

A TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE O MATADOR THE FILMIC TRANSPOSICION FROM THE NOVEL O MATADOR

Maria de Lourdes Teles¹
Maria Aparecida Munhoz de Omena²

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do filme *O homem do ano* (2002), do cineasta José Henrique Fonseca, adaptação do romance *O Matador* (1995), de Patrícia Melo. O fio condutor será a atuação do narrador na construção das fábulas romanesca e fílmica. Pretende-se explicar a linearidade narrativa do texto fílmico e para isso considerou-se a hipótese da instauração de um narrador com ângulo de visão fixo nos fatos, obtido por meio da câmera, já que, no filme, a imagem e a voz expõem os pensamentos, sentimentos e percepções de Máiquel e, assim, avaliar como essa nova narrativa foi configurada.

PALAVRAS-CHAVE: Foco narrativo; Subjetividade da narrativa fílmica; Linearidade fílmica.

ABSTRACT: This article shows an analysis from the movie *O homem do ano* (2002), by the film maker José Henrique Fonseca. It's an adaptation from the novel *O Matador* (1995) by Patricia Melo. The leading thread will be the narrator's role in the construction of the fable both in the novel and the film. We intend to explain this linearity of the filmic text, for this reason it was considered the hypothesis of the establishment of a narrator with an angle of fixed vision in the facts, obtained by means of a camera, that is, in the film, image and voice express Máiquel's thoughts, feelings, and perceptions. Besides that, we will consider how this new narrative was made.

KEYWORDS: Focus of narration; Subjectivity of the film narrative; linearity of the filmic text.

INTRODUÇÃO

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 de 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.

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, professora de Língua Portuguesa da Rede Estadual de Ensino de São Paulo e de Teoria da Literatura no Curso de Letras da Faculdade Dom Bosco de Monte Aprazível-SP. E-mail: lourdinharp@ig.com.br

² Doutora em Teoria da Literatura pela Unesp – São José do Rio Preto, professora de Literatura Brasileira e de Língua Inglesa no Curso de Letras da Faculdade Dom Bosco de Monte Aprazível-SP. E-mail: cidinhaomena@yahoo.com.br

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.³

³ Esse depoimento do escritor foi publicado pelo site Webcine.

Constata-se, a partir dessas 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. 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 decupada⁴, 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.

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.

Na obra de Patrícia Melo, especialmente no romance *O Matador*, a fragmentação discursiva promove uma proximidade com a linguagem visual, que se assemelha à seqüência de “tomadas” do cinema, descritas 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 cenas 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.

⁴ 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.

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. Observa-se, no romance, essa intersecção de linguagens, dentre os processos típicos da linguagem cinematográfica percebidos nesse romance foram detectados o recurso do corte e o do *flashback*. Os cortes de uma cena para outra, ou de capítulo para outro imprimem uma dinamicidade narrativa; constatada pelo movimento do narrador-personagem, que 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 [...]⁵

(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.⁶

(O Matador, p.158)

Essa visibilidade 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 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).

⁵ Grifo nosso.

⁶ ibidem.

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 acontecimento. 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 filmicas.

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 Cleidir, 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.

E 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.

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, 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.⁷

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. O roteirista e o cineasta optaram por um enredo simples, demonstrando uma certa preocupação com o público. Figueiredo (2003, p.

⁷ Depoimento do escritor publicado pelo site Webcine;

159) debate essa questão a partir de uma declaração de Patrícia Melo em que a 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.⁸

A forma clássica de narrar os fatos, na visão de Figueiredo (Ibid.), 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 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

⁸ Entrevista publicada no Caderno B do Jornal do Brasil, em 5 de maio 2001.

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 e o diretor 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 acabou 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, p.21).

Ao escrever o roteiro da adaptação da obra, o escritor Rubem Fonseca transferiu o espaço da periferia de São Paulo para o subúrbio do Rio de Janeiro. Entretanto, essa transferência espacial dos fatos não causou 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.

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.

A PRESENÇA DO NARRADOR EXTRADIEGÉTICO COM A CRIAÇÃO DA VOZ OFF

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, que 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 metadiegético, 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. A 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.

Essas duas mortes operam uma mudança no interior da personagem. No filme, elas representam o conflito da narrativa, pois a partir delas 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.

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 freqüência, 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. 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 capaz de aproximar o espectador da narrativa.

Arlindo Machado lembra que “a câmera subjetiva insere imaginariamente o espectador dentro da cena” (MACHADO, 2002, p.12), 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, *ibidem*), “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”⁹. 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.

Dessa forma, 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.)

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.

⁹ 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.

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. Considerou-se, neste estudo, a autonomia de cada uma das obras (o romance e o filme) e a proximidade entre elas para que a “transposição” ocorresse.

O primeiro ponto de convergência que merece destaque é a operação da mudança física da personagem Máiquel, que no filme tem os cabelos tingidos 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 ao introduzir 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.

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, nos planos subjetivos e objetivos o espectador reconhece as características do protagonista presentes no livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa intenção com este estudo foi analisar o processo de adaptação adotado pela equipe de produção do filme *O matador*, bem como as suas escolhas em relação aos elementos narrativos da obra literária, sem, contudo, promover julgamento de valor entre as duas artes. A partir dos estudos realizados, percebemos que a obra adaptada também estabelece uma relação dialógica com o livro

Percebemos que roteirista e diretor criaram a história norteadada 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. 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 comunicativa. Se, de um lado, a equipe procurou dar destaque à construção fílmica, introduzindo recursos estéticos do cinema, tais como a voz off e a câmera subjetiva para aprofundar no pensamento da personagem; de outro, também buscou comunicar-se com o público, não apenas visando os interesses comerciais da indústria do cinema, mas estabelecendo um diálogo com o público com quem a equipe manteve uma identificação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.

GILBERT, Abel. La entrevista con Patrícia Melo.

<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. Acesso em 14/05/2008.

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.

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

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

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

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.

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.

PAZ, Octavio. Signos em Rotação. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Perspectiva: São Paulo, 1972.

PELLEGRINI, Tânia. **A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade**. In: Revista de Crítica Literária Latinoamericana. Año XXVII, N° 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre del 2001, pp. 115-128.

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

- 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.
- ROTEIRO por Rubem Fonseca. <http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano.htm>. Acesso em 10/07/2008.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appendeller. Campinas: Papirus, 1995.
- ROSENFELD. **A. Literatura e Personagem**. In A personagem de ficção. Org. Antonio Cândido. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.9-50.
- SILVEIRA, Renato. José Henrique Fonseca e Natália Lage, **"O Homem do Ano"**. http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=18. Acesso em 27/06/2008.
- SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- STAM, Robert. **Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- 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.