

Percebe-se tal procedimento no primeiro capítulo do romance, no seguinte trecho: Máiquel ainda está no salão de Arlete, feliz com sua transformação física, conquistada após ter seus cabelos tingidos de louro. Essa cena é interrompida pela propaganda do Mappin, da qual Máiquel agora se recorda.

Mappin,  
Venha correndo,  
Mappin,  
Chegou a hora,  
Mappin,  
É a liquidação!

Quando eu era garoto, adorava ouvir a música do Mappin. Videocassete Gradiente, quatro cabeças, controle remoto. Garantia Gradiente de um ano. Limpeza automática das cabeças. À vista cento e sessenta ou duas de oitenta.[...] (O Matador, p. 11).

Nesse momento, o leitor percebe que o protagonista já entrou na loja do Mappin. Essa introdução da propaganda, dentro do texto literário, ocorre de forma “acidental” e para que o narrador possa interagir com o leitor.

Assim, é possível detectar, no romance, um narrador autodiegético, mas que, freqüentemente, perde sua subjetividade, transformando-se em um narrador semi-homônimo. Sobre isso (GENETTE, 1995) afirma:

A conquista do eu não é, pois, aqui, regresso e presença a si, instalação no contorno da “subjetividade”, mas talvez exatamente o contrário: a experiência de uma relação a si vivida como (ligeira) distância e descentramento, relação que primorosamente simboliza essa semi-homonímia mais que discreta, e como que acidental, entre o herói-narrador e o signatário. (p.248)

Percebe-se que a propaganda é utilizada no livro como mecanismo de interação. O narrador apela para esse artifício a fim de se aproximar do leitor/ouvinte, oculta-se, momentaneamente, para passar à condição de espectador dos fatos e para cumprir um duplo papel, o de narrador-ouvinte. Em uma espécie de jogo de posições entre o “olhar e o ser olhado” criado com o leitor, transmite uma visão dupla de si, o narrador que conta, mas que também se coloca, momentaneamente, na condição de ouvinte. Trata-se, então, de um procedimento que utiliza para compartilhar com o leitor os acontecimentos que ele próprio relata, garantindo também a veracidade factual.

No entanto, a duplicidade não aparece apenas para descentralizar a posição do narrador de sujeito central da narrativa. É também uma forma de o protagonista manifestar o seu desejo pelo “Outro”. Máiquel é o sujeito que tem sua nova imagem projetada no espelho, por meio do próprio olhar. Entre sujeito e objeto há forças de atração que estabelecem relações de afinidade e simpatia entre ambos. Baseando na afirmação de Bosi (2006, p.77) de que “esse novo olhar é o que exprime e reconhece forças e estados internos”, pode-se inferir que

a imagem do indivíduo loiro, refletida no espelho, representa o objeto pelo qual o protagonista sente-se atraído. E a transformação física da personagem irá produzir também uma mudança em seu interior, conforme se constata no primeiro capítulo em que Máiquel, após tingir seus cabelos de loiro, revela todo o seu encantamento e atração pelo “Outro” que acabara de nascer.

Quando finalmente recebi permissão para ver o resultado, fiquei surpreso: meu cabelo estava completamente loiro. Loiro mesmo, que nem esses cantores de rock da Inglaterra.

Sempre me achei um homem feio. Há muitas curvas em meu rosto, muita carne também, nunca gostei. Meus olhos de sapo, meu nariz arredondado, sempre evitei espelhos. Naquele dia foi diferente. Fiquei admirando a imagem daquele ser humano que não era eu, um loiro, um desconhecido, um estranho.(p.10)

Essa transformação física que a cor amarela opera por meio do loiro, pode designar, segundo a simbologia, dois sentidos, um de caráter positivo e outro com significado negativo. De acordo com o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995), o ouro ou a cor áurea remete à perfeição espiritual, purificação, conhecimento e sabedoria do indivíduo. Opondo-se a essa definição, o ouro também “é um símbolo de perversão e de exaltação impura dos desejos, uma degradação do imortal em mortal”.

Chama a atenção, no processo de transformação de Máiquel, o segundo sentido, devido à degradação da personagem. Com os cabelos escuros Máiquel representa a “normalidade” da vida de um jovem de periferia que vendia carros usados. Se antes nunca havia pegado numa arma, conforme revela a própria personagem, a mudança exterior operada pelo “loiro” desencadeará uma

transformação em seu comportamento. Essa mudança revela o “Outro” que corresponde ao lado perverso e cruel de um matador de aluguel.

Essa transformação física opera uma transformação psicológica na personagem, levando-a a cometer seu primeiro assassinato, motivado também pelo riso debochado de Suel, sua primeira vítima. Após esse episódio, Máiquel é introduzido no mundo do crime e vê nisso uma possibilidade de “ascensão” socioeconômica. Inicia-se o rompimento do lado ingênuo e simples da personagem. Se, no início, é apenas um “garoto” que vendia carros usados, agora passa a adquirir poder socioeconômico, pois na condição de “matador de aluguel”, Máiquel é premiado com o respeito da comunidade e com o dinheiro que recebe pelos assassinatos.

Bandido tem que morrer, letra de homem. Morreu porque não servia para a sociedade, à máquina. Claro, o porco. Ganhei um porco de presente pelo assassinato de Suel. E cigarros. Carne. Pinga e cerveja. O pessoal gostou. Gostei dos presentes. (p.24).

Em seu artigo “Autor e Autoria”, o professor Carlos Roberto Faraco revela que “Máiquel encarna a visão de mundo (o ideologema fundido com seu discurso) do jovem da periferia urbana, desenraizado e sem perspectiva, presa fácil das teias da violência[...]” (FARACO, 2005, p.51). Dessa forma, Máiquel torna-se presa do dentista Dr. Carvalho, um homem inescrupuloso que oferecerá a ele um tratamento dentário gratuito em troca do assassinato do provável estuprador de sua filha Gabriela. O autor também aponta que

o dr. Carvalho é a imagem da voz social de certos inescrupulosos segmentos da classe média que se aproveitam do contexto de miséria e violência da periferia em benefício próprio; que não têm escrúpulos de

induzir a violência para realizar seus objetivos de segurança, de vinganças pessoais e de ganhos econômicos (IBIDEM, pp 51-52).

Como narrador de seus próprios crimes, Máiquel busca também a cumplicidade do leitor por intermédio do apelo implícito, que aparece como estratégia de venda exposta em um pequeno texto situado na contracapa do livro de Patrícia Melo:

Conheça Máiquel. Conheça a filosofia de vida de Máiquel (sic.). Observe Máiquel transformar-se em herói. Perceba como uma dor de dente pode mudar uma vida. Acompanhe a trajetória de Máiquel, seus amores, seus sofrimentos, suas indecisões, suas boas intenções e as atitudes violentas que acaba por tomar. Impressionese com a brilhante carreira de Máiquel, seus amigos, sua ascensão, seu poder. Sobretudo, trate de entender Máiquel se conseguir: ele pode estar a seu lado nesse instante.(s/d)

A última frase evidencia o ar de cumplicidade do leitor em relação às circunstâncias adversas que lançaram a personagem na marginalidade. O leitor ainda percebe, nesse trecho, o tom firme da linguagem, evidenciado pelo uso de verbos na forma imperativa, colocando o leitor lado a lado com o protagonista.

Esses desvios focais, constatados no romance *O matador* apontam para uma mudança formal e para uma valorização do modo de narrar. Na visão dos críticos, essas inovações presentes no romance contemporâneo são originárias da estética do *nouveau roman*, que promoveu modificações significativas na narrativa romanesca, dentre elas a mistura de várias modalidades de estilo e a substituição da ação pelo enredo. Na concepção do romancista teórico desse movimento Robbe-Grillet, a mudança deveria ocorrer na forma, que para ele representava o verdadeiro conteúdo de uma obra de arte. Posteriormente, sabe-se que essa

inovação formal abriu caminho para que outros romancistas também valorizassem o modo de narrar.

Dessa forma, os estudos teóricos da narrativa têm-se voltado para o foco da narração, que é um dos aspectos em que se tem notado muitas inovações. Nesse sentido, Friedman (2002, p.179) destaca a “Câmera” e o “Fluxo de consciência” como “os dois tipos de narradores em que mais se detecta uma subversão da ótica do relato”. No romance *O matador*, percebe-se esse tipo de relato, em que o narrador busca, em sua própria mente, em uma espécie de câmera interna, os acontecimentos que são mostrados de forma caótica e fragmentada.

Ao retomar duas das cinco funções atribuídas ao narrador por Genette<sup>35</sup>, as de “administração” e de “comunicação”, Bourneuf (1976, p.103) afirma que a função do narrador vai além de narrar, ou seja, ele pode “administrar” o conteúdo ou “comunicar-se” com o leitor, conforme aponta: “se o narrador camufla amiúde a sua presença ou não tem a preocupação de estabelecer um laço visível, ele pretende marcar com clareza o seu papel, justificando o conteúdo ou o âmbito da sua narrativa ou fazendo-nos penetrar no seu gabinete de trabalho”.

O controle do narrador sobre seu relato é observado na relação que Máiquel estabelece entre a vida e os caminhos que ela persegue. Para o narrador, o indivíduo tem duas opções: deixar a vida seguir o percurso natural ou mudar o rumo do trajeto, tomando as “rédeas” da situação. Respectivamente, essas duas trajetórias são comparadas ao rio e ao cavalo. Para ilustrar essa relação, destaca-

---

<sup>35</sup> Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1995, pp.254-255) atribui ao narrador cinco funções, baseando-se nas funções da linguagem de Roman Jakobson.

se o trecho seguinte, do capítulo nove, em que Máiquel faz referência a certas escolhas do indivíduo, as quais podem ou não mudar o próprio destino.

[...] Tudo ia dar certo. A minha vida ia ser boa e eu não precisava sair por aí matando pessoas.

Enquanto caminhava e olhava para os meus sapatos fodidos, eu pensava que a vida é uma coisa engraçada. Ela vai sozinha, como um rio, se você deixar. Você também pode botar um cabresto, fazer da vida o seu cavalo. A gente faz da vida o que quer. Cada um escolhe a sua sina, cavalo ou rio.

(O Matador, p. 65)

Nesse trecho do romance, Máiquel refere-se não somente às escolhas que o indivíduo deve fazer e que podem mudar o rumo de sua vida, mas também às opções que o narrador faz para contar os fatos. Essa passagem pode ser entendida como uma alusão ao ângulo de visão do narrador, ao seu exercício de controle sobre os fatos e à sua interferência no próprio destino e no das demais personagens.

No filme, o roteirista opta pela inserção do mesmo trecho, mas como seqüência final da narrativa fílmica, a fim de revelar ao espectador que a escolha da personagem torna-se, agora, um caminho sem volta e do qual não poderá se desviar. A personagem não mantém o controle sobre seus próprios atos conforme aponta o seguinte fragmento: “(...) Por que eu matei Suel?, eu queria saber, eu queria que alguém me explicasse porque eu matei Suel” (1995, p.18). Daqui para frente o narrador-personagem será levado pelo destino, assim como o rio ao qual ele próprio se refere.

**INT/EXT. ESTRADA/ CARRO - AMANHECER**

Máiquel, de cabelo preto, dirige seu carro.

MÁIQUEL (V.O.)

A vida é uma coisa engraçada, se você deixar, ela vai sozinha, como um rio.

Mas você também pode botar um cabresto e fazer da vida o seu cavalo. A gente faz da vida o que quer. Cada um escolhe a sua sina. Cavalo ou rio.

Em *O matador*, percebe-se que o protagonista Máiquel narra sua história, alienado de seu próprio destino e deixando-se levar como o rio. No entanto, precisa manter, no seu relato, a veracidade dos fatos por meio das “armadilhas” que ele insere ao longo da narrativa para se aproximar do leitor e, dessa forma, garantir também a cumplicidade do leitor.

A narrativa em primeira pessoa permite ao leitor conhecer o interior do narrador, por meio de seu discurso fragmentado. Ao mesmo tempo que narra sua própria história, Máiquel também precisa resguardar-se para não se expor totalmente ao olhar do leitor/ouvinte, por isso, em sua narrativa ocupa momentaneamente a posição de receptor dos fatos.

Esse leitor torna-se cúmplice dos acontecimentos, pois conhece a intimidade da consciência da personagem por meio do monólogo, que se interrompe para a introdução de acontecimentos inesperados e desconhecidos. Máiquel é o narrador que faz uso da primeira pessoa e nela vive o conflito de vozes contrárias, que “brigam” entre si. De um lado, tem-se a voz da “normalidade”, representada pelo casamento com Cledir, a filha Samanta e o emprego. De outro está a voz da “criminalidade”, que o atrai para o assassinato de aluguel, para a empresa de segurança de fachada e para as drogas.

Como narrador do romance, Máiquel busca a cumplicidade do leitor. A história finaliza com a fuga do protagonista que precisa escapar da perseguição implacável da polícia. No filme, a personagem escurece o cabelo para retomar sua característica física inicial. Mas, esse recurso não é utilizado somente como um

artifício para escapar da perseguição da polícia, ou ainda, como uma forma de “apagar” suas pistas no texto. A mudança física evidencia a capacidade do protagonista de metamorfosear-se na aparência. Essa capacidade de mudança remete a uma identidade descontínua de Máiquel, que se revela no descompromisso de seu relato, no desejo de ser “o outro” e na própria carência de uma identificação que o represente.

#### 4.4. ANÁLISE DA NARRATIVA FÍLMICA

Inicialmente, a análise de um filme seguia duas perspectivas: a formal e a narrativa. Hoje, pode-se afirmar que o plano, a seqüência e o filme são categorias pertencentes tanto à forma cinematográfica quanto à narrativa. Em sua dissertação de mestrado, a professora Karla Aparecida Marques Santos recorre ao estudo de Benjamin para lembrar que

Eisenstein e Bazin, personalidades relevantes na teoria do cinema, discutiram o plano e a seqüência primordialmente como formas cinematográficas e não narrativas. Os teóricos mudaram sutilmente de ponto de vista neste nível, considerando o plano e a seqüência em termos de forma cinematográfica e depois o filme como um todo em termos de modelos literários. E o fizeram como se tratassem dum único problema do princípio ao fim. Para ambos, é como se as partes formais constituíssem um todo narrativo. (2007, p.72)

De acordo com a autora, Benjamin (apud Santos, 2007, p.72) aponta que o cinema é herdeiro de um sistema narrativo literário, que teve o seu auge no século XIX, revelando questões importantes acerca do narrador, do seu olhar e de seu duplo papel autor-personagem.

Nesse sentido, o filme *O homem do ano* privilegia a narratividade e pode ser considerado um filme narrativo. Por isso, serão analisados os elementos essenciais na composição de seu eixo narrativo, como o narrador, o espaço e as personagens. Será dado um destaque especial aos detalhes responsáveis pela construção linear da trama narrativa.

#### 4.4.1. Ficha técnica

*O homem do ano*

Brasil, 2003

Direção: JOSÉ HENRIQUE FONSECA

Produção: CONSPIRAÇÃO FILMES

Roteiro: RUBEM FONSECA

Fotografia: BRENO SILVEIRA

Montagem: SÉRGIO MEKLER

Figurinos: CLÁUDIA KOPKE

Trilha Sonora: DADO VILLA LOBOS

Direção De Arte: TONI VANZOLINI

Elenco: MURILO BENÍCIO, CLAUDIA ABREU, NATÁLIA LAGE, JORGE DÓRIA, MARIANA XIMENES, ANDRÉ GONÇALVES, MOSKA, AMIR HADDAD, PERFEITO FORTUNA, LÁZARO RAMOS, ANDRÉ BARROS, JOSÉ WILKER, PAULO CÉZAR PEREIRO, CARLO MOSSY, PRETA GIL, AGILDO RIBEIRO, WAGNER MOURA, MARILU BUENO, VIC MILITELLO E JOSÉ HENRIQUE FONSECA.

Duração: 111 MINUTOS.

#### 4.4.2. A TRAMA E A SUBJETIVIDADE FÍLMICA

Um dos grandes desafios de uma adaptação fílmica de um livro é reunir somente os elementos essenciais. O filme pode condensar elementos narrados ou sugeridos na obra literária, no entanto, tudo irá depender das escolhas que a equipe realizadora do filme (roteirista, diretor e produtor) fará ao transpô-lo para a tela.

Rubem Fonseca sempre escreveu roteiros originais, tais como *Estelinha* e *A extorsão*, ou adaptações de seus próprios romances ou contos, tais como *A Grande Arte*, *Relatório de um homem casado* e *Bufo & Spallanzani*. No entanto, *O homem do ano* foi o primeiro roteiro baseado na obra de outro escritor. Além da admiração que sente pela autora do romance, o escritor garante que sua principal motivação para aceitar esse trabalho

foi o desafio de adaptar um texto que rompe com as convenções literárias ao contar, num estilo asfixiante apoiado numa estrutura aparentemente caótica, uma história de violência e sombra, conflito social e crime, medo e ódio, na qual Patrícia Melo examina com cáustico humor e pungente sensibilidade a condição simultaneamente frágil e nefanda da condição humana.<sup>36</sup>

No filme *O homem do ano* Rubem Fonseca e José Henrique Fonseca mantiveram o mesmo eixo narrativo do texto literário: a ascensão de um jovem da periferia por meio do crime, porém a narrativa fílmica tende à subjetividade dos fatos. Percebe-se ainda que o roteirista e o cineasta optaram por um enredo simples, demonstrando uma certa preocupação com o público. Figueiredo (2003, p. 159) debate essa questão a partir de uma declaração de Patrícia Melo em que a

---

<sup>36</sup> Entrevista do escritor publicada pelo site Webcine;

escritora se refere à atuação de Rubem Fonseca como roteirista em *Bufo & Spallanzani*.

Ele fez uma coisa que gostei muitíssimo: tirou a narração da história da cabeça do protagonista. No livro, a história é contada na primeira pessoa, o que dá um ritmo vertiginoso, que na literatura é muito bom, mas no cinema é impossível ser mantido o tempo todo, porque exaure o espectador. Agora, a trama é contada de cima, privilegiando a saga, a forma clássica.<sup>37</sup>

A forma clássica de narrar os fatos, na visão de Figueiredo (IBIDEM), é uma postura “conciliatória com o padrão de gosto médio”. Fica evidente que Patrícia Melo demonstra, em suas palavras, preocupação em elaborar um roteiro que conquiste o espectador com a adequação ao “padrão de gosto médio”, apontado por Figueiredo, ou ainda, evitando “o perigo de exaurir o espectador”. A escritora evoca a visão de adaptação como “acessibilidade ao público”, buscando a mesma fórmula de enredo simples, que também é defendida pela grande indústria cinematográfica.

O cinema clássico privilegia o enredo linear, quando a história é contada de forma direta, sem a interferência do narrador e por meio da câmera objetiva. O plano objetivo no cinema remete àquele narrador que aparece como observador externo, que apenas assiste à cena. Esse mecanismo da grande indústria pode ser visto com frequência, ainda hoje, na produção cinematográfica e tem servido para atrair o espectador. Mas, essa é uma experiência marcada pela alienação, pois impede o espectador de criticar o que lhe é apresentado.

Todavia, essa postura do cinema que visa a produção em massa, pode comprometer a obra. É o que aponta Marcelo Hessel em sua resenha, durante a

---

<sup>37</sup> Entrevista publicada no Caderno B do Jornal do Brasil, em 5 de maio 2001.

pré-estréia do filme *O homem do ano*, quando o crítico aponta o problema gerado pela falta de se ater às informações essenciais do livro.

Fonseca deixa de incluir no roteiro elementos aparentemente adjacentes, mas que iluminam muito bem a personalidade ambígua de Máiquel: a vergonha do sapato estropiado, a piada sobre o macaco hidráulico, a absorção seca de produtos, propaganda e comerciais, a passagem pela prisão, os sonhos com Érica. Boa parte dos acontecimentos parece ter sido narrado de maneira apressada, sem o necessário aprofundamento, especialmente na metade final. São defeitos salientes, mas nada que ofusque as qualidades mais evidentes de *O Homem do Ano*. Uma ótima história, com introdução e primeiro ato impecáveis, sombria e relevante num equilíbrio devido (HESSEL, 2003).

Esse problema apontado pelo crítico traz à tona duas questões: a opção pelo roteiro simples e o problema da fidelidade à obra literária. Ao omitir elementos tais como “a vergonha do sapato estropiado”, conforme aponta o crítico, Rubem Fonseca acaba eliminando elementos importantes em detrimento da linguagem, considerada a riqueza do texto literário.

Os sapatos velhos compõem a imagem metonímica da condição miserável do jovem Máiquel e da qual a personagem se envergonha. “Os meus sapatos fodidos sobre o tapete cor de creme ficaram mais fodidos ainda, a fofura do tapete realçava a feiúra do meu sapato” (O matador, 2002, p.62). Inserido nesse contexto de miséria, o protagonista será induzido ao mundo do crime pela promessa de dinheiro e fama, feita por indivíduos inescrupulosos. A possibilidade de ascensão social surge-lhe com a firma de segurança patrimonial, mas essa nova atividade profissional é criminosa e esse novo projeto ideológico instaura um conflito interior em Máiquel.

Nesse sentido, o filme não corresponde à complexidade narrativa do livro. Para manter o compromisso de atrair o espectador, o roteirista Rubem Fonseca e o diretor José Henrique Fonseca optaram pelo enredo linear, uma forma clássica de contar os fatos que parece ser a mais adequada ao gosto do espectador. Mas, ao nivelar ao gosto médio, a equipe de produção acaba ignorando a transposição de imagens literárias que poderiam, de fato, levar o espectador a compreender melhor o protagonista.

Assim como acontece no livro, a narrativa do filme também é construída em primeira pessoa, por meio de um narrador extradiegético (*voz off*), que cumpre a função do narrador autodiegético do livro. Essa credibilidade dos fatos está presente no romance e na película, no entanto, apenas o filme apresenta os acontecimentos centrados na figura do narrador. Para o diretor José Henrique Fonseca o que chamou mais a atenção, foi a força dos acontecimentos que levaram Máiquel ao mundo do crime, conforme aponta o cineasta: "o que me fascinou foi a idéia de fazer um filme que mostrasse um homem comum fadado pelo destino. Em sua ingenuidade, ele não consegue ver que é influenciado pelo ambiente que o cerca" (SILVEIRA, 2003).

Ao escrever o roteiro da adaptação da obra, o escritor Rubem Fonseca, pai do diretor do filme, transferiu o espaço da periferia de São , para o subúrbio do Rio de Janeiro. Entretanto, essa transferência espacial dos fatos não traz prejuízo à trama fílmica, pois a intenção do roteirista foi retratar um jovem inserido na violência urbana da periferia de qualquer metrópole brasileira.

O grande fluxo de pessoas e o excesso de informações por meio de cartazes, propagandas e pichações, nas ruas da periferia, atuaram como aliados da equipe de produção do filme.

A outra mudança em relação ao livro foi a diminuição da violência, obtida com a omissão de trechos detalhadamente descritivos. Sobre isso o diretor justifica: "O filme tenta compreender o porquê desse cara ter virado um matador. Por isso, deixei a violência um pouco de lado". Matar bandidos vira rotina para Máiquel, que mantém um "*portfolio*" comercial, uma espécie de álbum com recortes das notícias dos crimes; "Colei o recorte no meu álbum novo, e escrevi embaixo: Conan, ladrão de carros" (O matador, 2002 , p.100). É dessa forma que sobe na vida, à custa do serviço de "limpeza das ruas", pago por um grupo de extermínio, financiado por magnatas e executivos.



Máiquel nunca pegou numa arma, mas mata Suel, um ladrãozinho vulgar, em um duelo. Logo percebe que fez um favor à comunidade e à polícia.

Com essa declaração, José Henrique Fonseca revela sua sensibilidade de leitor que tenta compreender o que levou Máiquel a optar pela criminalidade. Assim, o cineasta apresenta uma nova leitura sobre os acontecimentos que envolvem a personagem, atualizando a obra literária que, diferentemente do filme, focaliza, com detalhes, o clima de violência.

#### 4.4.3. A PRESENÇA DO NARRADOR EXTRADIEGÉTICO, VOZ OFF

Segundo o diretor do filme, a escolha do ator Murilo Benício para interpretar Máiquel foi perfeita. Para o cineasta, “Murilo é um cara muito intuitivo e introspectivo. Tem aquela cara de abandono, de ‘cuida de mim’, que achei ideal para o Máiquel.”



A caracterização física ajudou dar vida à personagem Máiquel.

De acordo com o ator Murilo Benício, a composição de sua personagem foi difícil e a mais trabalhosa de sua carreira. Por isso, propôs refazer uma mudança no aspecto físico da personagem, mesmo após ter começado as filmagens. A idéia do queixo protuberante, segundo o ator, “dava um aspecto tacanho, meio ingênuo a Máiquel.” Essa caracterização física da personagem ajudou a dar vida à personagem no cinema, algo entre a ingenuidade e a impotência diante dos acontecimentos.

Máiquel é uma personagem marcante e o fio condutor de toda a trama. No roteiro, ele conta os fatos em tempo presente, diferenciando do tom de rememoração do livro. José Henrique Fonseca manteve, no filme, o narrador-personagem, pois entende que o protagonista é uma personagem densa e, acima de tudo, verossímil. Como narrador-personagem Máiquel dá início ao plano da história, além de manter contato com o espectador, conforme se constata na cena inicial do filme.

**EXT. RUA DO SUBÚRBIO/ CASA DE MÁIQUEL - DIA**

Máiquel caminha pelo exterior do prédio até a porta de sua casa. Ele entra.

MÁIQUEL (V.O.)

Antes da gente nascer, alguém, talvez Deus, define direitinho como é que vai foder a sua vida. Essa era a minha teoria. Deus só pensa no homem na largada, quando decide se a sua vida vai ser boa ou ruim. Quando não tem tempo, faz uma guerra, um furacão e mata uma porrada de gente, sem ter que pensar em nada.

O narrador de *O homem do ano* assume, por meio da voz *off*, a instância de narrador-personagem. No romance, é chamado de narrador autodiegético, no filme, passa à condição de narrador extradiegético. Dessa forma, Máiquel é

também, no filme, o narrador de sua própria história a qual apresenta a mesma cumplicidade por parte do espectador, observada também no leitor do romance.

MÁIQUEL (V.O.)

Eu tinha combinado de passar no bar do Gonzaga, mostrar o pagamento da aposta para o meu primo Robinson. Na verdade, eu poderia fazer isso outra hora, outro dia, mas eu queria passar lá.

De acordo com Gérard Genette, o narrador é extradiegético quando constrói a narrativa na voz *off* de sua própria história. No entanto, pode-se pensar que um narrador assume também os níveis diegético e metadieético, se se pensar que Máiquel vivencia os fatos (diegese) que ele próprio conta. A voz *off*, nesse caso, corresponde a uma narrativa dentro de uma outra narrativa.

#### 4.4.4. PERSONAGENS

Todas as personagens importantes do filme foram interpretadas por atores e atrizes consagrados no cenário nacional, principalmente na teledramaturgia brasileira. Algumas personagens merecem destaque devido a seu percurso na história: Máiquel, Érica, Cledir, Dr. Carvalho e Marlênio.

Tanto no romance quanto no filme, Máiquel mantém com as mulheres, por meio do sexo, uma relação de dominação. No romance, o protagonista mantém essa relação com Arlete, a dona do salão e quem tingia seus cabelos, com Cledir, a vendedora do Mappin que deseja casar e ter família e com Érica, uma menina de quinze anos que, após perder o namorado Suel, assassinado por Máiquel em um duelo, decide morar na casa do assassino, obrigando-o a sustentá-la.

Na nova trama desenvolvida no filme, houve exclusão da personagem Arlete. No filme, essa função é transferida a Cledir, a dona do salão que, após tingir os cabelos de Máiquel, inicia um namoro com o protagonista e acaba se casando com ele. Desse relacionamento nasce Samanta, a filha do casal.



**Cledir:** de cabeleireira suburbana...



... a esposa de Máiquel.

Tanto no livro quanto no filme as duas personagens femininas Cledir e Érica correspondem às duas vozes conflitantes no interior do protagonista. De acordo com Faraco (2005, p.52), Máiquel “no seu interior, vai vivendo o constante entrechoque da voz que chama para a vida ‘normal’, isto é, casamento, filhos, emprego, [...] e a voz que chama para o crime, o ganho fácil, a aventura, a fama e a admiração dos outros.” Cledir representa a voz da “normalidade”, pois é o tipo de mulher bem comportada, que vive com a mãe e que deseja ter uma família, ao contrário de Érica, que corresponde à voz da autonomia e da liberdade; enquanto esta domina, aquela é submissa.



É de Érica a única voz que aponta a transformação de Máiquel e denuncia a forma como dr. Carvalho e o grupo de magnatas usam o protagonista em próprio benefício.

[...] você não está vendo o que estes caras estão fazendo com você, o que este apartamento está fazendo com você, o que este terno está fazendo com você, você mudou. [...] você pensa que eu não sei o que você faz, você ganha dinheiro para matar pessoas, e você nem liga mais, vocês matam esses caras fodidos e depois vão lá para o Gonzaga beber cerveja, vocês matam pessoas e depois vão para casa receber parabéns, as pessoas são enterradas e ficam apodrecendo embaixo da terra, deixam um rastro de dor, e vocês não querem nem saber, vocês matam, matam sem motivo, matam para ganhar dinheiro. (O matador, 2002, p.155).

Érica busca uma saída, entrando para igreja do pastor Marlênio e tentando converter Máiquel. Buscando eliminar a culpa pela cumplicidade na morte de Cledir, acaba confessando ao pastor sobre esse assassinato, e isso trará sérias conseqüências ao protagonista.

Dr. Carvalho é a voz principal dentro do processo de transformação de Máiquel em matador profissional. A voz do dentista ecoa nas vozes de outras personagens, como a de Júlio, o ginecologista, e a do Dr. Sílvio Dantas, reforçando o compromisso do protagonista com a criminalidade. As ações de Máiquel se dirigem para sua atuação profissional, na empresa de segurança patrimonial, que ele manterá em sociedade com o delegado Santana.

Com a empresa de segurança patrimonial, Máiquel ascende socialmente graças ao trabalho “sujo” que desempenha. Em sua trajetória, ironicamente, recebe o título de *O homem do ano*, uma homenagem que, de fato, não merecia.



O trabalho de matador de aluguel rendeu a Máiquel o título de *homem do ano*. Ao lado do dentista dr. Carvalho, o protagonista recebe o prêmio concedido pelos comerciantes.

No romance e no filme, o interior do protagonista revela-se pela oposição de vozes que “brigam” entre si. Com o assassinato de Cledir, Máiquel desfaz esse conflito interior. Ao matar a esposa, também elimina a voz da “normalidade” para assumir de vez a voz da “criminalidade”. Esse crime será a sentença da condenação de Máiquel.

#### 4.4.5. MONTAGEM

Na teoria do texto fílmico, a montagem é importante, porque diz respeito à atividade narrativa. O trabalho de montagem consiste no corte e na colagem de fragmentos filmados. É por meio dele que se organizam os fatos e obtém-se o efeito. A montagem paralela é um recurso que consiste em aproximar acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo, em cenas diferentes.

De acordo com José Henrique Fonseca, foram feitos dezenove cortes no filme *O homem do ano*, durante a montagem. Sérgio Mekler e o diretor passaram oito meses trabalhando no processo de edição e optaram pelo mesmo tipo de corte. A mixagem ficou a cargo de Michael Semanick (*Magnólia*, *O Senhor dos Anéis*, *Seven*, *Clube da luta*, *Orfeu*) e contou com a colaboração de Sérgio Mekler, que também é músico. Fonseca e Mekler já trabalharam juntos em clipes, comerciais, documentários e curta-metragem.

Entre as seqüências do filme, destaca-se a opção do cineasta pela montagem paralela das mortes do porquinho Bil e de Robinson, primo de Máiquel, que já estava proposta no roteiro.

Bil não é apenas o porquinho de estimação do protagonista, nem tampouco a sua recompensa após ter matado Suel. O animal também representa a voz do lado simples e ingênuo da personagem. O abate do animal por Cledir representa a “morte” do lado ingênuo de Máiquel que, coincidentemente, também se desfaz com a morte de Robinson.



O porquinho Bil metaforiza a ingenuidade e a simplicidade de Máiquel.

Essa proposital montagem paralela das duas mortes não leva ao afastamento do texto fílmico em relação ao literário, ao contrário, ela recria a estrutura narrativa do romance. No cinema, diferentemente do livro, esses dois acontecimentos ocorrem ao mesmo tempo. Esse trabalho de recriação consiste em dar autonomia estética ao filme, conforme apontam as três seqüências seguintes.

INT. CASA DE CLEDIR/ SALA - NOITE.

Máiquel vê mais uma vez Bil assado sobre a mesa e começa a chorar. A campainha toca. Galego abre a porta e Enoque entra desesperado.

ENOQUE

Mataram o Robinson.



Enquanto Máiquel é surpreendido pela morte de Bil, servido na bandeja...



... seu primo Robinson é executado por Neno, o bandido que ele deveria ter matado.



Na seqüência Érica consola Máiquel, que chora a morte do porquinho Bil e do primo Robinson.

A partir dessas duas mortes, Máiquel deixa-se levar pelo discurso reacionário do dr. Carvalho, que também faz uso do lema “bandido tem que morrer”. Dessa forma, o protagonista encarna a voz daquele que se aproveita do contexto de miséria em benefício próprio e pode “alimentar” esse espaço de marginalidade.

#### 4.5. O FILME *O HOMEM DO ANO* E A SUBJETIVIDADE DO PONTO DE VISTA NARRATIVO

O narrador em primeira pessoa do cinema diferencia-se do literário por apresentar diversos narradores, alternando a função de narrar. São poucos os diretores que se utilizam somente da câmera subjetiva como forma de caracterizar

o narrador em primeira pessoa. Também é difícil uma narrativa cinematográfica desenvolver-se inteiramente por meio da câmera subjetiva.

A narração cinematográfica pode iniciar com o plano subjetivo, mas com o desenrolar dos acontecimentos, a câmera subjetiva (1ª pessoa) poderá alternar para a câmera objetiva (3ª pessoa). No meio cinematográfico tem-se notado, com certa frequência, que a narrativa em primeira pessoa se organiza por meio da câmera subjetiva e da narração oral.

No filme *O homem do ano*, a voz *off* garante a presença oral do narrador em primeira pessoa, da mesma forma que o narrador do romance *O matador* garante sua presença nas marcas textuais.

O roteirista Rubem Fonseca transpôs para o filme o narrador-personagem do livro, buscando as equivalências da narrativa em primeira pessoa do romance pela presença da voz *off*. Assim como acontece no livro, a história do filme é contada do ponto de vista de Máiquel, o matador de aluguel. E o resultado é uma narrativa pontuada pela voz do protagonista do começo ao fim da película.

As raras cenas com a câmera subjetiva são alternadas com as cenas de tomadas externas, ou ainda, com as cenas em que o protagonista aparece visualizado dentro do quadro por um observador externo. Prevalece, no filme, a narração em voz *off* com montagem de planos subjetivos e objetivos.

O outro elemento narrativo é a música comovente e dramática, que acompanha a trágica trajetória do protagonista. O músico Dado Villa-Lobos, a convite de José Henrique Fonseca, compôs a trilha original do filme, que foi concebida por um longo e elaborado processo, em que o autor buscou diversas referências como Iggy Pop e Angelo Badalamenti. Para montar a trilha, Dado

optou por diversos instrumentos, utilizando bateria, baixo, guitarra, piano, harpa e violino, e incluiu canções interpretadas por Cauby Peixoto, Lucho Gatica, Hyldon, Fernanda Abreu, Fabulosos Cadillacs, Pilote e Salt Tank.

O espaço da periferia urbana é representado por tomadas externas. O plano da chegada do protagonista à sua casa é sempre o mesmo. A câmera no alto move-se para mostrar o espaço externo, rua, *outdoors* rasgados, casas e muros pichados, indicando o lugar onde a personagem está inserida.



Tomada externa em que apresenta Máiquel no espaço da periferia urbana.

O momento retratado é sempre o cair da noite, e a visão nesse horário não é nítida. Por isso, o diretor optou por uma fotografia fosca e com pouca nitidez. De acordo com Breno Silveira, diretor de fotografia, as luzes, as cores e toda aquela poluição visual acabaram por ajudar a imprimir o clima da periferia de uma grande cidade. "Eu raramente filtrava as luzes, deixando o colorido pingar ao fundo. Quase não iluminei os exteriores quando fazíamos cenas noturnas".



A noite é apresentada freqüentemente no filme, por meio da fotografia fosca.

Contrapondo-se a esse espaço externo, ao entrar em casa, Máiquel tem seu espaço particular revelado por meio da subjetividade. Para isso, o diretor introduz a câmera subjetiva, que se dirige a ele, com *close* nas expressões do rosto do protagonista, para buscar a visão da personagem do ponto de onde ela vê a ação.



O close no rosto de Máiquel é um recurso para aproximar o espectador da narrativa.

Arlindo Machado lembra que “a câmera subjetiva insere imaginariamente o espectador dentro da cena” (MACHADO, 2002), ou seja, ela estabelece um maior grau de envolvimento do espectador com os fatos narrados. No cinema convencional, a câmera subjetiva é um dos recursos utilizados, quando se pretende produzir um efeito de imersão, tendo em vista que essa é a maneira de trazer o espectador para “dentro” do filme. Mas, o uso da câmera subjetiva é equilibrado com cenas tomadas a partir de um ponto de vista externo. Na cena seguinte, a câmera subjetiva, com o close no rosto da personagem, é entremeada com a imagem do jornal com a manchete sobre a derrota do São Paulo para o Palmeiras. Na voz *off*, Máiquel revela em tom confessional seu arrependimento pelo assassinato de Suel.

**INT. CASA DE MÁIQUEL/ SALA - NOITE/ DIA**

Máiquel está sentado no sofá da sala, imóvel. CLOSE do rosto de Máiquel.

INSERT DO JORNAL COM A MANCHETE DO JOGO.

Os primeiros raios de sol começam a entrar pela janela.

MÁIQUEL (V.O.)

Eu queria fugir, mas não conseguia me mexer. Na verdade nada disso teria acontecido se o meu time não tivesse perdido... se eu não tivesse pintado o cabelo de louro... se eu não tivesse feito aquela aposta com o Robinson.

Segundo Machado (2002), “a câmera subjetiva é aquele tipo de construção cinematográfica em que há uma coincidência entre a visão dada pela câmera ao espectador e a visão de uma personagem particular”<sup>38</sup>. Ela revela a visão subjetiva do narrador-personagem, por isso foi adotada pelo diretor do filme com a intenção de estabelecer um grau maior de envolvimento do espectador com a trama e a fim de garantir a mesma cumplicidade do leitor literário com os fatos narrados no livro.

Machado (2002) considera a técnica da câmera subjetiva “a responsável principal pelo efeito de assujeitamento necessário à imersão, ou seja, à impressão de experimentar a história como alguém que faz parte dela e não como um observador externo”, além de ser uma regra e um princípio absoluto no cinema.

A câmera subjetiva foi um recurso utilizado pelo diretor do filme para exteriorizar o interior de Máiquel, correspondendo ao momento em que a mente do protagonista é revelada ao espectador, conforme aponta a cena seguinte.

CLOSE de Máiquel. Ele, Robinson, Galego, Enoque e Marcão estão na oficina, um lugar cheio de lataria e carros depenados.

MÁIQUEL (V.O.)

---

<sup>38</sup> Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05 de setembro de 2002.

Eu queria ser preso, julgado e condenado. Queria que o Suel tivesse um irmão pra me matar ali mesmo enquanto os meus amigos discutiam o meu destino. O meu dente doía. (pausa) Eu ia me entregar.

A subjetividade do ponto de vista do narrador instaura-se no texto fílmico, com a inserção da voz *off* do narrador extradiegético que conta sua própria história. Aliada a essa voz, tem-se o *close up* do narrador-personagem que, embora apareça raras vezes no filme, surge a fim de orientar a narrativa e para lembrar o espectador que a história é narrada em primeira pessoa.

#### 4.6. OS DOIS FOCOS DE NARRAÇÃO: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

A narrativa fílmica se baseia em outra narrativa, na do romance de Patrícia Melo, logo existem vários pontos de convergências e de divergências. Porém, é importante direcionar o olhar para o aspecto da focalização narrativa, que é o objeto de estudo nesta dissertação. Para isso, foi considerada a autonomia de cada uma das obras (o romance e o filme) aqui analisadas e como elas se aproximam e possibilitam a “transposição”.

O primeiro ponto de convergência que merece destaque é a operação da mudança física da personagem Máiquel, que no filme tem o cabelo tingido de loiro tinge os cabelos de loiro. O cineasta buscou no signo da cor amarela revelar ao espectador a mesma transformação psicológica da personagem do livro. No filme de Fonseca, a exemplo do que ocorre no livro de Melo, tal imagem é pautada na dualidade do protagonista. Como leitor e “recriador” da imagem de Máiquel, o

diretor do filme levou para a tela o essencial: o conflito entre a ingenuidade e a agressividade da personagem.

O filme *O homem do ano* dialoga com o texto de origem, atualizando a imagem do narrador protagonista sem perder de vista a essência da personagem. Os dois fragmentos seguintes apontam que as reproduções das reflexões do narrador são quase literais, mostrando ao leitor e ao espectador uma análise que o protagonista faz de sua própria vida.

[...] Foi assim, as coisas aconteceram desse jeito. Ele foi a primeira pessoa que matei. Até isso acontecer, eu era apenas um garoto que vendia carros usados e torcia para o São Paulo Futebol Clube. (*O matador*, p.16).

MÁIQUEL (V.O.)

E foi assim que as coisas aconteceram. O Suel foi o primeiro cara que eu matei. Até ali, eu era apenas um cara desempregado (*O homem do ano*, 2003).

O segundo ponto de convergência é a fuga do protagonista, que aparece como episódio final do livro e do filme. O diretor do filme atualiza esse acontecimento, introduzindo a cena em que a personagem pinta o cabelo de preto antes de fugir.

**EXT. POSTO DE GASOLINA - AMANHECER**

Máiquel salta do carro e entra no banheiro do posto de gasolina.

**INT. POSTO DE GASOLINA/ BANHEIRO - AMANHECER**

Máiquel pinta o cabelo de preto. Ele fica depois se observando no espelho do banheiro.

**INT/EXT. ESTRADA/ CARRO - AMANHECER**

Máiquel, de cabelo preto, dirige seu carro.



Máiquel observa a própria imagem no espelho, após pintar o cabelo de preto.

É importante lembrar que esse artifício do cabelo preto foi sugerido anteriormente ao narrador por Enoque, em reunião com Robinson, Galego e Marcão, todos amigos de Máiquel, a fim de definir a estratégia de fuga do protagonista, que não queria ser preso pelo assassinato de Suel.

GALEGO

Você tem que fugir logo, meu irmão.

ROBINSON

É, você pega esse carro que já está contigo mesmo, vai pro interior de Minas.

Galego aspira a droga.

MARCÃO

Não, o Maverick não que tem que devolver amanhã! Vai fazer o seguinte, vai pra mais longe. Vai pro Nordeste.

Enoque aspira a droga.

GALEGO

Caralho, Marcão! Tem neguinho que se esconde ali em Niterói mesmo.

ENOQUE

**Porque você não pinta o cabelo de preto e fica aqui mesmo?**

(grifo nosso)

No entanto, a divergência está na focalização dos acontecimentos narrados pelo protagonista. No livro de Melo, o narrador em primeira pessoa do romance, aquele que narra os fatos como protagonista da história, chamado de autodiegético por Gerard Genette, “não pode reviver o passado, mas apenas apresentá-lo de acordo com suas memórias” (NUTO, 2006, p.32). Ao contrário do filme, esse narrador não consegue posicionar-se como sujeito central dos fatos o tempo todo, pois vive a crise da subjetividade. Ocupando a dupla função de narrador e personagem, Máiquel abre mão de seu papel de narrador, acenando “para a possibilidade de que a narrativa pode, em alguns momentos, prescindir de sua presença” (PEREIRA, 2005, p.43). Assim, destitui-se do papel de narrador que lhe é atribuído, recorrendo às interrupções bruscas ou à introdução de propagandas televisivas, de avisos, de bilhetes, de cartazes e de manchetes de jornais.

Diferentemente do filme, o percurso narrativo de Máiquel no romance não é linear, evidenciando um sujeito em constante tensão, provocada pela instauração das diferentes vozes que se opõem umas às outras. Tal conflito, de acordo com Pereira (2005, p.44) “faz com que desenhe uma crise do sujeito da enunciação, que oscila entre deixar ou não marcas em seu relato, entre a memória e o esquecimento, representado pelas lacunas, em um plano e pela alienação, em outro.”

O cineasta José Henrique Fonseca equilibra a tensão da violência urbana retratada no livro por Patrícia Melo. No filme tal conflito dá lugar a algumas cenas de humor, levando o espectador ao riso. Ao omitir os detalhes das cenas dos

assassinados e as tensões vividas pelo protagonista na prisão, o diretor propõe uma contextualização e uma atualização da obra literária.

Desse modo, a narrativa fílmica reflete momentos recriados por Fonseca a partir da realidade proposta por Melo. Ao longo do filme, Máiquel revela-se como personagem verossímil do livro. Portanto, é nos planos subjetivos e objetivos que o espectador reconhece as características do protagonista presentes no livro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ponderando sobre as transformações formais dos textos literário e fílmico e, considerando a afinidade entre cinema e literatura, propusemos, por meio dessas duas formas de representação, uma leitura baseada na expressão da imagem, no ângulo de visão do narrador e na maneira como ele apresenta os fatos.

O romance *O Matador* apresenta uma narrativa centrada na cena e desligada das ações do narrador-personagem, em que o sujeito acumula uma dupla função, a de narrador e personagem. A duplicidade ocorre com a inversão do papel do narrador, quando esse se coloca na condição de espectador dos fatos. Por meio do jogo do “olhar/ser olhado”, o narrador passa a transmitir uma visão dupla de si. No filme, ele não usa esses mesmos artifícios para ocultar o seu ponto de vista. Seu ângulo de visão é totalmente centralizado nas ações, nos pensamentos, nos sentimentos e nas percepções, os quais são mostrados diretamente ao espectador por meio da imagem.

A nossa intenção com este estudo sobre o narrador-personagem do romance e do filme foi analisar o descentramento focal romanesco e a subjetividade fílmica, tendo em vista que o livro apresenta uma narrativa fragmentada e o filme caracteriza-se pela linearidade. Pudemos analisar o processo de adaptação adotado pela equipe de produção do filme e suas escolhas, em relação aos elementos importantes do livro, sem estabelecer comparações entre as duas obras. O nosso objetivo principal foi a análise do livro *O matador* e da adaptação fílmica da obra como produções autônomas, porém

com várias relações. A partir dos estudos realizados, percebemos que a obra adaptada também estabelece uma relação dialógica com o livro.

Inicialmente fizemos um levantamento da recepção da crítica especializada em relação à produção literária de Patrícia Melo e, em especial, do romance *O matador* e constatamos que existem vários estudos sobre as obras da autora, contribuindo para ampliar sua fortuna crítica.

Partimos da análise da relação histórica existente entre romance e cinema, visto que essas duas modalidades são narrativas. Assim, em um primeiro momento, procuramos demonstrar que o texto literário é também um texto visual. E, ao propormos uma reflexão acerca do caráter imagético do gênero romanesco, buscamos em Horácio e Paz um embasamento para demonstrar que a visualidade das cenas do livro *O matador* possibilitou também um diálogo com o texto fílmico, permitindo que seus caminhos se intercrossassem.

Traçamos um breve percurso histórico do cinema mundial, apontando novas correntes e suas influências no cinema nacional. Apresentamos, ainda que resumidamente, um painel das obras literárias brasileiras adaptadas para a tela na década de 90. Também expusemos as principais teorias sobre o ponto de vista narrativo do romance e suas características formais, destacando conceitos de Genette e Friedman.

Nesta pesquisa, assumimos o conceito de adaptação de Campos para analisar a obra adaptada como resultado de uma leitura criativa da obra original. Também constatamos que existe o preconceito em relação ao termo e confirmamos a existência de diferentes concepções dentro do meio. Dessa forma, preferimos utilizar o termo transcrição para referir à adaptação fílmica.

Percebemos que roteirista e diretor criaram a história norteada no eixo narrativo do livro, concentrando no narrador-personagem, as atenções do filme. No diálogo entre a linguagem literária e a fílmica, levou-se em conta o narrador, um dos aspectos narrativos que a equipe manteve afinidade com o romance. Um dos recursos utilizados pela equipe e que pontuamos nesta pesquisa, foi a linearidade da narrativa fílmica, que consideramos o grande destaque na construção fílmica.

Com relação às transposições de obras literárias para a mídia, acreditamos que esta pesquisa possa interessar tanto aos estudiosos da teoria literária quanto aos profissionais da comunicação, tendo em vista que a adaptação fílmica não se limita ao recorte do texto principal nem tampouco à sua remontagem, pois ela é uma recriação do texto fonte.

Portanto, entendemos que, ao escrever o roteiro e ao levá-lo à tela, o escritor Rubem Fonseca e o cineasta José Henrique Fonseca tiveram duas preocupações: uma de caráter estético e outra mercadológica. Se, de um lado, a equipe procurou dar destaque à construção fílmica, introduzindo recursos estéticos do cinema, tais como a música, a câmera subjetiva para aprofundar no pensamento da personagem; de outro, também buscou entreter o público, não apenas buscando os interesses comerciais da indústria do cinema, mas estabelecendo um diálogo com o público com quem a equipe estabeleceu uma identificação.

## BIBLIOGRAFIA

### I- Obras teóricas consultadas

AGUIAR e SILVA, Vítor M. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1968.

BARROS, Ana e SANTAELLA, Lúcia (orgs). **Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI**. São Paulo, 2002.

BAZIN, André. **O que é o cinema**. Lisboa: Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica**. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo:Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BOSI, Alfredo. **Situação e formas do conto contemporâneo**. In *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1988.

BOURNEUF, Roland e QUELLET, R. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976

BRASIL, Assis. **Cinema e literatura – Choques da linguagem**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**.

*In: Metalinguagem & Outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **A nova narrativa**. In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **A dialética da malandragem**. In *Memórias de um sargento de milícias de Manuel Antonio de Almeida*. Edição Crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978, pp.317-342.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, P. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números**. 9ª ed. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 1995, p. 669.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Perspectiva: São Paulo, 1980.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa**. 2ª ed. Ática: São Paulo, 2006.

EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FARACO, Carlos A. **Autor e Autoria**. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. Beth Brait (org). São Paulo: Contexto, 2005.

FIGUEIREDO, Vera L. F. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico**. São Paulo: Revista USP, n. 53, p.166-182, março/maio 2002

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Musas sob Assédio**. In *Mais!, Folha de São*

*Paulo*. São Paulo: 17 de março de 2002, pp. 5-1.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3ª ed. Alpiarça: Vega, 1995.

GUADREULT, André e JOST, François. **El relato cinematográfico: cine y narratología**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 7ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.

HAUSER, Arnold. **A era do filme**. In *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HORÁCIO, **A arte poética**. Lisboa: Clássica Editora, s/d.

ISER, W. **O ato da leitura**. São Paulo: 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. Org. Haroldo de Campos e outros. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Aspectos lingüísticos da tradução**. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

LAURITI, Nádia C. **Bakhtin: do palimpsesto ao hipertexto**. *Dialogia*, V.1, Out., 2002.

LEITE, Lígia C. M. **O foco narrativo**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1993.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NOVAES, Aduino et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. Trad.

Sebastião Uchoa Leite. *Perspectiva*: São Paulo, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

PUDOVKIN, V. **Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)**. *In: A experiência do cinema: antologia*. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 58-62.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appendeller. Campinas: Papyrus, 1995.

ROSENFELD, A. **Literatura e Personagem**. *In A personagem de ficção*. Org. Antonio Cândido. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.9-50.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SCHOLES, Robert. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida, o intraduzível**. Alfa. São Paulo: v.44, n. esp., p.59-69, 2000.

STAM, Robert. **Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. Perspectiva. Lisboa: 70 edições, 1971.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um Narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

XAVIER, Ismail (org). **A ordem do olhar: a codificação do cinema clássico, as novas dimensões da imagem**. In: *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

## II- Sites consultados

BARCELLOS, Paula e NINA, Cláudia. Autores cinematográficos: Literatura e cinema se encontram na FLIP. <http://www.traçaonline/FLIP.htm>. Acesso em 12/12/2007.

DICIONÁRIO de expressões e frases latinas. Compilado por HENERIK KOCHER. [http://www.hkocher.info/minha\\_pagina/dicionario/o02.htm](http://www.hkocher.info/minha_pagina/dicionario/o02.htm). Acesso em 30.01.2007.

GIANINI, Alessandro. **Patrícia Melo sobe o morro**. [http://www.terra.com.br/istoegente/60/divearte/livro\\_patriciamelo.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/60/divearte/livro_patriciamelo.htm). Acesso em 29.01.2007.

GILBERT, Abel. **La entrevista con Patrícia Melo**. [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=375206&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=375206&idseccio_PK=1006). Acesso em 29.01.2007.

GUERRA, Roberto. **Pré-estréia de O Homem do Ano reúne diretor e elenco em São Paulo**. <http://www.cineclick.com.br>. Acesso em 20.02.2008.

HESSEL, M. **O homem do ano**. [http://www.omelete.com.br/cine/100001434/\\_i\\_O\\_homem\\_do\\_ano\\_\\_i\\_.aspx](http://www.omelete.com.br/cine/100001434/_i_O_homem_do_ano__i_.aspx). Acesso em 14/05/2008.

ROTEIRO por Rubem Fonseca. <http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano.htm>.

Acesso em 10/07/2008.

SILVEIRA, Renato. **José Henrique Fonseca e Natália Lage, "O Homem do Ano"**. [http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista\\_Detalhe.aspx?ID\\_ENTREVISTA=18](http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=18). Acesso em 27/06/2008.

### **III- Artigos, ensaios, dissertações e teses**

ALMEIDA, Marco A. **Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial. Algumas considerações a partir da literatura policial no Brasil.** XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Belo Horizonte, 2003.

ANDRADE JÚNIOR, Antonio Francisco de. **Galáxias neobarrocas: Poesia e Visualidade em Haroldo de Campos.** Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

BORDINI, Maria da Glória. (Org.) **Anais do 2.o Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros: Sistemas de Preservação de Documentos Literários.** v. 2, n. 2, jul 1996, 136 p.

BRUM, Alessandra S. M. **O processo de criação artística no filme O Invasor.** Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2003.

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura, Artes plásticas e Cinema: correspondências e transformações em Clarice Lispector.** Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

FARINACCIO, Pascoal. **A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo.** Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem: UNICAMP, 2004.

GOMES, Maria Lúcia S. D. **Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem**

**da literatura brasileira construída por tradução.** Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, 2005.

MACHADO, A. **A câmera subjetiva.** *In: Regimes de Imersão e Modos de Agenciamento.* XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Salvador, 2002.

MESSA, Fábio de C. **O Gozo Estético do Crime - Dicção Homicida na Literatura Contemporânea.** Dissertação de Mestrado: UFSC, 2002.

MILTON, Heloisa C. **Romance picaresco e consagração do espaço anti-heróico.** *In: ANTUNES, Letizia Zini. Estudos de literatura e lingüística.* São Paulo: Arte Ciência/UNESP-Assis, 1998, p. 159-178.

MOREIRA, Lilian Fontes. **A linguagem do romance nesse novo tempo: uma análise da influência da circulação de imagens e da informática na narrativa romanesca do final do século XX.** Dissertação de Mestrado: UFRJ, 1997.

NÓVOA, Jorge. **Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética?** *In: Araucária. Revista Iberoamericana de Filosofia, Política y Humanidades,* Nº 15, Abril/2006, págs. 77-89.

NUTO, Rosângela Cavalcanti. **Filmando literatura brasileira: adaptações de Memórias póstumas de Brás Cubas por Júlio Bressane e André Klotzel.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília: Brasília, 2006.

OMENA, Maria Aparecida Munhoz de. **D'Os laços de família aos laços da tradução: o trajeto de um conto de Clarice Lispector para o inglês e o espanhol.** Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: UNESP, 2002.

PEIXOTO, Maria Angélica. **A violência na obra literária de Patrícia Melo: uma leitura sociológica.** Faculdade de Sociologia da Universidade de Brasília:

Brasília, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. **A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade.** *In: Revista de Crítica Literária Latinoamericana.* Año XXVII, Nº 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre del 2001, pp. 115-128.

PEREIRA, Maria de Fátima da Silva. **O Narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas: um estudo sobre O Matador de Patrícia Melo.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUCSP, 2005.

ROSATI, Luiz Alfredo Reis. **Ficções brasileiras atuais - literatura e realidade.** Dissertação de Mestrado: Faculdade de Letras da UFRJ, 2003.

SANTOS, Karla A. Marques. **Buffo & Spallanzani. Diálogo: Literatura e Cinema.** Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

SILVA, Líssia da Cruz e. **Da Banalização dos Bens à Banalização do Mal: uma leitura de Acqua Toffana e O Matador de Patrícia Melo,** 2000.

SIMIS, A. e PELLEGRINI, T. **Audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica.** Encontro da Lasa – Latin American Studies Association: Chicago, Illinois, 1998

SOUZA, Ricardo Pinto de. **A literatura da defesa: a narrativa da violência e da exclusão na produção literária brasileira a partir dos anos 90.** Dissertação de Mestrado: UFRJ, 2005.

ZANI, Ricardo. **Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo.** *In: Em Questão.* Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun., 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Alguns apontamentos sobre gênero e representação na ficção de Patrícia Melo.** *Revista Línguas e Letras:* 2006, V.7, pp.145-161.

WELS, Erica Schlude. **Apelos do consumo e da mídia: sedução ficcional em Patrícia Melo e Fernanda Young.** Tese de Doutorado: UFRJ, 2005.

**IV- Obras de ficção**

ADAPTATION. Direção: Spike Jonze. Roteiro: Charlie Kaufman, Donald Kaufman, Susan Orlean. Intérpretes: Chris Cooper, J, Jim Beaver, Ron Livingston, Tilda Swinton, Cara Seymour, Meryl Streep, Nicolas Cage, Brian Cox, Maggie Gyllenhaal e Judy Greer. EUA. 2002. 1 DVD (114 mn). Baseado no livro *O ladrão de orquídeas* de Susan Orlean.

MELO, Patrícia. **O Matador**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995.

O HOMEM do ano. Direção: José Henrique Fonseca. Roteiro: Rubem Fonseca. Produção: Beto Bruno. Intérpretes: Murilo Benício, Cláudia Abreu, Natália Lage, Jorge Dória e outros. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes Entretenimento S/A. 2003. 1 DVD (105 mn). Baseado no romance *O Matador* de Patrícia Melo.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)