

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

RODOLFO NONOSE IKEDA

**ENTRE FRONTEIRAS: ADAPTAÇÃO E IDENTIDADE NO
FILME “OS MATADORES”**

Campo Grande (MS)
Fevereiro, 2012

RODOLFO NONOSE IKEDA

**ENTRE FRONTEIRAS: ADAPTAÇÃO E IDENTIDADE NO
FILME “OS MATADORES”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos de Linguagens do CCHS/UFMS, Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Gomes Marques

Campo Grande (MS)
Fevereiro, 2012

RODOLFO NONOSE IKEDA

**ENTRE FRONTEIRAS ADAPTAÇÃO E IDENTIDADE NO FILME “OS
MATADORES”**

APROVADA POR:

MARCIA GOMES MARQUES, DOUTORA (UFMS)

HÉLIO AUGUSTO GODOY DE SOUZA, DOUTOR (UFMS)

SILVIA HELENA ANDRADE DE BRITO, DOUTORA (UFMS)

Campo Grande, MS, ____ de _____ de 2012.

Dedico e agradeço a todos aqueles que acreditam na busca de conhecimento como forma de transformação.

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados de um projeto de pesquisa que tem como objetivo discutir os processos de adaptação - aproveitamentos, empréstimos e reciclagens temáticas, narrativas e situacionais - que os produtos midiáticos fazem de outros textos precedentes na indústria cultural dos meios de comunicação. O principal ponto a ser explorado no estudo dos processos de adaptação refere-se às suas influências nos processos de construção de identidades sociais e culturais. Esta reflexão é feita a partir da análise da relação da obra audiovisual “Os Matadores” (1997), de Beto Brant, com a obra literária da qual foi adaptada, o conto “Matadores” (1994), de Marçal Aquino.

Palavras-Chave: Processo de adaptação; Identidade; Literatura; Audiovisual

ABSTRACT

This relater presents findings from a research project that aims to discuss the adaptation processes - uses, loans and recycling issues, narratives and situationals - that media products are precedents from other texts in the cultural industry of the media. The main point to be explored in the study of the processes of adaptation refers to the influence on processes of construction of cultural and social identities. This reflection is made from the analysis of the audiovisual work “Os Matadores” (1997), of Beto Brant, with the literary work which was adapted, the tale “Matadores” (1994), of Marçal Aquino.

Keywords: Process of adaptation; Identity; Literature; Audiovisual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
I – REALIDADE, REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE	13
1.1 Realidade e Representação	14
1.2 O Aproveitamento de Conteúdo Social	23
1.3 A Identidade em Movimento	36
II – ADAPTAÇÃO, CINEMA E AUTORES	48
2.1 O Processo de Adaptação	48
2.1.1. Teorias da adaptação	51
2.1.2. Dialogismo e Intertextualidade	58
2.1.3. Intertextualidade, Gênero e Indigenização	62
2.2 O Cinema Brasileiro e o Cinema Contemporâneo	65
2.3 O “lugar” de Beto Brant e de Marçal Aquino	77
III – A ADAPTAÇÃO DO FILME “OS MATADORES”	86
3.1 O Processo de Adaptação e o Arco Narrativo	86
3.1.1. A Estruturação Espacial	109
3.2 Recursos Expressivos	114
3.3 Forma e Conteúdo	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	132
ANEXOS	137

LISTA DE QUADROS

- Quadro nº 01: Oposições binárias do faroeste tradicional
- Quadro nº 02: Quadro comparativo das características dos personagens
- Quadro nº 03: Funções da narrativa
- Quadro nº 04: Papéis dos personagens
- Quadro nº 05: Oposições binárias dos personagens
- Quadro nº 06: Oposições básicas do faroeste
- Quadro nº 07: Oposições básicas do faroeste clássico
- Quadro nº 08: Oposições básicas do faroeste profissional
- Quadro nº 09: Oposições básicas do filme “Os Matadores”
- Quadro nº 10: Decupagem da Primeira Sequência

INTRODUÇÃO

O último século viveu o avanço dos meios de comunicação de massa, em especial dos veículos audiovisuais como a televisão e o cinema, estimulando pesquisas nas diversas áreas do conhecimento, da Comunicação e Sociologia à Literatura e Psicologia, passando pelos Estudos Culturais. Essas pesquisas buscavam compreender a influência dos meios de comunicação na vida das pessoas e entender a formação e disseminação de sentidos, de identidades, crenças, hábitos e costumes. O fato é que a contemporaneidade está marcada pelo audiovisual que, ao unir imagem e som, consegue difundir ideias e valores como nenhum outro veículo de comunicação, possibilitando à grande parte da população mundial acesso rápido e direto a produções que utilizam discursos e recursos tecnológicos das mais variadas formas, realizando-se o intercâmbio entre o tradicional e o moderno, o local e o global.

Bom exemplo desse avanço é o consumo dos produtos televisivos. No Brasil, quase 100% das residências têm televisão, configurando-se como grande fator influenciador tanto econômico quanto cultural, uma vez que estabelece padrões de comportamento, consumo, hábitos e crenças. Da mesma forma, o cinema e a literatura também são meios de propagação e reforço de discursos e sentidos. Na década de 1940, Adorno e Horkheimer, referências da Escola de Frankfurt, já externavam opiniões acerca da influência e manipulação causadas pelo cinema e pela música na formação cultural de uma sociedade.

Estudos mais recentes demonstram que tanto a criação quanto a difusão da produção audiovisual assumem uma função social e cultural, quando permitem aos receptores reflexões sobre sua própria realidade a partir das realidades expostas nas obras, bem como sobre sua própria identidade. A aproximação entre a produção artística e a sociedade explicita a condição daquela, na medida em que a mostra como produto social que se origina no terreno fértil das relações humanas, baseada numa gama imensa de informações e conteúdos sociais, ao mesmo tempo em que é uma interpretação/apreensão individual da realidade. O produto audiovisual, nesse sentido, possui papel importante na construção social da realidade e de identidades coletivas e individuais, por meio dos aproveitamentos de conteúdo social que seus receptores podem realizar ao assistir um filme e refletir sobre a própria realidade e aquela criada pelos recursos expressivos do audiovisual.

Dentre os diversos processos de produção audiovisual, e por consequência de construção de identidades, sobressai o reaproveitamento de obras anteriores, principalmente da literatura. O recurso às obras clássicas da literatura nacional ou mundial para a realização

de “novos” produtos da indústria cultural é uma constante (STAM, 2006), sendo a “indústria” da adaptação uma das mais rentáveis e de maiores repercussões. No Brasil, parte considerável da produção provém de adaptações literárias. De 1896 a 2002, foram registrados 459 (quatrocentos e cinquenta e nove) filmes de cineastas brasileiros que tiveram por base obras literárias de escritores brasileiros, dentre 3.415 (três mil, quatrocentos e quinze) filmes (ANDRADE; REIMÃO, 2007, p.11).

Audiovisual e literatura são suportes que se recombina continuamente e que interferem direta e forçosamente nestes processos identitários. Este é o objeto de estudo desta pesquisa: o processo de adaptação, o fluxo de ideias e identidades entre o conto “Matadores” e o longa-metragem “Os Matadores”, por meio da análise do processo de aproveitamento de conteúdo social possibilitado pela adaptação de obras literárias para o audiovisual, bem como seu papel como (re)construtor identitário e suas possíveis consequências.

Seguindo as palavras do projeto do qual é parte integrante – “Adaptação de Obras Literárias para o Audiovisual: as obras no fluxo das mídias”, sob a responsabilidade da professora doutora Márcia Gomes, esta pesquisa tem como finalidade discutir as formas e escolhas utilizadas para “os aproveitamentos e as reciclagens temáticas e situacionais” que uma obra audiovisual faz de uma obra literária e de diversos outros textos “precedentes” que continuam mostrando-se vigentes com sua presença tanto na obra em questão quanto na indústria dos meios de comunicação. A análise da recriação de textos será feita a partir da obra audiovisual “Os Matadores” (1997), de Beto Brant, adaptada para o cinema com base no conto “Matadores” (1994), de Marçal Aquino.

Diante deste cenário, a proposta desta dissertação é realizar um estudo sobre a obra audiovisual “Os Matadores” à luz dos estudos sobre identidade e adaptação. Para tanto, pretende também explorar algumas das questões sobre como a literatura e o audiovisual interferem e são interferidos; mais precisamente, como a adaptação para o cinema do conto “Matadores” interfere e é interferido por um fluxo contínuo de ideias, num momento em que a literatura, o audiovisual e o contexto social em que é ambientado são alterados por este mesmo fluxo.

Portanto, neste estudo também cabe a análise multicultural e intertextual dos textos e imagens em estudo, do papel social e cultural do cineasta, do escritor e, por conseguinte, das identidades assumidas pelos personagens de suas obras, de diversas etnias, estéticas e éticas. Afinal, as obras pesquisadas, assim como várias outras da contemporaneidade, acabam por tratar de questões referentes não somente a indivíduos encontrados em uma localidade

geográfica específica, mas a todos os indivíduos que se encontram em qualquer lugar do mundo dentro da realidade a que estamos todos expostos.

Enumeradas as fontes primárias de pesquisa, buscar-se-á nos estudos de outros autores que trataram sobre o mesmo tema novas perspectivas para se analisar a presente questão. Além das principais metodologias escolhidas para análise, citadas anteriormente, outros procedimentos serão empregados na coleta de informações complementares, como a leitura de artigos e críticas das obras estudadas. A abertura no projeto para uma convivência de metodologia é feita no espírito das palavras de Antônio Candido, em “Literatura e Sociedade” (2000): “Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 2000, p. 85).

A escolha do processo de adaptação do filme “Os Matadores” não foi aleatória. Desde a década de 1990, considerada a época da “retomada”, o cinema nacional vem se desenvolvendo rapidamente no Brasil, conquistando regularidade de oferta, apelo popular e adesão do público nacional, alcançando um grande poder neste processo maior de construções identitárias dentro e fora do país. Um dos primeiros e maiores representantes da chamada “retomada” do cinema brasileiro dos anos 1990, o filme “Os Matadores” continua atual pelos recursos expressivos utilizados, conectados a uma vanguarda da cinematografia mundial, inclusive no que se refere ao processo de adaptação. Importante pontuar que, depois desse filme, vários outros se voltaram de certa forma para o mesmo tema, como “Cidade de Deus” (de Fernando Meirelles, 2002) e “Tropa de Elite” (de José Padilha, 2007), sobre a violência e as desigualdades sociais no País, sendo outros produzidos na mesma região, como “Terra Vermelha” (de Marcos Bechi, 2008) e “Cabeça a Prêmio” (de Marco Ricca, 2010).

Assim, a importância desta escolha revela-se maior ao perceber o filme como uma obra que influencia e é influenciada por um processo de construção social da realidade e de identidades, potencializada pelo fluxo de ideias nas mídias. Devido à exposição de uma sociedade existente em uma região fronteira da América Latina, heterogênea e miscigenada em questões políticas, sociais, étnicas, culturais e econômicas, onde, entre outros, assassinos e criminosos atuam em todas as classes sociais, o filme realiza uma metáfora de parte da sociedade brasileira, que apesar de conectada e influenciada pelas ações de indivíduos que agem como os personagens ali expostos, ignora-os mesmo quando os vê expostos em uma obra audiovisual.

Assim, o título da presente dissertação “Entre Fronteiras: Adaptação e Identidade no filme “Os Matadores” explica o objetivo desta pesquisa em vários sentidos: ao expor as fronteiras geográficas, sociais, culturais, políticas, públicas e privadas de uma localidade específica do Brasil, o processo de adaptação do filme “Os Matadores” possibilita a análise das fronteiras de linguagem existentes entre duas obras de suportes diferentes, podendo então se entender melhor as fronteiras que separam ou aproximam os possíveis processos de (re)construção social da realidade e de identidades.

Em face de tais explanações, este trabalho organiza-se em três capítulos, sendo o capítulo 1 voltado às questões de representação social, aproveitamento de conteúdo social e os processos de (re)construção de realidade e de identidades sociais e culturais; o capítulo 2 sobre o processo e teorias da adaptação, intertextualidade, gênero e indigenização, cinema brasileiro e contemporâneo e autores das obras ora analisadas; e o capítulo 3 sobre o processo de adaptação do filme “Os Matadores”, a estrutura narrativa, recursos expressivos, forma e conteúdo.

Sobre as questões de conteúdo social, o instrumental teórico utilizado serão teorias desenvolvidas por Berger, Luckman, Márcia Gomes, James Lull, Graeme Turner, dentre outros. Sobre o processo de adaptação, utilizar-se-á textos diversos, como os de Robert Stam e Linda Hutcheon para citar só dois deles. Por fim, e no estudo da concepção das obras ora analisadas, serão feitas análises sicionarrativas de acordo com o citado projeto estabelecido por Gomes, onde serão enfatizados os aspectos relativos à contextualização das ideias contidas nas obras - quanto ao conteúdo - e os quesitos de adequação às linguagens, formatos e especificidades expressivas de cada meio de comunicação - quanto à forma (GOMES, 2010, p.09).

CAPÍTULO 1 – Realidade, Representação e Identidade

A compreensão do que é real e o que é representação dessa realidade é objeto de estudo de diversos campos das Ciências Humanas. Entre os teóricos da Sociologia e também da Comunicação esses conceitos são primordiais para a análise crítica da sociedade. A realidade pode ser definida como um fenômeno que é conhecido, aquilo que é, mas também é construção social que muda de acordo com tempo e espaço e conforme as convenções de linguagem atribuídas ao sentido do que é real, em contraposição ao sentido do que é representação, do que é imaginário.

Dessa forma, a representação social só existe a partir do sentido de realidade, que é representada, reinventada e resignificada a partir de algo que já existe, ou seja, do que é real. A realidade é então uma construção social a partir do momento em que os sujeitos, subjetivamente e objetivamente, recriam a realidade por meio de representações dela. Para isso, utilizam a linguagem, que organiza, por meio de sinais e símbolos, padrões sociais para o que será considerado real e o que será considerado cópia ou recriação desse real, em um constante movimento, com o objetivo final de conferir sentido à realidade. A linguagem tem papel fundamental tanto no desenvolvimento quanto na manutenção da sociedade e na definição das atividades mentais do indivíduo. A sociedade pode, então, ser encarada como um sistema de significados, vinculados aos símbolos da linguagem, onde tanto a realidade social quanto a física são vistas como construções de significados e sua interpretação socialmente convencionada e individualmente interiorizada.

Por meio da linguagem, os indivíduos estabelecem representações sociais para melhor organizarem-se em sociedade. Tais representações são dinâmicas e simbólicas, criando o que se convencionou chamar de senso comum, aquilo que grande parte dos indivíduos considera como aceito socialmente em termos de comportamento, crenças e costumes. Com o processo de globalização em curso, cada vez mais os produtos midiáticos, como os audiovisuais, configuram-se como repositórios de referências e repertório para os sujeitos, que se apropriam dos conteúdos sociais expostos e disseminados pelos indivíduos (atores sociais) e instituições (escola, mercado de trabalho, igreja, meios de comunicação) para refletir sobre sua própria realidade e identidade. Nesse sentido, as obras audiovisuais, como o cinema, oferecem elementos que contribuem para a formação do que pensar sobre o mundo e sobre si mesmo. De outra forma, na vida em sociedade, os indivíduos se socializam e convivem com os aprendizados adquiridos de várias formas, inclusive através dos meios de comunicação, que divulgam e reforçam padrões de comportamento e crenças.

As obras em análise nesta pesquisa, bem como várias outras da contemporaneidade, acabam por tratar de questões globais, não de narrativas definidas em apenas um território específico, podendo se expandir a realidades vividas em qualquer lugar do mundo, influenciando processos de construção social da realidade e de identidades. Por isso, e conforme propõe Kellner (2001), demandam uma análise multicultural e intertextual de textos e imagens, dos papéis sociais de quem produz a obra, das identidades assumidas pelos personagens, bem como das representações sociais que fazem de indivíduos e lugares, revelando discursos e posicionamentos.

A partir do exposto, o presente capítulo detalha, por meio de abordagens provenientes da Sociologia do Conhecimento, da Comunicação e dos Estudos Culturais, como o audiovisual pode interferir nos processos de (re)construção identitária, abordando os conceitos de representação social, aproveitamento de conteúdo social e identidade.

A definição de tais conceitos auxilia no entendimento de como uma obra audiovisual, adaptada de um conto, pode fornecer informações importantes para seus receptores, além daquelas existentes na obra em que se baseou, e interferir na construção social da realidade por meio dos aproveitamentos de conteúdo social que estes mesmos receptores realizam, talvez mudando a forma como se representam socialmente, bem como a própria identidade social e cultural. No caso específico desta dissertação, estes conceitos levam a compreender como as representações oferecidas pela adaptação do conto “Matadores” para o filme “Os Matadores” contribuem para a construção social da realidade e das identidades socioculturais de seus receptores, uma vez que o filme apresenta a corporificação do material existente no conto através de elementos presentes no espaço sociocultural representado, levantando outras questões que serão abordadas nos próximos capítulos.

1.1. Realidade e Representação

Inicialmente, deve-se ressaltar que o filme “Os Matadores” trabalha com representações socialmente construídas e, nesse caso, as ideias passadas e os tipos sociais apresentados são relevantes, pois revelam algo que existe, sejam as pessoas de uma região ou as atividades ilegais que não são suficientemente debatidas e combatidas. Assim, é necessário conceituar e entender a realidade e as representações como construções sociais para de fato compreender como os receptores podem aproveitar o conteúdo social do filme “Os Matadores” e refletir sobre suas próprias realidades e identidades.

O conceito de realidade é amplo e muda de acordo com a filiação teórica e o campo de estudo. De forma geral, é possível definir a “‘realidade’ como uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos ‘desejar’ que não existam)”, e “‘conhecimento’ como a certeza de que os fenômenos são reais e possuem características específicas” (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 11). O termo “sociologia do conhecimento” (*Wissenssoziologie*) foi forjado pelo filósofo Max Scheler na década de 1920 na Alemanha, tendo sua origem na proposição de Marx que declara ser a consciência do homem determinada por seu ser social (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 17).

Ao apreender a realidade da vida diária ou cotidiana como uma realidade ordenada, com fenômenos previamente dispostos em padrões independentes da própria apreensão, Berger e Luckman (1996, p.37) acreditam que a realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é, “constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de minha entrada na cena”. Assim, a linguagem usada na vida cotidiana fornece as objetivações e determina a ordem em que estas adquirem sentido, momento em que a realidade é construída. Sobre tal processo, e sobre o papel que a linguagem desempenha neste, Berger e Luckman discorrem:

Vivo num lugar que é geograficamente determinado; uso instrumentos, desde os abridores de latas até os automóveis de esporte, que têm sua designação no vocabulário técnico da minha sociedade; vivo dentro de uma teia de relações humanas, de meu clube de xadrez até os Estados Unidos da América, que são também ordenadas por meio do vocabulário. Desta maneira, a linguagem marca as coordenadas de minha vida na sociedade e enche esta vida de objetos dotados de significação (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 38).

A linguagem, que é o mais importante sistema de sinais da sociedade humana, a princípio era definida como um sistema de sinais vocais. Seu fundamento encontrava-se na capacidade intrínseca do organismo humano de expressividade vocal (BERGER & LUCKMAN, p. 56). Para estudiosos da Semiótica, como Roland Barthes, a linguagem inclui todos os sistemas dos quais se podem selecionar e combinar elementos para comunicar algo, do vestuário à pintura. Ferdinand de Saussure, considerado o fundador da semiótica europeia, afirma basicamente que a linguagem não é somente um sistema de nomenclatura que rotula a realidade, mas sim um sistema que constrói a realidade, uma vez que só conseguimos pensar por meio da linguagem. Nesta linha, os teóricos dos Estudos Culturais argumentam que a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz significados sociais, entendendo como cultura “o processo dinâmico que produz os comportamentos, as práticas,

as instituições e os significados que constituem nossa existência social” (TURNER, 1997, p. 51-52).

A realidade da vida cotidiana apresenta-se também como um mundo intersubjetivo, ou seja, um mundo de que se participa junto com outros homens. “Esta intersubjetividade diferencia nitidamente a vida cotidiana de outras realidades das quais tenho consciência”, pois o mundo da vida cotidiana é tão real para os outros quanto para si mesmo (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 40).

Sobre a interação social na vida cotidiana, Berger e Luckman (1996, p. 48) afirmam que a mais importante experiência de compartilhamento da realidade com outros indivíduos ocorre na situação de estar face a face, que é o caso prototípico da interação social, sendo que todos os demais casos derivam deste. De toda forma, só se apreende o outro por meio de esquemas tipificadores, mesmo na situação face a face, sendo esta já padronizada desde que ocorra dentro da rotina da vida cotidiana. Segundo Berger e Luckman:

A realidade da vida cotidiana contém esquemas tipificadores em termos dos quais os outros são apreendidos, sendo estabelecidos os modos como “lidamos” com ele nos encontros face a face. Assim, apreendo o outro como “homem”, “europeu”, “comprador”, “tipo jovial”, etc. Todas estas tipificações afetam continuamente minha interação com o outro, por exemplo, quando decido divertir-me com ele na cidade antes de tentar vender-lhe meu produto (BERGER & LUCKMAN, p. 49).

As tipificações da interação social tornam-se, então, como explicam Berger e Luckman (1996, p. 51), “progressivamente anônimas à medida que se afastam da situação face a face”, uma vez que toda tipificação acarreta uma anonimidade inicial, sendo o caráter direto ou indireto dessa experiência um importante aspecto da experiência dos outros na vida cotidiana; assim, “a realidade social da vida cotidiana é apreendida num contínuo de tipificações, que se vão tornando progressivamente anônimas à medida que se distanciam do “aqui e agora” da situação face a face”. Neste sentido, o teórico afirma que:

Em um pólo do contínuo estão aqueles outros com os quais frequente e intensamente entro em ação recíproca em situações face a face, meu “círculo interior”, por assim dizer. No outro pólo estão abstrações inteiramente anônimas, que por sua própria natureza não podem nunca ser achadas em uma interação face a face. A estrutura social é a soma dessas tipificações e dos padrões recorrentes de interação estabelecidos por meio delas. Assim sendo, a estrutura social é um elemento essencial da realidade da vida cotidiana. (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 52)

Deve-se ressaltar, também, que as relações com os outros não se limitam aos conhecidos e contemporâneos, uma vez que nos relacionamos também com os predecessores e sucessores, aqueles outros que nos precederam e se seguirão a nós na história de nossa sociedade; relacionamo-nos com nossos predecessores mediante tipificações de todo anônimas, “nossos antepassados emigrantes” e ainda mais os “Pais Fundadores”; já os

sucessores são tipificados de maneira ainda mais anônima, pois são as chamadas “gerações futuras” (BERGER & LUCKMAN, p. 53). Tal anonimato não os impede, porém, de influenciarem na realidade da vida cotidiana, uma vez que muitos dizem sacrificar a vida por lealdade aos Pais Fundadores ou em favor das gerações futuras.

Aqui, e seguindo o mesmo percurso de Berger e Luckman, deve-se ressaltar que a expressividade humana é capaz de objetivações, isto é, manifesta-se em produtos da atividade humana que estão ao dispor tanto dos produtores quanto dos outros homens, como elementos que são de um mundo comum. Essas objetivações servem de índices mais ou menos duradouros dos processos subjetivos de seus produtores, permitindo que se estendam além da situação face a face em que podem ser diretamente apreendidas. Assim, pode-se afirmar que “a realidade da vida cotidiana não é criada unicamente de objetivações; é somente possível por causa delas” (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 54). Neste momento, Berger e Luckman nos lembram de um importante fato:

Um caso especial, mas decisivamente importante de objetivação é a significação, isto é, a produção humana de sinais. Um sinal pode distinguir-se de outras objetivações por sua intenção explícita de servir de índice de significados subjetivos. Sem dúvida, todas as objetivações são susceptíveis de utilização como sinais, mesmo quando não foram primitivamente produzidas com esta intenção (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 55).

A linguagem, como exposto anteriormente, é o mais importante sistema de sinais da sociedade humana e a princípio era definida como um sistema de sinais vocais, mas o que nos importa aqui não é só a linguagem vocal, mas a linguagem quando se torna capaz de se destacar dos estados subjetivos imediatos “aqui e agora”. A linguagem tem origem na situação face a face, mas pode ser destacada desta não somente porque podemos gritar no escuro ou à distância, falar ao telefone ou pelo rádio, mas porque podemos também transmitir um significado linguístico por meio da escrita ou do audiovisual.

“Devido a esta capacidade de transcender o “aqui e agora”, a linguagem estabelece pontes entre diferentes zonas dentro da realidade da vida cotidiana e as integra em uma totalidade dotada de sentido”, afirmam Berger e Luckman (1996, p. 59). As transcendências têm dimensões espaciais, temporais e sociais, pois a linguagem é capaz de “tornar presente” uma grande variedade de objetos que estão espacial, temporal e socialmente ausentes do “aqui e agora”, uma vez que por meio da linguagem um mundo inteiro pode ser atualizado em qualquer momento.

No que diz respeito às relações sociais, a linguagem “torna presente” a mim não somente os semelhantes que estão fisicamente ausentes no momento, mas indivíduos no passado lembrado ou reconstituído, assim como outros projetados como figuras imaginárias,

seja na ficção, no futuro ou em qualquer outro tempo ou espaço. “Todas estas “presenças” podem ser altamente dotadas de sentido, evidentemente, na contínua realidade da vida cotidiana”, acreditam Berger e Luckman (1996, p. 60). Assim, é possível compreender porque o fluxo de ideias entre os diversos suportes adquire força neste processo de construção social pela linguagem - principalmente a do audiovisual, uma vez que, dentre os diversos suportes, é o que mais oferece possibilidades devido à união de imagem e som. Tanto é assim que, sobre o tema, Berger e Luckman defendem que:

A linguagem constrói, então, imensos edifícios de representação simbólica que parecem elevar-se sobre a realidade da vida cotidiana como gigantescas presenças de um outro mundo. [...] A linguagem é capaz não somente de construir símbolos altamente abstraídos da experiência diária, mas também de “fazer retornar” estes símbolos, apresentando-os como elementos objetivamente reais na vida cotidiana. Desta maneira, o simbolismo e a linguagem simbólica tornam-se componentes essenciais da realidade da vida cotidiana e da apreensão pelo senso comum desta realidade. Vivo em um mundo de sinais e símbolos todos os dias (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 60-61).

Diante desta realidade construída socialmente e por meio da linguagem, da vida cotidiana e dos simbolismos possíveis, alguns padrões de comportamento dentre estas objetivações se tornam recorrentes. É quando ocorre a institucionalização, ou seja, a tipificação de ações habituais por tipos de atores sociais específicos. As tipificações das ações habituais que constituem as instituições são partilhadas, acessíveis a todos os membros do grupo social particular em questão, sendo que a própria instituição tipifica os atores individuais assim como as ações individuais. A instituição pressupõe que ações do tipo X serão executadas por atores do tipo X. Segundo Berger e Luckman, as instituições implicam, além disso, a historicidade e o controle, visto que as tipificações recíprocas das ações são construídas no curso de uma história compartilhada e controlam a conduta humana estabelecendo padrões previamente definidos (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 79-80).

Desta forma, as origens de qualquer ordem institucional consistem na tipificação dos desempenhos de um indivíduo e dos outros. “Isto implica que o primeiro tem em comum com os outros finalidades específicas e fases entrelaçadas de desempenho e, ainda mais, que são tipificadas não apenas ações específicas mas formas de ação”, afirmam Berger e Luckman (1996, p. 101). Isto é, haverá o reconhecimento não somente de um particular ator que executa uma ação do tipo X, mas da ação tipo X como sendo executável por qualquer ator a quem possa ser plausivelmente imputada a estrutura de conveniências em questão.

Assim, e quando esta espécie de tipificação ocorre no contexto de um acervo objetivado de conhecimentos comum a uma coletividade de atores, ocorrem os papéis, as representações sociais, que nada mais são do que tipos de atores neste contexto. “Pode ver-se

facilmente que a construção de tipologias dos papéis é um correlato necessário da institucionalização da conduta”, afirmam Berger e Luckman (1996, p.102), sendo que:

As instituições incorporam-se à experiência do indivíduo por meio dos papéis. Estes, linguisticamente objetivados, são um ingrediente essencial do mundo objetivamente acessível de qualquer sociedade. Ao desempenhar papéis, o indivíduo participa de um mundo social. Ao interiorizar estes papéis, o mesmo mundo torna-se subjetivamente real para ele (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 102-103).

As origens dos papéis encontram-se no mesmo processo de formações de hábitos e objetivação que as origens das instituições. Assim que um conhecimento comum, contendo tipificações recíprocas de conduta, está em processo de formação, aparecem os papéis, sendo esse processo endêmico na interação social e precedente à institucionalização. Como toda conduta institucionalizada envolve um certo número de papéis, estes participam do caráter controlador da institucionalização. Os papéis sociais, portanto, representam a ordem institucional em dois níveis: a execução do papel representa a si mesma e o papel representa uma completa necessidade institucional de conduta. Como exemplo, Berger cita o juiz, o qual se empenha em julgar e representa o papel de juiz para depois relacionar-se com outros papéis, cuja totalidade compreende a instituição da lei; somente mediante esta representação em papéis desempenhados é que a instituição pode manifestar-se na experiência real (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 103-104).

Para Berger e Luckman (1996, p.107), importa o caráter dos papéis como mediadores de particulares setores do acervo comum do conhecimento, tendo em vista que, devido aos papéis que desempenha, o indivíduo é introduzido em áreas específicas do conhecimento socialmente objetivado não somente no sentido cognoscitivo estreito, mas também no sentido do “conhecimento” de normas, valores e mesmo emoções. Assim, Berger e Luckman defendem uma distribuição social do conhecimento, que se acha estruturado em termos do que é geralmente relevante e do que é somente relevante para papéis particulares.

Para a presente dissertação, importa compreender o caráter dos papéis sociais como mediadores particulares do acervo comum do conhecimento em vários sentidos. Isto porque importa entender o conhecimento geral e específico dos papéis dos personagens-título das obras ora analisadas, os “matadores”, dentro da contemporaneidade. Importa porque queremos entender como e por quê as tipificações dos papéis sociais representados na obra (os “matadores”, o fazendeiro, a esposa do fazendeiro, etc.) apresentam ao público certos aspectos desse setor da sociedade. Esse é um ponto central para se entender como a linguagem vem sendo utilizada, interferindo e sendo interferida neste processo maior de construção da realidade, de identidades e de representações sociais.

Aqui, cabe ressaltar a importância e necessidade de utilização de aspectos da Teoria das Representações Sociais, ou Psicologia Social do Conhecimento, Fundada por Serge Moscovici nos anos 1960, no contexto de desenvolvimento da psicologia social européia, a teoria promove um deslocamento de apreensão dos fenômenos psicológicos, sociais e cognitivos (SANCOVSCHI, 2007). Baseada nos estudos de Durkheim, foi classificada como uma forma sociológica da psicologia social (FARR, 1998). Para Moscovici, o conhecimento do senso comum e o conhecimento científico não possuem hierarquias e produzem redes de comunicação que tornam a sociedade viva (MOSCOVICI, 1984, *apud* SANCOVSCHI, 2007). Moscovici criticou a noção de representação trabalhada pela psicologia cognitiva nos anos de 1950, que a simplificava ao não considerar o social e o simbólico. Questionando a dinâmica e transformação das representações, o teórico concluiu que o conceito de representação possui um sentido mais dinâmico “referindo-se tanto ao processo pelo qual as representações são elaboradas, como às estruturas de conhecimento que são estabelecidas” (MOSCOVICI *apud* SANCOVSCHI, 2007, p. 06). Na obra “Textos em Representações Sociais”, Guareschi e Jovchelovitch (1998) explicam que esta teoria busca dentro e fora da Psicologia as possibilidades de reconstrução teórica, epistemológica e metodológica a que se propõe, podendo ser tanto uma teoria específica da Psicologia Social como um empreendimento interdisciplinar.

A partir da perspectiva de Piaget, Jovchelovitch esclarece que a Teoria das Representações Sociais “se articula tanto com a vida coletiva de uma sociedade, como com os processos de constituição simbólica, nos quais sujeitos sociais lutam para dar sentido ao mundo de forma a entendê-lo e nele encontrar o seu lugar, através de uma identidade social” (1998, p. 65). Para a teórica, isso significa esclarecer como as representações sociais são fenômenos psicossociais radicados no espaço público e nos processos de construção de identidades e símbolos; assim, seu argumento central é o de que “a esfera pública, enquanto lugar da alteridade, fornece às representações sociais o terreno sobre o qual elas podem ser cultivadas e se estabelecer” (JOVCHELOVITCH, 1998, p. 65). Para Jovchelovitch, “a análise das representações sociais deve concentrar-se naqueles processos de comunicação e vida que não somente as engendram, mas que também lhe conferem uma estrutura peculiar” (1998, p. 81); esses são processos de mediação social e a comunicação é mediação entre um mundo cujas perspectivas são diferentes. Dessa forma, “ritos, mitos e símbolos são mediações entre a alteridade de um mundo frequentemente misterioso e o mundo da intersubjetividade humana:

todos revelam numa ou noutra medida a procura de sentido e significado que marca a existência humana no mundo”. Neste sentido, a teórica afirma que:

Assim, são as mediações sociais, em suas mais variadas formas, que geram as representações sociais. Por isso elas são sociais – tanto na sua gênese como na sua forma de ser. As representações sociais são uma estratégia desenvolvida por atores sociais para enfrentar a diversidade e a mobilidade de um mundo que, embora pertença a todos, transcende a cada um individualmente. Nesse sentido, elas são um espaço potencial de fabricação comum, onde cada sujeito ultrapassa sua própria individualidade para entrar em um domínio diferente, ainda que fundamentalmente relacionado: o domínio da vida em comum, o espaço público (JOCHELOVITCH, 1998, p. 81).

Minayo (1998) traça um panorama histórico do conceito de representação social segundo a visão de diversos autores. De Durkheim a Gramsci, passando por Marx, Weber, Schutz, Lukács, a autora demonstra que se trata de um conceito amplo, porém, de extrema importância para a análise crítica da sociedade, em especial para a análise dos produtos da cultura, tal como as produções audiovisuais. Segundo ela, representações sociais é um “termo filosófico que significa a reprodução de uma percepção retida na lembrança ou do conteúdo do pensamento” (MINAYO, 1998, p. 89), sendo definida como categoria de pensamento que expressa a realidade, explicando-a, justificando-a ou questionando-a.

Conforme Minayo (1998), Durkheim usa o termo representações coletivas como sendo categorias de pensamento através das quais determinada sociedade elabora e expressa sua realidade. Tais categorias surgem ligadas a fatos sociais, transformando-se, elas próprias, em fatos sociais passíveis de observação e interpretação. “Portanto, as representações não são necessariamente conscientes do ponto de vista individual” (MINAYO, 1998, p. 90), conservando a marca da realidade social onde nascem. Em outros termos, a sociedade se exprimiria simbolicamente em seus costumes e instituições por meio da linguagem, da arte, da ciência, da religião, assim como através de regras familiares, relações econômicas e políticas.

Max Weber, de acordo com Minayo (1998), elabora suas concepções de representação social utilizando termos como “ideias”, “espírito”, “concepções”, “mentalidade”, e trabalha também com a noção de visão de mundo. Para ele, a vida social é carregada de significação cultural, que é dada tanto pela base material como pelas ideias (ou representações sociais), e que toda ação humana é significativa e assim deve ser investigada.

Usando o conceito de “visão de mundo”, Weber desenvolve, segundo Minayo (1998, p. 94-95), o raciocínio de que cada sociedade para se configurar precisa estabelecer concepções de mundo abrangentes e unitárias, e que estas, em geral, são elaboradas pelos grupos dominantes. Este conceito foi aprofundado por Lukács, que afirmou que “a visão de mundo não é um dado empírico, mas um instrumento conceitual de trabalho, indispensável

para compreender as expressões imediatas do pensamento dos indivíduos” (MINAYO, 1998, p. 102).

Outros autores, como Schutz e Gramsci, avançam na discussão sobre as representações sociais, situando-a no contexto da vida cotidiana, discorrendo sobre a noção de senso comum. Noção esta que se aproxima das necessidades de análise desta pesquisa, porque oferece bases teóricas para a leitura dos textos audiovisuais enquanto produto da mídia. Para Schutz, de acordo com Minayo (1998), o senso comum envolve conjuntos de abstrações, formalizações e generalizações, construídos e interpretados a partir do mundo do dia a dia. “Portanto, a existência cotidiana, segundo Schutz, é dotada de significados e portadora de estruturas de relevância para os grupos sociais que vivem, pensam e agem em determinado contexto social” (MINAYO, 1998, p. 95). Gramsci defende, por seu turno, de acordo com Minayo (1998), que o senso comum, enquanto matéria-prima ou representação social, tem um potencial transformador que deve ser recuperado criticamente nos trabalhos por corresponder espontaneamente às condições reais de vida da população. Assim, a compreensão do mundo acontece a partir de um estoque de experiências pessoais e o repertório formado a partir de todas as representações sociais, que chegam ao sujeito por diversos meios, inclusive pelo audiovisual.

Minayo (1998, p. 108-110) conclui que as representações sociais, enquanto imagens construídas sobre o real, são material importante para pesquisas em Ciências Sociais, pois se manifestam em palavras, sentimentos e condutas que se institucionalizam, portanto, “podem e devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais”. Defende que a mediação privilegiada das representações sociais se dá por meio da linguagem, tomada pela autora como forma de conhecimento e interação social, embora muitas vezes traduzindo pensamentos fragmentados e limitados a certos aspectos da experiência existencial. Assim:

A realidade vivida é também representada e através dela os atores sociais se movem, constroem sua vida e explicam-na mediante seu estoque de conhecimentos. Mas, além disso, as representações sociais possuem núcleos positivos de transformação e de resistência na forma de conceber a realidade. Portanto, devem ser analisadas criticamente, uma vez que correspondem a situações reais de vida. Neste sentido, a visão de mundo dos diferentes grupos expressam as contradições e conflitos presentes nas condições em que foram engendradas (MINAYO, 1998, p. 109).

No filme “Os Matadores”, podemos perceber diversas representações sociais, como os próprios assassinos que dão título à obra, o ladrão de carro, o latifundiário e sua esposa, os caminhoneiros, as prostitutas, os comerciantes e empregados, dentre outros diversos personagens que compõem a região fronteira retratada (que também é representação).

Assim, o filme acaba por ser uma metáfora do Brasil, ou coloca-se como tal, embutido nele o que Brant queria representar da pátria, sendo uma concepção a respeito do mundo e da sociedade, uma tomada de posição (e uma representação específica) a respeito da realidade e da criação cinematográfica para o País. Esta metáfora, obviamente, influenciará posteriormente a realidade e a criação cinematográfica no País.

Todos os personagens expostos no filme “Os Matadores” são representações construídas a partir de representações existentes, ou seja, dos habitantes da região fronteira entre Brasil, Bolívia e Paraguai. Portanto, faz-se necessária a análise destas representações sociais e de suas inter-relações, para entendermos como elas influenciam e são influenciadas nos espaços públicos construídos na realidade cotidiana e no fluxo das mídias, objetivando esclarecer assim como se dá este processo de construção da realidade e de identidades nas obras audiovisuais.

1.2. O Aproveitamento de Conteúdo Social

O filme “Os Matadores” expõe a representação de diversos tipos sociais, do fazendeiro latifundiário ao assassino profissional, passando por camponeses, políticos e a população em geral. Desta forma, passa uma ideia sobre como é o ambiente fronteira entre Brasil, Paraguai e Bolívia, bem como sobre seus habitantes, oferecendo aos receptores uma proposta de interpretação e entendimento desta realidade. Por tal motivo, é necessário entender como os receptores aproveitam o conteúdo social do filme “Os Matadores” para então se compreender como este pode interferir na construção de suas identidades socioculturais.

“Sendo a sociedade uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, qualquer adequada compreensão teórica relativa a ela deve abranger ambos estes aspectos” que, na opinião de Berger e Luckman, (1996, p. 173) “recebem correto reconhecimento se a sociedade for entendida em termos de um processo dialético em curso”, composto de três momentos: exteriorização, objetivação e interiorização. No que diz respeito ao fenômeno social, à socialização, Berger e Luckman alertam que estes momentos não devem ser pensados como ocorrendo em uma sequência temporal, uma vez que “a sociedade e cada uma de suas partes são simultaneamente caracterizadas por estes três momentos”. “O mesmo é verdade com relação a um membro individual da sociedade, o qual simultaneamente exterioriza seu próprio ser no mundo social e interioriza este último como realidade objetiva”, afirma Berger, que em outras palavras, diz que “estar em sociedade significa participar da dialética da sociedade” (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 173).

Ao conceituar a socialização primária como a primeira que o indivíduo experimenta na infância, em virtude da qual se torna membro da sociedade, Berger e Luckman (1996, p.175) definem a secundária como qualquer processo subsequente que introduz um indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade. Berger e Luckman expõem que a abordagem sociológica sobre a inserção dos sujeitos no meio social enfatiza que a socialização constrói a vida em sociedade. Isto ocorre porque dentro da socialização concentram-se os mecanismos utilizados para fornecer aos indivíduos um conhecimento básico sobre a formação dos múltiplos grupos que compõem a sociedade em geral, e sobre como se adquire o conhecimento necessário para tornar-se um membro ativo daqueles grupos sociais específicos. Gomes (2009) ressalta que é por meio da apropriação de conteúdos, oferecidos em muito pelas obras midiáticas, que os espectadores somam elementos para refletir sobre a própria realidade e identidade. Gomes indica alguns programas audiovisuais como fonte de aprendizado social, já que:

“fornecem modelos vistos pelos membros da audiência como socialmente úteis, seja para confirmar a interpretação dada aos papéis sociais que desempenham, seja para aprender sobre as experiências ligadas a eles ou para imitar os comportamentos associados ao êxito e à aceitação social (GOMES, 2009, p. 153)

Neste mesmo sentido, Gomes afirma que, quando se fala de socialização e da importância que uma instituição como a televisão vem a ter para a formação dos sujeitos sociais, isto é, para a aquisição e a apropriação de uma série de elementos que podem contribuir para a maneira com que os indivíduos pensam sobre si mesmos e para a forma com que vem a expressar a imagem de si que construíram, emerge a questão de como a televisão exerce essa influência. Em estudo realizado sobre o papel das telenovelas na socialização das suas telespectadoras, Gomes acredita que sua hipótese central é que:

Na recepção de telenovelas os telespectadores aproveitam as representações apresentadas para refletir sobre a própria identidade social e atualizar o repertório de conhecimento sobre os papéis sociais vigentes na sociedade atual; isto é, que a recepção de telenovelas contribui para o processo de socialização secundária de seus telespectadores (GOMES, 2007, p. 05).

Como a abordagem sociológica ressalta, a inserção dos sujeitos no meio social se dá pela socialização, que os prepara para a vida em sociedade. Nesta perspectiva, o foco se volta sobre dois aspectos: 1. o modo com que as pessoas adquirem o conhecimento que efetivamente necessitam para se tornarem membros de determinados grupos (família, escola, grupos de trabalho etc.); 2. a necessidade e a maneira de dar aos indivíduos um conhecimento básico sobre os múltiplos grupos que compõem a sociedade em geral. Este processo formativo é complexo, visto que para interagir nos grupos e na sociedade os indivíduos devem possuir

conhecimentos referentes a muitos grupos de tipos diversos, bem como à performance dos papéis sociais a eles relacionados (GOMES, 2007, p. 04).

Atualmente, e na preparação para a vida social, as pessoas necessitam também (re)construir e modificar continuamente a ideia e a imagem que possuem sobre si mesmas, pois além da posição dentro do contexto social, os indivíduos ocupam também uma posição no “ciclo da vida”, ligada à percepção da identidade social e cultural. A adolescência e a idade adulta, por exemplo, misturam critérios biológicos e sociais, sendo tais posições do ciclo da vida importantes elementos que influenciam a forma e o tipo de inserção dentro dos grupos e da sociedade, uma vez que, conforme a posição no ciclo da vida, muda também o grau de responsabilidade e o tipo expectativas relacionadas à reprodução física e à reprodução social. Deve-se ressaltar que no curso do ciclo vital a prospectiva temporal também muda e encurta, podendo chegar um momento em que o indivíduo pode perceber que não realizará aquilo que gostaria. Esta consciência sobre a estrutura temporal e a realização dos planos e projetos de vida “faz também com que se deva permanentemente readaptar a concepção de si mesmo (identidade) de acordo com a mudança de prospectiva temporal” (GOMES, 2007, p. 04). Neste sentido, Gomes afirma que:

Em outras palavras, passando da infância à adolescência, da juventude à meia idade, e da meia idade aos últimos anos de vida, a situação dos indivíduos dentro do contexto social se transforma, e em cada fase da vida se necessita haver e saber conviver com um “novo conceito de si”. O que significa em uma determinada sociedade ser jovem, de meia idade ou velho? O amplo arco de definições pertinentes a esses estágios, e as possibilidades de autopercepção correspondentes a cada um deles, são apreendidas através do processo de socialização. Elas já fazem parte da cultura geral, e cada vez que um indivíduo se aproxima ou entra em uma nova fase da vida, deve reajustar a sua própria percepção à situação correspondente (GOMES, 2007, p. 05).

Assim como outras instituições sociais, o cinema oferece inúmeras representações sociais sobre várias temáticas. A partir dos filmes, indivíduos ao redor do mundo descobrem como transitar e controlar a própria imagem em grupos específicos, bem como quais são as expectativas, atributos e performances de diversos papéis sociais. Imagens de diferentes grupos e situações sociais, de estratos sociais e etários diversos, reais ou ficcionais, “distorcidas”, “realistas”, “justas” ou “equivocadas”, são apresentadas nos filmes.

Diante dessa perspectiva, o cinema interfere na socialização dos indivíduos pelo aproveitamento de conteúdos sociais que estes realizarem, ou seja, pela aquisição e apropriação de elementos que podem contribuir para a maneira com que os indivíduos se “enxergam” e “expressam” esta concepção que construíram de si mesmos. A questão que se aborda aqui, portanto, é o papel do cinema na socialização de seus receptores, e a hipótese

central deste trabalho é que estes aproveitam os conteúdos sociais apresentados nas obras audiovisuais para refletirem sobre a própria identidade social e atualizar o repertório de conhecimento sobre os papéis sociais vigentes na sociedade. Assim, a recepção do cinema contribui para o processo de socialização secundária dos indivíduos.

Para se entender que tipo de influência os personagens e as representações apresentadas pelo filme “Os Matadores” podem exercer sobre a socialização é necessário compreender, conseqüentemente, quais os desdobramentos de tal experiência em seus receptores, principalmente no que se refere à construção da percepção que elaboram de si mesmos e dos papéis sociais presentes no contexto social do qual fazem parte. Isto porque, e conforme ressalta Gomes (2009, p. 158), a formação dos sujeitos sociais se dá por meio de um contínuo processo de aprendizagem onde os indivíduos adquirem, assimilam e interiorizam conhecimentos através dos saberes e experiências reproduzidos pelas diversas instituições, o que lhes permitem apresentar-se, posicionar-se, representar-se e atuarem em sociedade. Entre os aspectos centrais na formação dos sujeitos sociais, Gomes destaca que:

A apropriação dos papéis sociais e a conformação da identidade social acontecem através dos ensinamentos sobre o desempenho e as expectativas ligadas aos papéis sociais, e através da aprendizagem relativa à adaptação e ao “ajuste” dinâmico e reflexivo em relação às demandas provenientes do contexto social. (GOMES, 2009, p. 158)

Por meio da atualização de conteúdos sociais, somado ao repertório de conhecimento sobre as funções sociais vigentes na sociedade atual, que o diálogo entre o modelo de mundo das obras e a bagagem de experiência dos espectadores se concretiza, contribuindo para o processo de socialização e interpretação do público receptor, que pode refletir então sobre aquilo que é socialmente aceito, o que é considerado hegemônico ou aquilo que é legitimado pelo consenso social.

Importante pontuar, neste sentido, a contribuição do interacionismo simbólico que ressalta a linguagem como tendo papel indispensável tanto no desenvolvimento quanto na manutenção da sociedade e na modelagem das atividades mentais do indivíduo. As hipóteses centrais do interacionismo simbólico são as de que a sociedade pode ser encarada como um sistema de significados, vinculados aos símbolos da linguagem; tanto a realidade social quanto a física são vistas como construções de significados, sendo sua interpretação socialmente convencionada e individualmente interiorizada; os vínculos que unem as pessoas, bem como ideias e crenças, são construções pessoais de significados oriundos da interação simbólica; e a conduta individual é produto de construções subjetivas acerca de si, dos outros e das exigências sociais da situação (DeFleur & Ball-Rokeach, 1993, p. 52-54).

A mídia e o audiovisual, vistos por esse paradigma, são parte central dos processos de comunicação das sociedades modernas e contribuem, em suas descrições e relatos, com interpretações da realidade. “As pessoas podem criar construções de significado subjetivas e compartilhadas, para as realidades físicas e sociais nas quais vivem, pelo que lêem, escutam ou vêem” (DeFleur & Ball-Rokeach, 1993, p. 54). No universo das ciências da linguagem, o interacionismo simbólico é condição inerente às pesquisas realizadas nesse campo. O simbólico, portanto, não é resultado da interação do sujeito consigo, nem do sujeito com o objeto, mas do sujeito constituído e do sujeito projetado pela linguagem. O sujeito está em si e está no outro em interação, construindo a realidade. O sentido individual é baseado na construção de um “nós”. A linguagem é construção interativo-racional e sua função é estabelecer redes de significação.

DeFleur e Ball-Rokeach (1993, p. 277) afirmam que cada vez mais os seres humanos experimentam um mundo intermediário ao invés da própria realidade. Isso porque, segundo os autores, a mídia expande o que chega aos olhos e ouvidos das pessoas. Assim, o que percebemos podem ser representações da realidade e não esta, tendo a mídia – incluindo aí o cinema - um papel crucial na construção social do significado. Mais do que isso, tem papel determinante na veiculação e divulgação de discursos e sentidos que formulam imaginários sociais sobre o que narram. Para DeFleur & Ball-Rokeach (1993), esse entendimento da mídia enquanto construtora social de significado colocou várias pesquisas sobre Teorias da Comunicação dentro do que chamam de paradigma de significado geral. Tal modelo baseia-se nos princípios do conhecimento, linguagem e conduta que foram acumulados desde que os seres humanos iniciaram sua busca para entender a própria natureza e como eram diferentes das demais criaturas. As proposições dessa corrente de pensamento são as de que o conhecimento existe sob a forma de conceitos; que os significados desses conceitos podem ser criados por uma pessoa através do contato com a realidade ou por intermédio de interação simbólica em uma comunidade de linguagem; que a linguagem como conjunto de símbolos rotula significados previamente convencionados; e que tais convenções padronizam os vínculos entre símbolo e significado possibilitando a comunicação entre os indivíduos que partilham das mesmas regras. Tudo isso modela, por fim, a percepção, a interpretação e a conduta das pessoas em sociedade (DEFLEUR & BALL-ROKEACH, 1993, p. 278). A importância dessas afirmativas para a presente pesquisa reside no fato de que elas comungam com o que propõe a Sociologia do Conhecimento, no que diz respeito à influência da mídia na

construção da realidade, das identidades, das representações sociais e do aproveitamento de conteúdos sociais.

Segundo Turner (1997, p. 11), a história do cinema e seus respectivos estudos foram escritos sob várias perspectivas, seja como “narrativa dos principais filmes, estrelas e diretores”, “história industrial de Hollywood e das corporações multinacionais que a sucederam”, ou como “história cultural, na qual o cinema é visto como um reflexo ou indicador dos movimentos da cultura popular do século XX”. Inicialmente, os estudos sobre cinema, como o Formalismo de Sergei Eisenstein ou o Realismo de André Bazin, eram amplamente dominados por uma perspectiva que analisava a estética e a capacidade do cinema de se tornar arte por meio da reprodução e arranjo de sons e imagens; porém, e assim como os estudos literários, os estudos cinematográficos passaram a estudar seu objeto também como entretenimento, narrativa e evento cultural, apresentando aos estudantes o cinema como uma prática social. “A compreensão de sua produção, seu consumo, seus prazeres e significados, está inserida no estudo do funcionamento da própria cultura”, alerta Turner (1997, p. 12). Sobre o tema, Turner afirma que:

As discussões que dominam os textos mais tradicionais sobre a teoria do cinema giram em torno do debate sobre formalismo/realismo (isto é, falar ou não sobre o cinema a partir de sua unidade artística – “formal” – ou partir de sua relação específica com aquele mundo específico que ele está tentando capturar em seus quadros – seu “realismo”). Este é um debate cuja história é tão longa quanto a desse meio de comunicação, embora seus termos continuem mudando. Em sua forma tradicional, enraizada em argumentos das décadas de 1940 e 1950, tanto a posição realista quanto a formalista são estéticas, visto que, em última análise, estão interessadas em avaliar quão bem sucedido é um filme como arte, e não como atividade social para o público. Nos últimos quinze anos, porém, tem havido uma mudança no tipo de abordagem dos estudos sobre cinema (TURNER, 1997, p. 13).

A mudança de abordagem nos estudos sobre cinema se deu com a utilização de métodos extraídos de outras disciplinas, como a Linguística, a Semiótica, a Psicanálise e a Antropologia, que já eram híbridas por já se utilizarem uma das outras, rompendo as fronteiras disciplinares tradicionais. Desta forma, o cinema deixou de ser considerado somente a sétima arte para tornar-se “um argumento mais amplo sobre a representação – o processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo” (TURNER, 1997, p. 48).

Turner (1997, p.48) lembra que a teoria do cinema torna-se parte de um campo mais amplo de disciplinas e abordagens chamado estudos culturais, que inicialmente analisava os meios pelos quais os significados sociais são gerados pela cultura, ou seja, o modo de vida e o sistema de valores de uma sociedade conforme revelados por formas e práticas aparentemente efêmeras como televisão, rádio, esportes, histórias em quadrinhos, cinema, música e moda. A

influência de várias contribuições – a criação do Centro de Estudos Culturais Britânicos, em Birmingham, ou o curso de cultura popular, na Universidade Livre – e o apoio de teóricos franceses como Barthes, geraram pesquisas sobre a função, as práticas e os processos culturais. A “cultura” foi redefinida como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural. Sobre o tema, Turner afirma que:

O cinema, a televisão e a publicidade tornaram-se assim os principais alvos de pesquisa e análise “textual”. No âmbito dessa pesquisa, a cultura é vista como sendo composta de sistemas de significado interligados. Assim, pode-se começar examinando as tiras de quadrinhos e terminar falando sobre códigos de vestuário nas subculturas urbanas. [...]Consequentemente, a fim de melhor compreender como o cinema pode fazer parte dos sistemas culturais em análise, tornou-se necessário investigar mais de perto o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural (TURNER, 1997, p. 44).

Portanto, hoje os estudos sobre cinema revelam que a sétima arte não pode ser entendida somente como uma disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria, com possíveis abordagens que vão da linguística, psicologia e antropologia à crítica literária e história.

Conforme ressalta Turner (1997, p. 72), os filmes são narrativas, pois contam histórias, sendo que até os documentários e os filmes baseados em eventos reais fazem ficção “a fim de gerar drama, condensar o tempo, evitar o aparecimento de muitas personagens secundárias ou simplesmente para serem mais divertidos”; geralmente resumidos por suas tramas “no seu primeiro ‘tratamento’ (ou esboço da ideia do roteiro), na publicidade prévia, no guia da televisão, nas críticas e nas conversas” os filmes podem diferir de outros tipos de narrativa, como “ficção literária ou novelas de televisão, por exemplo,” quanto ao meio de comunicação empregado e as convenções representacionais, porém compartilham com estas a estrutura básica e as funções da narrativa.

Muitos estudos já foram realizados por pesquisadores na área conhecida como “narratologia” sobre o que exatamente constitui as estruturas e funções da narrativa. Suas conclusões são de grande utilidade para os estudiosos da literatura, do cinema e do processo de adaptação. A “narratologia” é um amplo campo de pesquisa e entre aqueles que participaram de debates sobre a função e a natureza da narrativa na sociedade estão o antropólogo Claude Lévi-Strauss, o folclorista Vladimir Propp, o especialista em semiótica Roland Barthes e o teórico de estudos culturais Stuart Hall.

A razão do interesse deles pelo tema justifica-se pela universalidade da narrativa, pois mesmo que algumas sociedades possam não ter o equivalente ao romance, todas contam histórias de várias formas – mitos, lendas, trovas, contos folclóricos, rituais, dança, relatos, romances, anedotas, teatro –, desempenhando funções sociais aparentemente diversas – do entretenimento à instrução religiosa.

Como foi dito anteriormente, a realidade, as identidades e as culturas são construídas pela linguagem, e através e em muito, pelas histórias, pois a qualidade narrativa nos fornece um meio agradável, consciente e inconsciente de construir nossa realidade. A narrativa pode ser descrita como uma forma de “dar sentido” ao nosso mundo social e compartilhar esse “sentido” com os outros. Sua universalidade realça o lugar intrínseco que ocupa na comunicação humana.

Conforme afirma Turner (1997, p. 73), a narrativa não só é comum a todas as culturas, como também há evidências de semelhanças estruturais entre contos, histórias e lendas produzidos por diferentes culturas. Assim, “a estrutura narrativa encontrada nos contos populares de uma cultura pode repetir-se em outra, o que sugere algo de universal tanto na estrutura quanto na função narrativa”.

Vladimir Propp (2006) analisou um grupo de contos folclóricos para ver se possuíam propriedades em comum e descobriu que todos eles, não importando o quanto diferiam nos detalhes superficiais (caracterização, ambientação, tramas), compartilhavam certos aspectos estruturais importantes. Os mais básicos desses aspectos eram as funções de vários conjuntos de personagens e ações nesses contos. Primeiramente, ele reduziu a amplitude das diferentes personagens para um máximo de oito papéis. Essas personagens não são distintas, uma vez que uma pode ocupar vários papéis ou “esferas de ação”, segundo a denominação de Propp, e um papel pode ser desempenhado por várias personagens diferentes. São eles:

1. O antagonista
2. O doador (provedor)
3. O ajudante
4. A princesa (ou a pessoa procurada) e seu pai
5. O expedidor
6. O herói ou vítima
7. O falso herói

Todas as personagens ou “esferas de ação” que ocorrem nos contos folclóricos estão relacionadas nesta lista. Portanto, este grupo de personagens participa do limitado conjunto de

unidades ou funções narrativas que compõem a história. De sua análise, Propp concluiu que:

1. Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles a executam;
2. O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado;
3. A sequência das funções é sempre idêntica;
4. Todos os contos de magia são monotípicos quanto à sua construção. Podemos entender as implicações desse esquema se seguirmos um pouco mais além desta estrutura básica. Propp apresentou uma lista de 31 funções organizadas em grupos narrativos mais amplos, indicando seu lugar na evolução da trama:

1. Prólogo ou situação inicial: apresentação do herói e/ou vítima, as circunstâncias iniciais que, conforme observa Propp, não é uma função, mas não deixa de ser um elemento morfológico importante para a narrativa.
2. Um dos membros da família sai de casa.
3. Impõe-se ao herói uma proibição.
4. A proibição é transgredida.
5. O antagonista procura obter uma informação.
6. O antagonista recebe informações sobre sua vítima.
7. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens.
8. A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo.
9. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família. 8ª. Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo.
10. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir.
11. O herói-buscador aceita ou decide reagir.
12. O herói deixa a casa.
13. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico.
14. O herói reage diante das ações do futuro doador.
15. O meio mágico passa às mãos do herói.
16. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura.
17. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto.
18. O herói é marcado.
19. O antagonista é vencido.

20. O dano inicial ou a carência são reparados.
21. Regresso do herói.
22. O herói sofre perseguição.
23. O herói é salvo da perseguição.
24. O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país.
25. Um falso herói apresenta pretensões infundadas.
26. É proposta ao herói uma tarefa difícil.
27. A tarefa é realizada.
28. O herói é reconhecido.
29. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado.
30. O herói recebe nova aparência.
31. O inimigo é castigado.
32. O herói se casa e sobe ao trono.

Conforme ressalta Turner (1997, p. 75), e embora haja um limite aos paralelismos que possam ser traçados entre as produções de culturas populares primitivas e as de culturas contemporâneas, o trabalho de Propp vem sendo aplicado até hoje às narrativas produzidas em massa nas culturas ocidentais. Tanto é assim que boa parte do cinema e da televisão é estruturada de acordo com os princípios de Propp. Turner (1997, p. 76) afirma que o fato de a narrativa ser universal deve nos alertar ao menos para duas possibilidades: a narrativa pode ser uma propriedade da mente humana, como a linguagem; a narrativa talvez desempenhe uma função social essencial que a torna indispensável para as comunidades humanas.

Turner (1997, p. 77) lembra que o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1955:1966), ao estudar a natureza dos mitos e das lendas nas culturas antigas e primitivas, acreditava que, partindo deles, poderia desenredar as estruturas de significados e significâncias que diferenciavam um sistema cultural do outro. Lévi-Strauss distinguia no mito estruturas comuns que cruzavam fronteiras culturais, mas também via um grau de especificidade cultural em determinadas transformações dessas estruturas comuns. O que todos os mitos culturais, todas as narrativas, tinham em comum era a função que desempenhavam para a sociedade. Os mitos, segundo Lévi-Strauss, eram empregados para lidar com as contradições da experiência, para explicar o aparentemente inexplicável e para justificar o inevitável. No âmbito dos mitos, contradições e iniquidades que não podiam ser resolvidas no mundo real eram resolvidas simbolicamente. Turner resume a questão da seguinte forma:

A função do mito era apresentar essas contradições – entre o homem e seu meio ambiente, por exemplo, ou entre a vida e a morte – como fazendo parte da existência

natural. Os mitos negociavam a paz entre homens e mulheres e seu ambiente de modo que pudessem viver sem sofrer com as frustrações e crueldades. Assim, um conjunto de mitos que atribui os caprichos do clima às insatisfações particulares de um deus (ou deuses) “explica” esses caprichos. A função desse mito não é necessariamente descrever com precisão nossa relação com um deus ou deuses (embora não a possamos excluir categoricamente); em vez disso, sua função essencial é representar essa relação de tal modo que aqueles que têm a viver dentro dela possam fazê-lo. A idéia antes mencionada – de que a narrativa dá sentido ao mundo – é explícita no mito e no ritual (TURNER, 1997, p. 78).

Lévi-Strauss afirma também que um dos aspectos das mitologias é sua dependência de “oposições binárias”, um conflito de dois termos, pois uma das maneiras pela qual os seres humanos entendem o mundo é dividindo-o em grupos de categorias mutuamente exclusivas – terra e mar, homem e mulher, bom e mau, nós e eles (TURNER, 1997, p. 78). Estas oposições binárias dividem e estruturam nossa compreensão do mundo, determinando assim significados diversos, produtos da construção de diferenças e semelhanças. Lévi-Strauss viu esse conceito repetido na estrutura e no processo da própria narrativa, na sua dependência do conflito e das oposições binárias. Assim, os padrões de oposição podem ser acompanhados e desenvolvidos por meio da narrativa.

Geralmente, a narrativa é iniciada pelo estabelecimento de algum tipo de conflito, que determinará ou motivará os fatos e as ações da história, colocando-se o herói diante de uma ameaça, um desafio ou uma necessidade que precisa ser atendida ou satisfeita. Essas forças que dificultarão ou inibirão o enfrentamento da ameaça ou desafio, ou a satisfação da necessidade, são vistas como estando em oposição (como inimigas) ao espectador, que se identifica com o herói. Turner (1997, p. 78) afirma que “assim, um simples sistema binário é construído e nele medimos o bem e o mal com a categoria determinante do bom herói”. Discorrendo sobre a oposição característica entre colonos e índios num faroeste tradicional, que podem estruturar o filme em todos os seus sistemas significadores – as imagens visuais em torno dos índios, ou a tendência a enfatizar a família dos brancos, mas não a dos índios, por exemplo – Turner destaca as oposições binárias da seguinte forma:

Quadro nº 01: Oposições binárias do faroeste tradicional

Colonos	Índios
Branco	Vermelho
Cristão	Pagão
Doméstico	Selvagem
Indefeso	Perigoso
Fraco	Forte
Vestido	Nu

O herói geralmente atua como alguém que pode entender ambos os lados do padrão: ele costuma ser forte, e não fraco; perigoso, e não indefeso; e geralmente está associado aos índios e também aos brancos. Seu papel então é mediar a oposição. Aqui, a ideia fundamental de Turner (1997, p. 78) é que “o conflito oposicional na narrativa não é apenas um aspecto de sua estrutura, mas está entrelaçado com toda a gama de significados gerados pelo filme como um todo”. Desta forma, a estrutura binária produz desde o esboço de uma narrativa até suas imagens específicas do filme, produzindo sua estrutura e discurso – o movimento da trama e os meios específicos de sua representação no som e na imagem.

Conforme Turner (1997, p. 81), deve-se ressaltar que quando vamos analisar um filme em específico, devemos atentar para as questões estabelecidas entre o filme e todo o contexto em que ele é visto, sendo que esse contexto incluirá outros filmes bem como todo o espectro de construções da mídia, estratégias de publicidade e assim por diante, que enquadrem esse filme em particular. Assim, as narrativas do cinema são vistas dentro de um contexto que tanto é textual como social, sendo necessária a consciência de que os mitos, as crenças e as práticas preferidas por uma cultura ou grupo de culturas penetrarão nas narrativas dessas culturas onde podem ser reforçadas, criticadas ou simplesmente reproduzidas, sendo possível captar as mudanças sociais nas mudanças de tendências temáticas ou formais que ocorrem na narrativa ao longo do tempo.

Ocorre, porém, que a dimensão social da narrativa cinematográfica não se encontra nos níveis estruturais explorados por Propp e Todorov, mas sim no nível do discurso – o modo como a história é contada, modulada, representada. Esse nível discursivo é também o local da especificidade cultural – onde podemos diferenciar os discursos dominantes de uma cultura daqueles que ocorrem em outra. Sobre o tema, Turner afirma que:

No nível mais elementar, compreendemos as sociedades retratadas nos filmes por meio da experiência em nossa própria sociedade. Quando assistimos a um filme e o entendemos, olhamos para os gestos, ouvimos os sotaques ou observamos o estilo do vestuário a fim de identificar as personagens, por exemplo, com determinada classe, grupo de preferência ou subcultura. E se os gestos, sotaques e estilos não forem aqueles da nossa sociedade, nós os entendemos mediante nossa experiência com eles e outros filmes, ou construindo analogias entre a sociedade que aparece no filme e a nossa própria. Todos esses indícios são códigos – sistemas pelos quais os signos são organizados e aceitos numa cultura (TURNER, 1997, p. 83).

Turner (1997) ressalta também que eventos narrativos podem também se tornarem “codificados”, pois ao admitirmos que nos filmes uma batida de cabeça pode causar amnésia, e que outra batida poderá curá-la, tais casos exemplificam um sistema ainda mais complexo e consciente de codificar a comunicação e a representação: o das convenções. No cinema,

aprendemos a usar uma vasta gama de convenções que organiza o filme e ajuda o cineasta em sua tentativa de se comunicar, sendo que no nível mais simples, é uma convenção aceitarmos a elipse (omissão de partes não essenciais do enredo para evitar que o tempo da tela se equipare ao real), e no nível mais amplo, é uma convenção aceitarmos as representações do feminino vigentes. Porém, conforme bem realça Turner (1997, p. 86), “a quebra de uma convenção pode ela mesmo tornar-se convencional”.

A constatação de Turner citada acima não deve impelir uma busca vã de especificidade cultural nos filmes convencionais, mas sim alertar para a influência social e cultural no cinema, que é ativa em estabelecer conjuntos de códigos e convenções que tornam possível não só a comunicação, mas também os aproveitamentos de conteúdos sociais que os indivíduos podem realizar pela linguagem cinematográfica, possibilitando a reflexão sobre a realidade as identidades socioculturais.

Assim, quando queremos tratar da análise de um filme, precisamos olhar para as relações específicas estabelecidas entre ele e todo o contexto social e cultural em que é visto, tendo consciência que as narrativas do cinema são vistas dentro de um contexto que é tanto textual quanto social; isto porque, e conforme afirma Turner (1997, p. 82), os mitos, as crenças e as práticas preferidas por uma cultura ou conjunto de culturas penetrarão nas narrativas dessas culturas onde podem ser reforçados, criticados ou simplesmente reproduzidos, sendo possível captar as mudanças sociais nas mudanças de tendências temáticas ou formais que ocorrem na narrativa ao longo do tempo.

Esse breve relato de algumas grandes correntes teóricas que norteiam muitos dos estudos do campo social, comunicacional e cultural foi empreendido com o objetivo de situar essa pesquisa dentro das bases teóricas e metodológicas tanto da Sociologia do Conhecimento como da Comunicação Social e do Cinema, para analisar o audiovisual e seus processos de reconstrução identitária como resultados de processos sociais e de significação, sendo o filme “Os Matadores” a materialidade audiovisual de um discurso que se constitui socialmente influenciado pelo aproveitamento de conteúdo resultante da interação entre os discursos outros, as pessoas e as condições de produção. Esta materialidade audiovisual, com sua narrativa e todas as suas representações, dará continuidade ao fluxo ininterrupto de ideias nas mídias, possibilitando então a continuidade deste processo de aproveitamento de conteúdo social e de construção sociocultural da realidade e de identidades coletivas e individuais.

1.3. A Identidade em Movimento

O principal objetivo desta dissertação é discutir como o processo de adaptação do filme “Os Matadores” pode interferir nos processos de (re)construção de identidades sociais e culturais. Esta discussão, além de demonstrar a influência do cinema na construção da realidade, serve para entender como os indivíduos, através do aproveitamento de conteúdos sociais que podem realizar como receptores ativos da linguagem audiovisual, (re)constroem suas identidades socioculturais. Em resumo, é pela apropriação de elementos oferecidos não só pela interação social, mas também pelo aproveitamento de conteúdo social – neste caso, através da linguagem audiovisual - que os indivíduos “enxergam” e “expressam” esta concepção que construíram de si mesmos e dos outros.

Segundo Bauman, “todos nós estamos, a contragosto, por desígnio ou à revelia, em movimento”, pois mesmo que fisicamente estejamos imóveis, “a imobilidade não é uma opção realista num mundo em permanente mudança” (BAUMAN, 1999, p. 08).

De acordo com Berger e Luckman (1996), receber uma identidade implica na atribuição de um lugar específico no mundo e, assim como esta identidade é subjetivamente apreendida pela criança (“eu sou John Smith”), o mesmo se dá com o mundo em questão. A apropriação subjetiva da identidade e do mundo social são aspectos diferentes do mesmo processo de interiorização, mediatizado pelos mesmos significativos. Por tal razão, pode-se dizer que a socialização realiza-se sempre no contexto de uma estrutura social específica.

A análise micro-sociológica ou sócio-psicológica dos fenômenos de interiorização deve ter sempre por fundamento a compreensão macro-sociológica de seus aspectos estruturais. Assim, e como Berger e Luckman, se entende nesta pesquisa por socialização bem sucedida o estabelecimento de um elevado grau de simetria entre a realidade objetiva e a subjetiva, assim como se entende também por identidade coerente aquela que também tem certa simetria. Inversamente, a socialização mal sucedida e a crise de identidade devem ser compreendidas em termos de assimetria entre a realidade objetiva e a subjetiva.

A identidade é formada por processos sociais, sendo elemento-chave da realidade subjetiva, uma vez que é construída em relação dialética com a sociedade. “Uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais”, afirmam Berger e Luckman(1996, p.228), que acreditam que “os processos sociais implicados na formação e conservação da identidade são determinados pela estrutura social”. Porém, e inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a,

modificando-a ou mesmo remodelando-a. Tanto é assim que Giddens (2002, p. 37) afirma que “a reflexividade da modernidade se estende ao núcleo do eu”, defendendo ainda que “no contexto de uma ordem pós-tradicional, o eu se torna um projeto reflexivo”, explorado e construído como parte de um processo que conecta mudança pessoal e social.

Apesar de a identidade ser um fenômeno que deriva da dialética entre um indivíduo e a sociedade, os tipos de identidade são produtos sociais relativamente estáveis da realidade social objetiva, sendo por isso uma forma de teorização social com grau de estabilidade também determinado socialmente. Berger e Luckman (1996, p. 230) alertam que “as teorias sobre a identidade estão sempre encaixadas em uma interpretação mais geral da realidade”, embutidas no universo simbólico com legitimações teóricas que varia com o caráter destas.

Tanto é assim que Stuart Hall, em sua obra “A Identidade Cultural na pós-modernidade”, entendendo o sujeito como uma figura discursiva, afirma que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2004, p. 07). Para Hall, a assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. E, para explicar melhor como as identidades modernas estão entrando e colapso, Stuart Hall afirma que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2004, p. 09).

Para os propósitos destas afirmações, Hall (2004, p. 10) distingue três concepções diferentes de identidade, sendo elas as do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno; o sujeito do Iluminismo, baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, possuía um “centro”, um núcleo interior que emergia no nascimento do sujeito e que com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo; já o sujeito sociológico, para o teórico, refletia a complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas formado na

relação com outras pessoas, que mediavam os valores, sentidos e símbolos, sendo a identidade formada na interação entre o sujeito e a sociedade. Segundo Hall:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “partes de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e estáveis (HALL, 2004, p. 11-12).

Assim, Hall (2004, p. 12) argumenta que o sujeito, previamente visto como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, por vezes contraditórias. Hall argumenta também que as identidades que compunham as paisagens sociais e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as objetivações da cultura estão entrando em colapso, sendo que o processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático, produzindo o sujeito pós-moderno sem uma identidade fixa, essencial ou permanente.

No indivíduo completamente socializado, Berger e Luckman (1996, p. 230) afirmam que há uma dialética interna contínua entre a identidade e seu substrato biológico, que é frequentemente apreendida como uma luta entre um eu “superior” e um eu “inferior”; como exemplo, Berger e Luckman citam o homem que tem de vencer o instintivo medo da morte pela coragem na batalha, ou do homem que se excede no ato sexual para o eu “inferior” não sofrer as consequências, ou seja, exemplos do homem que luta com a dominação do eu “superior” para reafirmar sua identidade de guerreiro ou de modelo de virilidade. “A vitória sobre o medo e a vitória sobre o cansaço sexual ilustram a maneira em que o substrato biológico resiste e é derrotado pelo eu social dentro do homem”, afirmam Berger e Luckman (1996, p. 230).

Alguns estudiosos, como Hall, podem acreditar que os autores e os personagens da obra audiovisual ora pesquisada, como partes integrantes desse mundo onde as velhas identidades estão em declínio, representam e explicitam estas novas identidades fragmentadas e em crise. Conscientes ou não, demonstrariam algumas consequências deste processo maior de deslocamentos das estruturas e dos processos centrais nas sociedades contemporâneas, acreditando que todos têm seus respectivos quadros de referência abalados e certa perda da ancoragem estável em seu respectivo mundo social, representativos das reflexões sobre como os indivíduos contemporâneos se aproximam e/ou se distanciam tanto por semelhanças

quanto por diferenças. Porém, a presente pesquisa não pretende entrar neste mérito. Talvez, estes personagens não estejam em crise, uma vez que estão socializados, vencendo o medo do eu inferior e sobrepujando o eu superior. Porém, mesmo que socializados, tais afirmativas não implicam que esta socialização exposta no filme não esteja em crise, servindo a obra como denúncia de uma realidade existente e quase ignorada.

O que se pretende aqui é, principalmente, entender como uma obra audiovisual específica, adaptada de uma obra literária e influenciada pela mídia em geral, influencia e é influenciada neste processo contínuo de (re)construção de realidade e de identidade. Isto porque, e conforme ensinam Berger e Luckman:

O homem é biologicamente predestinado a construir e habitar um mundo com os outros. Este mundo torna-se parte para ele e a realidade dominante e definitiva. Seus limites são estabelecidos pela natureza, mas, uma vez construídos, este mundo atua de retorno sobre a natureza. Na dialética entre a natureza e o mundo socialmente construído, o organismo humano se transforma. Nesta mesma dialética o homem produz a realidade e com isso se produz a si mesmo (BERGER & LUCKMAN, 1996, p. 230).

Conforme Warnier (2003, p. 16-17), a identidade é definida como o conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele. O autor alerta, porém, que identidade não depende apenas do nascimento ou das escolhas realizadas pelos sujeitos. Isto porque nas relações os grupos podem fornecer uma identidade aos indivíduos. Warnier defende a utilização do termo identificação ao invés de identidade por entender que identificação é contextual e flutuante. Isso significa que o mesmo indivíduo pode assumir identificações múltiplas que mobilizam “diferentes elementos de língua, de cultura, de religião, em função do contexto” (WARNIER, 2003, P. 17).

Para se entender como o audiovisual influencia social e culturalmente este processo de (re)construção de realidade e identidade, e conforme expõe James Lull (1997, p. 184-193), deve-se partir da ideia de que a cultura é incontrollável, primeiro porque as representações simbólicas estão abertas a múltiplas interpretações e segundo porque os modos de vida se reconstróem e se redefinem permanentemente. Na verdade, as tradições culturais nunca foram estáticas, porém os ambientes culturais atuais se transformam de formas e velocidades sem precedentes, sendo a migração, a urbanização e a tecnologia só alguns dos fatores que interferem nesse sentido. As culturas do mundo, portanto, lidam com uma recontextualização permanente que as divide em novas províncias de sentido.

Para se entender o papel e a identidade social e também cultural dos personagens da obra estudada, esta dissertação segue também percurso semelhante ao de James Lull no texto

“El sentido em movimiento”, que analisa de que forma as culturas e os povos se separam de suas origens em processos de “desterritorialização” e se reconstroem através da “reterritorialização”. Segundo Lull (1997, p. 194), tais atividades abarcam três fenômenos relacionados entre si: a transculturação, a indigenização e a hibridização. Todos amparados pelo conceito de globalização.

De acordo com Lull (1997, p. 194), o termo “globalização” foi cunhado com o fim de descrever o alcance dos atuais desenvolvimentos que se dão na esfera da comunicação e da cultura, porém deve ser matizado, tendo em vista que não vivemos em uma aldeia global, em que uma supersociedade mítica, que abarca tudo e que tem sua base na tecnologia, substitui sistemas sociais e culturas locais desatualizadas e não desejadas. Apesar do avanço da tecnologia, não nos convertemos em um só povo, nem o faremos, adverte Lull. Apesar também de ser verdade que as poderosas influências militares, as técnicas publicitárias, os idiomas dominantes, os formatos dos meios e as tendências da moda afetam a consciência e a cultura em todo globo, tais influências políticas, econômicas e culturais não penetram uniformemente em todos os contextos culturais, entrando sempre em interação com as diferentes condições locais e com as posições e os papéis desempenhados pelos indivíduos nesses contextos. Na prática, tais forças culturais homogeneizantes enfrentam uma ampla variedade de ideologias e tradições, com a qual produzem uma multiplicidade de diálogos heterogêneos. Assim como os filmes não convertem seus consumidores em entes passivos em nenhuma sociedade, o poder de transmitir informações a todo o mundo não estimula uma imitação equivalente ou uma conformidade automática no nível nacional ou cultural.

Hirst e Thompson (1998, p. 135) alertam que o termo “globalização” não é preciso, pois é usado de diversas maneiras na literatura, referindo-se de forma geral à interconexão entre as diferentes partes do mundo, processo que deu origem às formas complexas de interação e interdependência. Segundo ele, o processo de globalização envolve mais do que a expansão de atividades além das fronteiras de estados nacionais particulares, acontecendo numa arena que é global, organizada, planejada e coordenada numa escala também global, envolvendo noções como reciprocidade e interdependência.

Embora a globalização esteja comumente relacionada ao mundo moderno, suas origens remontam à expansão do comércio no último período da idade média e início do período moderno. Antes disso, conforme Hirst e Thompson (1998, p. 136), quase todo intercâmbio comercial tinha um caráter local e o comércio de longa distância era pequeno e restrito. Nos séculos XV e XVI relações comerciais entre Europa e outras partes do mundo

promovem uma expansão mercantilista. Mas foi somente a partir do século XVI que o processo de globalização se expande e adquire as formas vistas atualmente.

No século XIX, a globalização se firma em escala global por meio da expansão e organização de redes de comunicação dissociadas do transporte físico das mensagens e usos de novas tecnologias. Durante o século XX, o fluxo da comunicação e informação em escala global se tornou uma característica regular e penetrante da vida social. De acordo com Hirst e Thompson (1998, p. 143), desde o final de 1960 as características deste fluxo de comunicação global foram estudadas detalhadamente, evidenciando alguns padrões, sendo alguns dos mais importantes: a emergência de conglomerados transnacionais de comunicação; o impacto social de novas tecnologias; o fluxo assimétrico dos produtos de informação e comunicação dentro do sistema global; e as variações e desigualdades no acesso às redes de comunicação global.

A partir deste retrospecto histórico da globalização mercantil e comunicacional, Hirst e Thompson (1998) buscam compreender de que forma estes padrões e dimensões de comunicação global possibilitam a apropriação das mensagens midiáticas entre os indivíduos e as maneiras pelas quais eles utilizam os materiais simbólicos, que dependem dos contextos de recepção e dos recursos que os receptores têm à disposição para auxiliá-los neste processo. E seguem:

Quero sugerir que a apropriação do material simbólico globalizado envolve o que descreverei como *a acentuação do simbólico distanciamento dos contextos espaço-temporais da vida cotidiana*. A apropriação dos materiais simbólicos permite aos indivíduos se distanciarem das condições da vida cotidiana – não literalmente, mas simbolicamente e imaginativamente. Os indivíduos podem conceber, ainda que parcialmente, maneiras de viver e condições de vida totalmente diferentes da que eles experimentam no dia a dia. Podem ter alguma concepção de regiões do mundo muito distantes de seus próprios contextos geográficos (HIRST & THOMPSON, 1998, p156).

Conforme explica Kellner (2001, p. 09), com o advento e o avanço das novas tecnologias de comunicação, em especial a Internet e o audiovisual, o indivíduo deixa de ser mero receptor de notícias e informações. Os estudos de recepção já apontam para esse novo contexto de análise, em que o que é estudado não é apenas o produto midiático oferecido para o consumo da sociedade, mas sim o que esse produto suscita na vida das pessoas. Para além de ser apenas um produto a ser consumido, a informação, hoje, é também matéria-prima para a criação de novos significados, que são devolvidos à sociedade em forma de práticas sociais.

Essa cultura da mídia, conforme definição de Kellner (2001, p. 09-10), composta por todos os meios de comunicação da indústria midiática, “fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de

‘nós’ e ‘eles’”. Ou seja, é também pela mídia que o sujeito modela sua visão de mundo, seus valores e cria identidade.

Inspirado amplamente pelo trabalho do antropólogo estadunidense Arjun Appadurai, Lull (1997, p. 196) afirma que a heterogeneização cultural (a idéia de que a cultura toma diversas formas) é muito mais válida que qualquer teoria da homogeneidade cultural invasora. Lull propõe que a cultura oscila dialeticamente entre as forças de permanência e as forças de câmbio, as forças de tradição e as forças de inovação. O modo com que as pessoas organizam estas pressões culturais constitui a chave para compreender a moderna estabilidade social.

Segundo Lull (1997, p. 196-197), Appadurai especifica cinco fatores, ou “vistas”, que conformam a dinâmica da diversidade cultural contemporânea, se inter-relacionando e impedindo a homogeneidade e a dominação cultural. Essas dimensões da cultural global são as “etnovistas”, as “tecnovistas”, as “finanzavistas”, as “mediovistas” e as “ideovistas”, referindo-se cada um desses conceitos a um tipo de movimento. A “etnovista” define o fluxo de pessoas que se mudam de uma parte a outra do mundo, incluindo turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores temporários contratados em outro país, etc.; a “tecnovista” descreve o transporte de tecnologia industrial através das fronteiras nacionais, como a Índia, China e Japão fazem com a Líbia; já a “finanzasvista” se refere às linhas de transferência global de dinheiro, como as inversões estrangeiras realizadas no Brasil através do Banco Mundial e destinadas a projetos de desenvolvimento energético e de transporte. Appadurai, na perspectiva de Lull, sustenta que as relações entre as “etnovistas”, as “tecnovistas” e as “finanzavistas”, ao invés de apoiar unicamente os interesses dos “super poderes” políticos, econômicos e culturais mundiais, são profundamente disjuntivas e imprevisíveis, pois cada uma destas “vistas” está sujeita a suas próprias restrições e responde a seus próprios incentivos, sendo que cada uma delas constitui uma restrição e um parâmetro para o movimento das outras. A estes fatores disjuntivos, deve-se agregar outros dois conceitos inter-relacionados: as “mediovistas” e as “ideovistas”. As “mediovistas” se referem ao “hardware” dos meios massivos mecânicos e eletrônicos e às imagens que eles produzem, as quais são utilizadas pelos receptores para construir as “narrativas culturais dos outros”. Lull cita o exemplo da televisão européia que, ao retratar a cultura africana, proporciona recursos simbólicos que convidam os receptores a imaginar a vida desse continente. A “ideovista” também tem a ver com imagens, porém especificamente com os aspectos políticos: os perfis francamente ideológicos da cultura. As “ideovistas” representam as posições partidárias nas lutas pelo poder e a atribuição de recursos em um Estado político. O contexto sempre

modifica a enunciação e a disseminação das ideologias. Daí que aspectos ideológicos tais como os direitos, a liberdade, a responsabilidade, a igualdade, a disciplina, a democracia, etc. conformam “ideovistas” de diferente significação em, por exemplo, Cuba e Estados Unidos.

Em resumo, conforme explica Lull (1997, p. 197), o argumento central de Appadurai é que as cinco “vistas” influenciam a cultura não por sua interação hegemônica, sua difusão global e seu efeito uniforme, mas precisamente por suas diferenças, contradições e suas contra-tendências, isto é, por suas “disjunturas”. Para este argumento, é fundamental a tecnologia das comunicações, pois os meios de difusão de massa fazem muito mais por expandir a diversidade cultural que por standardizá-la. Assim, Lull afirma que o melhor modo de entender a globalização é considerá-la um complexo conjunto de fluxos de pessoas, de bens materiais e de símbolos que estão em permanente interação, conduzindo assim a posicionamentos e práticas culturais diversos e heterogêneos que modificam de diferentes maneiras os vetores estabelecidos do poder social, político e cultural.

Para Warnier, é possível constatar que os fluxos mundiais de capitais, de migrantes, de mercadorias, de técnicas, de meios de comunicação da cultura são de uma grandeza e complexidade que ninguém, mesmo bem informado, pode representá-las adequadamente. “As lacunas da percepção são preenchidas pelo imaginário” (WARNIER, 2003, p. 163). Portanto:

Falar de globalização da cultura é um abuso de linguagem. Esta expressão, bem cômoda no final das contas, deveria ser banida de qualquer discurso rigoroso. É um objeto que se dissolve na análise. No máximo poderíamos falar de globalização de certos mercados dos chamados bens “culturais” (cinema, audiovisual, disco, imprensa, especialmente as revistas) (WARNIER, 2003, p. 165).

Warnier critica a confusão que se tem feito acerca da noção de indústria cultural e cultura. Para ele, é como tomar a parte como todo, privilegiando a visão midiática dos países industrializados:

A humanidade, hoje como no passado, continua a ser uma máquina de fabricar diferenças, clivagens, particularidades, distinção de clãs, formas de falar, residências, classes, países, frações políticas, regiões, ideologias, religiões. Estas clivagens perpetuam culturas existentes transmitidas pela tradição, localizadas, socializadas, verbalizadas, identificadoras e que preenchem uma função de bússolas individuais e coletivas (WARNIER, 2003, p. 166).

As culturas, dessa forma, vivem e se transformam e, segundo Warnier (2003, p. 166), somente a noção de cultura dá conta de explicar os fatos da globalização dos mercados culturais, entendido pelo autor como um meio de troca globalizado, que globaliza o fluxo de objetos e de condutas e abastece as sociedades de bens culturais diversificados, que servem para “fabricar a diferença e a identidade”.

Lull (1997, p. 199) afirma que a subjetividade e a ingovernabilidade criativa das artes, dos meios de massa e da produção cultural impedem a homogeneização e a manipulação cultural. Para Lull, a primeira etapa da formação de novos territórios culturais é a “desterritorialização”. Este conceito refere-se à perda da relação “natural” entre cultura e território geográfico e social, incluindo as realocações das formas novas e antigas de produção simbólica. A “desterritorialização” é a desintegração parcial das constelações e configurações simbólicas e humanas. É o desmembramento de estruturas, relações, cenários e representações culturais. A “desterritorialização” é uma consequência das disjunturas culturais, sendo um indicador da mudança cultural estimulada por tais disjunturas.

Segundo Lull (1997, 201), as interações culturais têm diferentes nomes: “transculturação”, “hibridização” e “indigenização”; conforme assinala o teórico, cada um destes conceitos acentua um aspecto diferente da fusão cultural e da mediação. A “transculturação”, na perspectiva de Lull (1997, p. 203), se refere ao processo pelo qual as formas culturais se transladam literalmente através do tempo e do espaço, se instalando entre a interação com outras formas culturais, recebendo e exercendo influência e produzindo novas formas. Com frequência, esta síntese cultural é resultado do movimento físico de pessoas de uma localização geográfica a outra. Porém, muitos entre-cruzamentos culturais são possíveis devido à ação dos meios de massa e das indústrias da cultura. A moderna tecnologia reconstrói os eixos essenciais da distância cultural: o tempo e o espaço, sendo mais evidente com o espaço físico. Já se considera extensamente que a transmissão e a recepção de informação e de entretenimento de uma parte do mundo a outra inspira novas sínteses culturais. Porém, a tecnologia das comunicações também constrói novas percepções e novos usos do tempo cultural, como os filmes, que proporcionam um rápido acesso às histórias culturais, permitindo que pessoas possam reinterpretar e utilizar o simbolismo cultural em novas contiguidades temporais, com a qual expandem inteiramente a gama de significações pessoais e de usos sociais. Assim, a memória cultural das formas simbólicas e a tecnologia das comunicações são recursos básicos para qualquer exercício de programação e de poder culturais.

Tendo em vista o fato de que a informação viaja através de contextos tanto de produção como de recepção cultural e ao mesmo tempo se move em muitas direções no tempo e no espaço, a transculturação produz a “hibridização”, os híbridos culturais, a fusão de formas culturais. Como exemplo, Lull (1997, p. 204) cita a corrente global da música rap na década de 1990, que se originou nos guetos urbanos dos Estados Unidos da América, viajou o

mundo e encontrou em cada lugar diversos tipos de música, os quais não só passaram a influenciá-la como também passaram a ser influenciados.

O terceiro conceito, a “indigenização”, é parte da “hibridização” e indica o processo pelo qual as formas culturais importadas adquirem rasgos locais. Continuando com o mesmo exemplo, Lull (1997, p. 205-206) explica que quando se exporta a música rap a um lugar como a Indonésia, os músicos indonésios se apropriam da cadência e a atitude pouco familiar do rap importado, aparecendo os sons ao mesmo tempo “indigenizados”, se cantado na língua local e com letras que se referem a personalidades, condições e situações locais, constituindo assim um amálgama da cultura negra estadunidense e a cultura indonésia. Porém, observa Lull (1997, p. 205), deve-se ressaltar aqui que tais híbridos nunca se desenvolveram como formas culturais “puras”, pois a cultura negra estadunidense foi influenciada pelas culturas africanas e euroamericanas, sendo que a cultura indonésia foi influenciada pela Índia subcontinental e pelo sudeste asiático, sendo cada uma delas, muito antes de se encontrar, culturas híbridas.

Lull (1997, p. 209) acredita que a “reterritorialização” é um conceito amplo que abarca dois fenômenos que atuam em conjunto, sendo eles: os fundamentos do território cultural, como os estilos de vida, os artefatos, os símbolos e os contextos, sendo todas questões abertas a novas interpretações e compreensões; e a cultura que se reconstitui constantemente através da interação social, e, às vezes, mediante os usos criativos da tecnologia pessoal das comunicações e dos meios de massa. Assim, afirma Lull, a “reterritorialização” cultural não é algo dado que as pessoas recebem e sobre a qual não tem nenhum controle.

Em todo mundo, as pessoas criam estilos de vida baseadas em âncoras familiares tais como o idioma, a religião, os estilos de interação social, a alimentação, etc. Estes elementos culturais já não estão situados unicamente em territórios tradicionais de tempo e espaço, tendo em vista que a cultura é algo construído e em movimento, sendo sintética e múltipla. Prova disso são os imigrantes que criam versões locais de culturas distantes. Porém, continua Lull (1997, p. 209), não devemos conceber a “reterritorialização” cultural simplesmente como uma consequência das migrações, pois esta é parte da vida também para as pessoas que nunca deixaram seu país, uma vez que um dos territórios culturais mais significativos e vastos são os terrenos simbólicos, mediados.

Ainda que com frequência os meios de comunicação contribuam positivamente para a “reterritorialização”, Lull ressalta que há quem sustente que a realidade simbólica se tem feito tão onipresente e tão superficialmente atraente que hoje tem chegado a ser mais real que a

natureza. O autor lembra de que não só os textos se mediam, pois os próprios meios podem ser mediados: os livros se convertem em filmes, que se convertem em videocliques, e assim sucessivamente. Assim, os meios de comunicação ampliam os sentidos humanos, ampliam as culturas e se ampliam entre si.

Portanto, conclui Lull (1997, p. 211), a “reterritorialização” é um processo de seleção e de síntese cultural ativa que se alimenta do familiar e do novo, sendo que a construção criativa de novos territórios culturais também implica novas formas de interpretar os ícones culturais em processos de resignificação. O ambiente cultural em seu conjunto e até as instituições consagradas se transformam em recursos simbólicos que podem ser utilizados de maneiras que diferem radicalmente de seus sentidos e suas funções originais. Hoje, afirma Lull (1997, p. 214), os ambientes culturais se constroem com elementos mediados e não mediados, com o culto e o popular, com o pessoal e o massivo, com o público e o privado, com o de aqui e com o de lá, com o familiar e com o estranho, com o de ontem, o de hoje e o de amanhã. Desta forma, e assim como Lull, espera-se demonstrar nesta dissertação que as pessoas se apoderam ambiciosamente de todo o material disponível e dos terrenos simbólicos enquanto vão construindo socialmente seus mundos culturais.

Em síntese, o que se afirma nesta dissertação é que entre as diferentes formas de comunicação – e da possível combinação entre elas - existe o audiovisual, que pode oferecer ao receptor diversas corporificações de representações socioculturais. Através de seus inúmeros recursos expressivos visuais e sonoros, como as vozes, idiomas, sotaques, interpretações, efeitos sonoros, representações pictóricas, entre outros, o audiovisual pode corporificar as representações sociais contidas em outra obra, como um livro, possibilitando aos seus receptores um aproveitamento de conteúdo social mais amplo.

Para realizar essa re(a)presentação de modelo de mundo, ocorrem dois aproveitamentos de conteúdo social, sendo o primeiro o do diretor do filme e o segundo o do receptor. A partir de seu repertório e de suas vivências, o diretor do filme cria um modelo de mundo que, independente de ser baseado em outra obra, oferece representações sociais para que o receptor também possa realizar seus próprios aproveitamentos de conteúdo social, ou seja, possa refletir sobre a sua realidade social e sobre sua própria identidade sociocultural.

Através do audiovisual, os indivíduos aprendem sobre diversos papéis sociais e culturais, bem como quais são suas expectativas, atributos e performances. Assim, aprendem também sobre como transitar e controlar a própria imagem e identidade sociocultural em grupos específicos. Isto porque são apresentadas nos filmes imagens de diferentes grupos e

situações sociais, de estratos sociais e etários diversos, reais ou ficcionais, “distorcidas”, “realistas”, “justas” ou “equivocadas”.

Desta forma, o audiovisual interfere na socialização dos indivíduos na medida em que estes realizam o aproveitamento de conteúdo social, ou seja, na medida em que os indivíduos adquirem e se apropriam dos elementos contidos no audiovisual, contribuindo para a maneira com que “enxergam” e “expressam” a concepção que construíram de si mesmos e dos outros, refletindo sobre a própria identidade social e atualizando o repertório de conhecimento sobre os papéis sociais e culturais vigentes na sociedade.

Assim, esta pesquisa faz uma análise do processo de adaptação de uma obra da cultura contemporânea – o filme “Os Matadores” - buscando evidenciar como se dá esta ação contínua de (re)construção da realidade e de identidades sociais e culturais por meio da linguagem e de seus mecanismos de representação sociais e culturais. Para se entender que tipo de influência os personagens e as representações apresentadas pelo filme “Os Matadores” podem exercer sobre a socialização é necessário compreender, conseqüentemente, quais os desdobramentos de tal experiência em seus receptores; para tanto, utiliza-se neste trabalho uma análise sócionarrativa, ou seja, uma análise que estuda a narrativa e os personagens / representações sociais contidos no filme, tendo em vista que a narrativa pode ser descrita como uma forma de “dar sentido” ao mundo social proposto pelo filme, possibilitando o compartilhamento desse “sentido”. Assim, pela análise da narrativa / trajetórias de vida dos personagens / representações sociais contidos no filme “Os Matadores”, o receptor pode analisar e refletir quais identidades socioculturais reforça, critica ou simplesmente reproduz.

Portanto, e para o desenvolvimento da dissertação, demonstrou-se primeiramente como a realidade, as representações sociais, as instituições e as identidades sociais e culturais são (re)construídas continuamente na contemporaneidade, seja pela interação social ou pelo aproveitamento de conteúdo social possibilitado pelas mídias e pela linguagem do audiovisual (TURNER, 1997; GOMES, 2007). Pelas mesmas razões, demonstrou-se também que os conceitos de “desterritorialização” e “reterritorialização” são úteis para explicar de que forma as culturas e os povos se separam de suas origens e se reconstroem continuamente em um mundo globalizado (LULL, 1997). No próximo capítulo, serão expostos os rumos tomados pelas teorias da adaptação, pelo cinema brasileiro e contemporâneo, bem como por Marçal Aquino e Beto Brant, para que, após a análise do processo de adaptação do filme “Os Matadores”, possamos entender de que forma uma obra audiovisual pode interferir e refletir os processos de (re)construção de identidades sociais e culturais.

CAPÍTULO 2 – Adaptação, Cinema e Autores

A literatura tem sido ponto de partida para a produção de filmes em todo o mundo desde o surgimento do cinema. No Brasil, somam-se as mais diversas adaptações que dialogam com a cultura brasileira relatada pela literatura. As adaptações de obras literárias para os mais variados suportes audiovisuais podem ser entendidas como um fenômeno cultural que envolve aspectos culturais e sociais.

Cinema e literatura são, na definição de McFarlane (1996), “repositórios de narrativas”. De outra forma, são recriações, reconstruções feitas a partir de acúmulos e repertórios de autores, roteiristas, cineastas, enfim, dos produtores culturais. Para Gilles Deleuze, citado por Stam (2006), o cinema é em si um “instrumento filosófico”, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos audiovisuais.

A partir destas afirmativas, e em conjunto com os conceitos definidos no capítulo anterior, de realidade, representação social, aproveitamento de conteúdos sociais, identidade social e cultural, cinema e narrativa como prática social, o que segue nesta seção do trabalho irá nortear a análise do processo de adaptação do filme “Os Matadores” como (re)construtor identitário. Isto porque, através de uma análise sicionarrativa do processo de adaptação em questão, poder-se-á entender como os indivíduos podem realizar o aproveitamento de conteúdo social a partir da recepção das representações sociais contidas no filme “Os Matadores”, refletindo sobre as próprias identidades socioculturais.

Para melhor compreensão do processo de adaptação ora analisado, neste capítulo são detalhados conceitos e teorias da adaptação, um panorama do cinema brasileiro e contemporâneo, os estilos e as características de Beto Brant e Marçal Aquino, autores do filme “Os Matadores” e do conto “Matadores”, respectivamente, para no terceiro capítulo analisar tais obras e em como o processo de adaptação específico entre elas interfere na realidade e nos processos de (re)construção de identidades sociais e culturais.

2.1. O Processo de Adaptação

Sobre a adaptação de obras literárias para o audiovisual, são inúmeros os estudos que abordam como este processo interfere ou influencia em novas perspectivas sobre a cultura local e a global. Qualquer produção consiste, em princípio, de uma narrativa com linguagem própria que dialoga e se relaciona com outras narrativas, de um mesmo meio ou de outros. O recurso de aproveitar narrativas em vários meios de comunicação é prática comum e antiga.

No entanto, as obras resultantes de um processo de adaptação devem ser vistas como obras autônomas, mas que mantêm relação muito próxima com outras obras, carregando consigo os elementos específicos de sua linguagem.

Como as artes se complementam continuamente, “literatura e cinema podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura” (PALMA, 2004, p. 07). Nesta perspectiva, entende-se que a problemática a ser explorada se estende aos deslocamentos de sentidos que a obra ora literária adquire ao ser transposta para a linguagem audiovisual, processo este que não ocorre de forma simples e leva em conta diversas variantes. Este processo de adaptação:

[...] é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a mesma história, e equivale, portanto, à recriação da mesma obra levando em consideração a linguagem própria do meio para o qual se está produzindo (COMPARATO, 1996, p.30).

Segundo Linda Hutcheon (2011, p. 11), “se você supõe que a adaptação pode ser compreendida considerando apenas filmes e romances, está enganado”, pois os vitorianos (britânicos do Século XIX) já tinham o hábito de adaptar quase tudo e para todas as direções, adaptando e readaptando de uma mídia para outra poemas, romances, óperas, quadros, peças de teatro, dança e música. Conforme a autora, os pós-modernos não só herdaram este hábito como têm outros materiais à disposição: não apenas cinema, televisão e as mídias eletrônicas, mas os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual. A teórica propõe que para entender a natureza e o apelo das adaptações, não se deve limitar-se aos filmes e romances.

Para Hutcheon (2011), dois fatores principais apontam para o sucesso de adaptações de obras literárias para o audiovisual: o prazer do reconhecimento da obra anterior e o aspecto financeiro, devido à aceitação e segurança conferida pelo texto original. A aproximação entre literatura e audiovisual não se expressa apenas no campo da linguagem, mas também no campo econômico, cultural e social.

A adaptação pode ser compreendida, segundo Hutcheon (2011), tanto como produto quanto processo. Se vista como produto, “é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, podendo mudar de mídias, pontos de vista e do real ao ficcional (HUTCHEON, 2011, p. 29). Se considerada como processo, deve ser vista sob dois aspectos: primeiro, como interpretação criativa e criação interpretativa. Nesse caso, trata-se do processo de apreender interpretativamente o texto original e, no momento da criação discursiva, reelaborá-lo a partir da sensibilidade e da criatividade particular dos adaptadores. “A

adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Isso significa compreender a adaptação como um movimento duplo: primeiro, articula-se a interpretação criativa do texto original, para, em seguida, durante a escritura do roteiro e das filmagens, ocorrer a criação interpretativa, que reavalia e transcreve o texto para estruturas simbólicas do cinema. Em segundo lugar, adaptação é um processo que envolve a intertextualidade ‘palimpséstica’ da platéia, ou seja, conforme Hutcheon (2011), uma obra se define enquanto adaptada a partir do reconhecimento da platéia (ou do público) de que aquele filme recria uma obra anterior. A adaptação enquanto processo, dessa forma, faz-se no caminho que separa a atitude criadora do adaptador e a recepção consciente da platéia.

Em termos de uma abordagem simbólica e sociológica, que considera os filmes, assim como os livros, produtos sócio-culturais, é possível afirmar que adaptações surgem a todo o momento, na medida em que, em um contexto sócio-histórico, textos e discursos estão em diálogo, entrelaçando-se e interconectando-se. Assim, toda obra artística, não só o audiovisual em suas declaradas adaptações, é, de certa forma e em algum sentido, uma adaptação, visto que toda e qualquer influência ou referência utilizada para sua criação acaba sendo uma adaptação.

A princípio, existem duas formas de se conceber um filme: a partir de uma ideia “própria”, dita “original” - embora a noção de originalidade já tenha sido repensada pelos pós-estruturalistas que definiram as obras de arte como estabelecidas dentro de redes de significados -, ou a partir de uma fonte anterior identificável. Estes últimos se encaixam no conjunto dos produtos adaptados, em um processo chamado de adaptação fílmica. Adaptação é, então, em linhas gerais, uma recriação no âmbito da produção cultural, que engloba variantes da produção e da recepção dos filmes e suas fontes. É releitura, ressignificação, de um produto cultural em outro, utilizando ou não, uma mídia diferente (CARDWELL, 2002; HUTCHEON, 2011; McFARLANE, 1996; STAM, 2008).

Segundo Guimarães (2003, p. 91), os mecanismos cinematográficos de adaptação não se esgotam na pura transcodificação do texto literário para outro veículo, mas “gera uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência e interpretação de significados e valores histórico-culturais”. Este processo contribui e amplia o horizonte social dos espectadores, uma vez que possibilita novas releituras da obra literária.

Estes são alguns dos motivos que justificam a relevância da análise dos aproveitamentos, empréstimos e reciclagens que os produtos midiáticos fazem de textos precedentes, além daqueles que declaradamente lhe dão origem, e que continuam mostrando-se vigentes com sua presença, mesmo que transformada, na indústria dos meios de comunicação e entre os receptores. Conforme Douglas Kellner, a cultura da mídia é um terreno de disputa que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade (KELLNER, 2001, p. 123).

Dessa forma, a análise de processos de adaptação da literatura para o audiovisual revela-se uma ferramenta capaz de tornar o fluxo de ideias na mídia evidente, sendo também um medidor eficiente para os processos de (re)construção de realidades e identidades, uma vez que se descobrem facetas do romance, período e cultura de origem da obra original, bem como do momento sociocultural da adaptação, podendo-se perceber as possibilidades de ampliação do horizonte social dos possíveis espectadores.

Assim, a análise sicionarrativa do processo de adaptação do filme “Os Matadores” permite enxergar como se dá o processo de (re)construção de identidades socioculturais através do audiovisual, uma vez que possibilita a visualização de como pode se dar o fluxo de ideias entre uma obra literária e uma obra audiovisual, bem como o aproveitamento de conteúdo social realizado pelo diretor do filme, uma vez que expõe facetas não só do conto em que se baseou, mas também do período e do contexto sociocultural da região fronteiriça retratada.

2.1.1. Teorias da Adaptação

Narrar, contar uma história, não é prerrogativa apenas do cinema, ou da literatura, mas de toda uma vida em sociedade. A prática de transformar, para a linguagem fílmica, uma narrativa literária, como afirmado anteriormente, tornou-se comum, podendo-se ver atualmente que boa parte dos roteiros para o cinema deriva de alguma obra literária. Segundo Diniz (2005), a maioria das adaptações tem origem em uma narrativa, tendo-se então comumente que uma adaptação é a “versão cinematográfica de uma obra de ficção” (DINIZ, 2005, p. 13). Desta forma, o estudo das teorias da adaptação mostra-se relevante para esta dissertação porque oferece uma base teórica que norteia a análise sicionarrativa do conto “Matadores” e do filme “Os Matadores” realizada no capítulo 3, fornecendo conceitos como os de dialogismo e hipertextualidade, expostos adiante.

Por conta disso, o estudo da adaptação, até meados da década de 1980, teve como foco a comparação entre os dois tipos de textos (o literário e o audiovisual) e de que forma os produtores do filme haviam conseguido ou não sucesso na transferência de um para outro. Ou seja, havia uma preocupação dos teóricos em verificar a fidelidade do filme à palavra escrita, em termos, principalmente, de sua narrativa. Transposições, empréstimos, transformações, interseções eram conceitos recorrentes nesta época para dar conta de explicar as equivalências, ou não, entre as obras. Nesse sentido, os primeiros estudos sobre adaptação foram feitos a partir da década de 1950 por George Bluestone, seguido por Geoffrey Wagner e Dudley Andrews, Seymour Chatman, Keith Cohen e Stuart McDougal (DINIZ, 2005).

Um dos pontos mais questionados neste tipo de análise é sobre a noção de fidelidade estilística do filme em relação ao livro que adapta, que tende a criar uma relação de primazia em relação às obras, impondo um valor anterior, no texto-fonte, ou original, que o filme deveria capturar e adequar a seus códigos representativos.

Tal postura de análise deve-se, em grande parte, à filiação teórica dos críticos de cinema, ligados aos estudos literários. Porém, mais recentemente, de acordo com Diniz (2005), críticos oriundos do cinema passaram a se preocupar mais com a relação entre os dois meios. Isso possibilitou uma mudança no enfoque dos estudos sobre adaptação, que atualmente enfatiza os elementos filmicos, “usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário” (DINIZ, 2005, p. 15).

A adaptação cinematográfica, conforme resumem Silva e Freire (2007), é um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, hibridizante, multicultural e canibalizante. Essa compreensão, segundo ele, aponta para uma atitude metodológica fundamental em relação aos estudos de adaptação cinematográfica: a adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. A obra dita “original” é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico, um contexto social delimitado, do mesmo modo que a adaptação fílmica dessa obra. O diálogo se desenvolve não só entre o filme e o texto que lhe servem de inspiração inicial, mas com uma série de outras referências, inclusive cinematográficas, que variam também conforme a condição de produção.

Além da diferença entre os contextos de realização de livro e de filme adaptado, destacam Silva e Freire(2007), as formas de cada um são diferentes, com meios próprios de representação, que contribuem para compreender a adaptação como uma relação intersemiótica. A condição relacional da adaptação, no entanto, pode ser entendida a partir de

várias perspectivas, como “apropriação”, “assimilação”, “derivação”, “dialogismo”, “hibridização”, “intertextualidade”, “recriação”, “re-interpretação”, “transcodificação”, “transcrição”, “transformação”, entre outras. Tais perspectivas referem-se, em maior ou menor grau, a posicionamentos metodológicos particulares. As novas teorias da adaptação, todas imbuídas da tarefa de transcender o discurso da fidelidade, apontam caminhos para metodologias e abordagens mais abrangentes, no sentido de acompanhar outras variantes da relação entre cinema e literatura.

Entre os teóricos que se destacam nessa corrente que se foca na crítica sobre o tipo de adaptação que o filme se propõe a ser e não necessariamente na adaptação fiel ao texto literário estão Timothy Corrigan, Brian McFarlane e James Naremore. McFarlane vem de uma escola que dá continuidade, em certos sentidos, aos que o precederam, mas avança na crítica sobre o critério da fidelidade. Para ele, as adaptações são traduções, porém, nem sempre as mais fiéis são as que têm mais sucesso, e o texto literário continua sendo a referência da obra audiovisual adaptada.

Usar a crítica da fidelidade entre uma obra de audiovisual em comparação com a obra literária que lhe deu origem é prática comum, principalmente nas publicações jornalísticas. Para McFarlane (1996, p. 8-9), esse critério de julgamento é amplamente difundido, mas “nenhuma linha de crítica carece de tanta revisão e desvalorização”. Sua avaliação é a de que as críticas inteligentes sobre a fidelidade da produção dependem de uma noção de “significado” correto que o cineasta tenha aderido, violado ou adulterado. Muitas vezes, conforme o autor, não existe nenhuma distinção entre ser fiel à letra e a garantia de sucesso da adaptação. Afirma, também, que muito mais difícil ainda é determinar a fidelidade, pois isso não envolve apenas um paralelismo entre romance e filme, mas duas ou mais leituras de um romance, uma vez que qualquer versão de determinado filme é capaz apenas de reproduzir a leitura do original feita pelo cineasta na esperança de que essa leitura vá coincidir com a de muitos outros espectadores e leitores.

McFarlane (1996, p. 10) segue admitindo que a noção de intertextualidade, dentro das críticas modernas, representa uma maior sofisticação de pesquisa em relação à adaptação ao considerar a ideia de que o livro original é um “recurso” para a obra audiovisual. O autor afirma que muitos pesquisadores têm proposto estratégias em que buscam categorizar as adaptações para que a fidelidade ao original perca um pouco do seu papel privilegiado. McFarlane reconhece, por fim, a importância central da narrativa tanto para a literatura quanto para o cinema:

Qualquer que seja a visão sobre o cinema – como uma invenção, como uma busca de lazer, ou como um meio de expressão – e as incertezas sobre o desenvolvimento que assistiu nos seus primeiros anos, a sua enorme popularidade e durabilidade devem-se, em grande parte, obviamente, com o que compartilha com o romance (McFARLANE, 1996, p. 12).

Considerando as adaptações como traduções, e analisando os elementos narrativos da literatura e do cinema como funções que podem ou não ser transferidos / traduzidos do texto verbal para o cinematográfico, McFarlane baseia-se na teoria narrativa de Roland Barthes para dividir as funções em dois grupos: funções distribucionais (próprias – eventos ligados linearmente no texto - relacionados ao “fazer” - narrativa) e funções integracionais (índices – psicologia e dados da identidade dos personagens, anotações sobre a atmosfera e representações de locais - relacionados ao “ser” - discurso). As funções distribucionais se subdividem em funções cardinais (pontos cruciais da narrativa) e catalizadoras (complementares às cardinais) e as funções integracionais se subdividem em funções-índice (informações psicológicas e atmosfera da obra) e funções-informante (dados puros, de significação imediata – representações de locais, por exemplo).

As pesquisas mais recentes avançam nestes conceitos e propõem estudar a adaptação tanto pelo viés da narrativa (personagens, ambientes, enredo, trama, espaço, tempo) quanto pelo viés político, cultural e econômico. “E, mais importante, dedicar-se a esse estudo híbrido, sem preconceitos” (DINIZ, 2005, p. 16). As obras de Timothy Corrigan, James Naremore, Sarah Cardwell, Deborah Cartmell e Robert Satm figuram entre as que já partem para este tipo de estudo.

Timothy Corrigan (1998, *apud* SILVA & FREIRE, 2007) propõe que se pense em sete categorias para balizar as análises de adaptação fílmica, sempre usando como norte aspectos narratológicos. São eles: 1) temas e motivos (ideia central de um texto, sua significação geral - permanência do tema ou do sentido do original / reconfiguração alegórica ou sócio-histórica); 2) personagens (descrição no texto e corporificação no filme - espaços de significação elaborados transculturalmente); 3) ponto de vista (focalização da narrativa); 4) história/plot/narrativa (organização interna das cenas e dos acontecimentos, forma como a obra é desenvolvida a fim de transmitir seus significados); 5) mise-en-scène (locações e representação visual dos espaços, composição imagética das cenas); 6) estilo e estrutura (montagem, fotografia, som, vestuário, cenografia, iluminação, etc); 7) gênero (forma historicamente marcada de representação artística). Além disso, e para transferir o centro de interesse para questões políticas, culturais e econômicas, Corrigan examina as adaptações em

quatro estruturas complementares: a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si e a intertextualidade.

Cartmell transfere o centro de interesse pela forma para outras questões – políticas culturais e econômicas – concebendo a adaptação num sentido amplo, que inclui como fontes outros produtos culturais, passando pela crítica de fidelidade, narratologia, códigos culturais e papel da audiência, evidenciando as atividades de recepção e consumo e abandonando as considerações de valor estético e cultural (DINIZ, 2005, p. 17).

Da análise comparativa apresentada, os teóricos da adaptação passam a compreender esse processo em seus aspectos intertextuais. Para Naremore, conforme Diniz (2005, p. 17), a adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual que deve ser analisado com base em um dialogismo intertextual, seguindo a ideia de que “todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos” (NAREMORE, 2000 *apud* DINIZ, 2005, p. 17). Segundo Diniz, Naremore pretende que o estudo da adaptação seja parte de uma teoria geral de repetição, atualmente em deslocamento das margens para o centro dos estudos contemporâneos de mídia, associando-se, “na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica, ao da reciclagem, do “remake” e de toda forma de recontar” (NAREMORE, 2000, p. 15, *apud* DINIZ, 2005, p. 81)

Nessa linha de raciocínio, muitos autores defendem o dialogismo como possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. Assim:

As adaptações filmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Entram aí as noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridas por Gérard Genette, que se mostram úteis para se conceituar as adaptações (DINIZ, 2005, p. 17).

Dentro desta proposta, o crítico reconhece essas formas, investiga a congruência ideológica do filme com a narrativa literária e outras fontes, analisando ainda a influência da crítica acadêmica sobre os adaptadores e focaliza o conceito de autor. O conceito de adaptação, visto por esse novo paradigma, inclui, então, obras a serem transformadas, desde peças de teatros, shows, seriados de TV, contos a artigos de revistas e refilmagens, tornando-se um estudo de inter/transtextualidade

Além da abordagem que considera a adaptação como um tipo de transferência, e como processo dialógico e intertextual, autores como Julie Sanders (2006) definem a adaptação enquanto apropriação, fortemente relacionada aos procedimentos de recriação e re-elaboração

artística. A autora propõe abandonar a antiga divisão clássica dos gêneros literários, a fim de caracterizar a escritura textual como um processo fluido e relacional, que articula vários textos e influências na composição final de cada obra; dessa forma, a adaptação como apropriação possui a qualidade essencialmente multilaminada, transcultural e pluralizada do texto literário (e, de forma mais ampla, da arte em geral).

Paralela à noção de intertextualidade, a adaptação acrescenta a ideia da resignificação, ou seja, um filme adaptado é uma recriação de outro texto, que, no entanto, configura-se como um produto autônomo. Por outro lado, a apropriação, embora semelhante à adaptação na sua capacidade de retrabalhar textos anteriores, consiste na assimilação de alguns aspectos dos textos-fonte, e na consequente recontextualização sócio-cultural e ideológica desses aspectos. Sobre adaptação/apropriação, Sanders (2006) afirma:

Uma adaptação assinala uma relação com o texto-fonte original [...]. Por outro lado, apropriação frequentemente aponta uma jornada mais decisivamente distante da fonte original, em direção a um produto cultural e de domínio totalmente novo. Pode ou não envolver uma mudança de gênero, e pode ainda requerer uma justaposição intelectual de (pelo menos) um texto contra outro que julgávamos ser centrais para a leitura e para a expectativa das adaptações. No entanto, os textos apropriados não são claramente assinalados ou reconhecíveis como no processo de adaptação (SANDERS, 2006, p.26).

A apropriação tem sido fundamentalmente relacionada ao que se passou a chamar de literatura pós-moderna. Nesse sentido, Sanders (2006, p. 26) estabelece duas categorias de apropriação: textos embutidos (*embedded texts*) e apropriações contínuas (*sustained appropriations*). Os textos embutidos são aqueles que, embora não se definam claramente como adaptações, re-elaboram um texto (ou textos) anteriores em novos contextos de representação. As apropriações contínuas, por outro lado, são aquelas que tornam ainda mais subliminares as referências e os textos utilizados na sua escritura, levantando o debate acerca dos direitos autorais e plágio, uma vez que o produtor do filme não declara abertamente a fonte que o inspirou. Assim, o público que não possui um repertório que dê conta de identificar as apropriações que foram feitas fica com a sensação de originalidade da obra, embora essa noção deva ser relativizada.

Conforme aponta Linda Hutcheon (2011), as categorias narratológicas ainda são um importante caminho para se trabalhar na análise da adaptação fílmica, capazes de indicar significados intertextuais e transculturais no processo de adaptação. Hutcheon (2011) defende, em termos de uma tentativa de categorização metodológica, que o ponto de partida das análises seja os modos de envolvimento do emissor e do receptor com uma história. São três esses modos: contar uma história, mostrar uma história e interagir com uma história. Ao

contar uma história, o envolvimento se processa na imaginação, na medida em que a narrativa transcende as palavras e o papel, e se completa, enquanto história, na cabeça do leitor. Transferindo o envolvimento da imaginação para o plano da percepção direta, o modo que mostra a história trabalha com as potencialidades do visual e do auditivo em não somente construir uma narrativa, mas também em criar associações emotivas e respostas afetivas da platéia. Interagir com uma história é o modo mais novo e, dessa forma, aquele mais criticado e que carece de teorização aprofundada. No modo interativo, a platéia não apenas acompanha ou assiste uma história, mas de fato entra nesse mundo e participa ativamente de sua constituição. Videogame e experiências com realidade virtual trabalham especificamente com esse modo (muito embora o contar e o mostrar a história estejam também muito presentes); nesses casos, ao espectador é dado o direito de agir e de construir, através de sua ação, o desenvolvimento da narrativa.

Ismail Xavier é outro teórico que disserta sobre a diferença entre “contar” e “mostrar” nos processos de adaptação, lembrando que tal diferença já era utilizada anteriormente no teatro e na literatura entre o “modo épico” e o “modo dramático”, onde, respectivamente, um narrador conta a história desenvolvida pelos personagens ou os personagens atuam e executam as ações diretamente, sem a intermediação de um narrador. Xavier discute, também, as alterações realizadas nos processos de adaptação que alteram a “trama” - “a sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor” (XAVIER, 2003, p. 65) – expandindo assim os sentidos da “fábula”; em outras palavras, as alterações na “trama” modificam a forma de se tecer a exposição das informações e, por consequência, a própria história contada.

Como visto anteriormente, o avanço dos estudos de adaptação vislumbra novas portas a serem abertas, novas tendências de pesquisas. Teóricos como Brian Macfarlane, Timothy Corrigan, Robert Stam e James Naremore, conforme aponta Diniz (2005), ascendem para novas reflexões sobre o processo e o produto “adaptação”, em especial no que tange ao audiovisual. Para esses autores, analisar a linguagem audiovisual pelo viés das suas especificidades, paralelismos e possibilidades diante da obra original, abordando assim questões sociais, culturais, políticas e econômicas, além dos processos tradutórios narratológicos, tem contribuído para uma maior abertura de linhas de atuação, voltando-se para a intertextualidade e o dialogismo de Bakhtin, Kristeva e de Genette, tão caros a esta pesquisa, superando as questões de fidelidade, antiguidade e originalidade.

É possível apreender que, de certa maneira, a apropriação pode estar presente, em maior ou menor nível, em qualquer adaptação, dialogando com incontáveis textos, de forma explícita e assumida, ou não. O que resta claro é que os avanços na teoria da adaptação foram muitos, sendo que a abordagem que a considera como dialogismo multicultural e hipertextualidade, que será detalhada a seguir com maior aprofundamento, é a abordagem que mais oferece bases teóricas e metodológicas para a presente pesquisa.

2.1.2. Dialogismo e intertextualidade

Propondo uma linguagem alternativa para falar sobre a adaptação de romances para filmes, Stam supera a questão da fidelidade recorrendo aos impactos causados pelas teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, como a teoria da intertextualidade de Kristeva – enraizada e traduzindo o dialogismo de Bakhtin –, a intertextualidade de Genette, o campo interdisciplinar dos estudos culturais, a narratologia, a teoria da recepção, a filosofia, a teoria performativa e as correntes estruturalistas, feministas, pós-estruturalistas e pós-colonialistas que diminuíram a “aura” da literatura. Essa abordagem está ligada à literatura pós-colonial e envolve conceitos como os de transculturalização e de hibridização, trabalhando, nas análises, questões como representação da realidade, contextos de produção e realização, imagens transculturais dos povos representados e assimilação expressiva de outras e novas fontes literárias, conceitos estes debatidos no capítulo um desta pesquisa.

O conceito de dialogismo surge com a corrente teórica estruturalista, na figura de Bakhtin, para quem o sentido da obra deveria ser pesquisado no modo como ela é entendida. O modo com um texto é percebido determina-se pelo seu modo de inserção entre vários sistemas, sendo que cada um deles possui seu próprio discurso. Bakhtin preocupava-se com as propriedades semiolinguísticas da obra, pois se baseia no conceito de obra entendido como objeto dinâmico, no qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo. Um texto, para Bakhtin, possui sempre um sentido plural. Da mesma forma, língua nenhuma constitui um sistema semiótico homogêneo, derivando dessa noção a multitextualidade. “E por tudo isso, o sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica” (LOPES, 1997, p. 254). Para Bakhtin, o romance é a representação da vida da enunciação e do discurso, onde cada personagem enuncia palavras, reproduz ideologias e avalia a realidade social. No romance interagem línguas e discursos de grupos sociais variados.

Gerard Genette (2006) afirma em seu livro “Palimpsestos” que as relações transtextuais podem ser divididas em cinco abordagens que relacionam as transações inter e

extra-textuais: intertextualidade (que relaciona a co-presença, nas figuras de citação, plágio ou alusão), paratextualidade (que relaciona os textos a seus paratextos, entendidos também como título, epígrafe e dedicatória), metatextualidade (estabelecida pela crítica que pode ser direta ou indireta, explícita ou implícita), architextualidade (que recusa o texto base e estabelece uma relação genérica que pode ser expressa pelo título do texto, pelas entrelinhas ou sua negação) e hipertextualidade (extensão, ampliação e reconstrução do texto anterior). Genette firma-se em torno do termo Palimpsesto para reafirmar a proposta de hipertextualidade:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode tê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2006, p. 06).

Assim, a compreensão da adaptação como dialogismo e intertextualidade surge na década de 1990 como uma crítica ao discurso da análise da adaptação enquanto fidelidade entre as obras. Conforme Robert Stam (2008), uma adaptação é uma mudança no constante processo dialógico e colabora para superar o discurso da ‘fidelidade’. Robert Stam (2006) lembra que algumas correntes literárias observavam o processo de adaptação como um desserviço à literatura, pois lhe atribuíam termos como infidelidade, deformação, violação, dentre outros, seja pela canonização, originalidade ou antiguidade da obra original. Conforme o autor, após a minimização dos preconceitos com o tratamento de todas as práticas significantes como produtoras de “textos” e merecedores da mesma atenção, além do desmantelamento da hierarquia entre original e cópia, a adaptação cinematográfica não apenas não deve mais ser encarada necessariamente como inferior ao romance ou peça no qual se baseia, como talvez não se deva mais considerar o “texto-fonte” como necessariamente mais importante do que outras referências intertextuais em dada adaptação.

Embora as teorias da adaptação de filmes tenham oferecido termos para definir o processo (leitura, apropriação, transfiguração, transformação, etc), pensar em resignificação intertextual é, de certa forma, remeter à noção de transmutação, ou seja, na maneira como o filme incorpora e digere a fonte original para, em seguida, produzir algo estética e culturalmente novo e autônomo. Se for considerado que todo o texto é constituído de outros textos, outras referências, a adaptação torna-se uma estratégia de apreensão de um texto-fonte e transmutação em outros textos, utilizando, ou não, outras linguagens, como é o caso da adaptação de uma obra literária para um produto audiovisual.

Em termos históricos e genéricos, tanto o romance quanto o filme constantemente canibalizaram gêneros e mídias anteriores. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções cortesãs, literatura de viagem, alegoria religiosa, coleções de piadas – em uma nova forma narrativa, repetidamente pilhando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romance poético, romance dramático, romance epistolar e assim por diante. O cinema, conseqüentemente, trouxe essa canibalização ao seu paroxismo (STAM, 2008).

Desta forma, Stam define as adaptações filmicas como hipertextos, derivados de hipotextos preexistentes, transformados através de operações de seleção, ampliação, concretização e efetivação (STAM, 2000, p. 66, *apud* DINIZ, 2005, p. 44). Para a presente dissertação, e apoiando-se na posição de Robert Stam, a hipertextualidade apresenta-se como a categoria de adaptação mais adequada, tendo em vista que se refere à relação entre textos que reconfiguram operações de seleção, ampliação, omissão e que propicia certa autonomia à nova produção.

Assim, e para melhor se entender a literatura, o audiovisual e a contemporaneidade, o estudo das adaptações esclarece a compreensão sobre o fato de que todas as obras de arte são derivadas de outras obras, pois, segundo Robert Stam:

A questão é que praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e sequências, são mediadas através da intertextualidade e escrita. A lei de direitos autorais fala em “obras derivadas”, ou seja, obras que “remodelam, transformam ou adaptam” algo que veio antes. Mas as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, “derivadas”. E, nesse sentido, o estudo das adaptações causa potencialmente um impacto na nossa compreensão de todos os filmes. (STAM, 2006, p. 49).

Para Stam (2008), as adaptações audiovisuais não possuem um ponto de origem visível porque resultam de textos que geram outros textos em um processo de reciclagem, transformação e transmutação.

[...] o cinema, enquanto meio de comunicação está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagéticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura geral (STAM, 2008, p. 24).

O cinema possui características individuais que o diferencia de outras artes, pois articula linguagens audiovisuais e verbais. Deve-se pensar, desta forma, o processo de adaptação como um conjunto de escolhas e convenções de linguagem transpostas para um novo suporte, um novo meio, em que a linguagem deve ser transformada, re-significada, traduzida e articulada para esse novo suporte. Isto porque a linguagem da literatura é diferente

do cinema, demandando do analista um trabalho de estudo acerca de suas particularidades para melhor compreensão da obra.

Sobre o processo de adaptação da literatura para o audiovisual, o que é considerado de maior importância para esta pesquisa são os estudos que abordam como este processo interfere ou influencia em novas perspectivas sobre a cultura local e a global e sobre os processos de reconstrução de identidades coletivas e individuais, uma vez que, nas palavras de Robert Stam:

(...) as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação (STAM, 2006, p.48).

Neste sentido, Hutcheon (2008) afirma que o estudo da adaptação pode abranger os contextos de produção e recepção das obras, tanto do objeto original quanto do produto adaptado, enfatizando outras variantes do processo de adaptação. Contextos de produção e recepção, bem como questões de expressão estilística e representação da realidade são aspectos que a teoria da adaptação pouco abordou e que, dessa maneira, constituem olhares de interesse essenciais para uma sociologia da adaptação.

Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, bem como são culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças maiores no contexto da história – isto é, por exemplo, na ambientação nacional de um período histórico – podem mudar radicalmente o modo pelo qual a história transposta é interpretada, ideológica e literariamente. [...] Na mudança de culturas e, dessa forma, na mudança de linguagens, adaptações fazem alterações que revelam muito sobre o contexto de recepção e de produção (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Compreendendo a adaptação como um discurso historicamente situado, que se define pela canibalização de fontes anteriores, essa última abordagem (que Robert Stam por fim chama de dialogismo multicultural) abrange por excelência categorias interdisciplinares e transculturais. Além de insistir na narratologia para a análise fílmica, busca também discutir os espaços de contato e de repulsa entre as representações multiculturais, evidenciando a maneira como essas categorias narratológicas (narrador, ponto de vista, tempo, espaço, personagens, etc.) carregam representações ideológicas cuja leitura varia constantemente no espaço e no tempo. Reconstruir textos anteriores, através do processo de adaptação, é também uma atitude política que pode reforçar ou problematizar preconceitos e estereótipos em relação a outros povos, bem como reavaliar fatos históricos e representações conflitantes. Assim, a análise de processos de adaptação revela-se uma ferramenta capaz de tornar o fluxo

de ideias na mídia evidente, sendo também um medidor eficiente para os processos de (re)construção de realidade e identidades.

2.1.3. Intertextualidade, Gênero e Indigenização

Conforme pontua Robert Stam (2008), a teoria da adaptação herda questões anteriores relativas a intertextualidade e gênero; etimologicamente proveniente de *genus*, do latim, que significa “tipo”, a crítica de “gênero” começou, pelo menos no “Ocidente”, como a classificação dos diversos tipos de textos literários e a evolução das formas literárias. Stam (2008) ressalta que Aristóteles, por exemplo, fazia distinção entre o meio de representação, os objetos representados e o modo de apresentação, o que resultou na conhecida tríade do épico, do dramático e do lírico, sendo que o cinema herdou esse hábito antigo de classificar as obras de arte em “tipos”, alguns extraídos da literatura (comédia, tragédia, melodrama), enquanto outros são mais especificamente visuais e cinemáticos: “visões”, “realidades”, *tableaux*, “diários de viagem”, “desenhos animados”.

Stam destaca que as adaptações filmicas de romances invariavelmente sobrepõem um conjunto de convenções de gênero: “uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme” (STAM, 2008. p. 23). Assim, adaptar uma obra literária para o cinema consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero (literário e cinematográfico) são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas.

Entendendo o gênero como um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo, Turner (1997, p. 88) afirma que um gênero inclui expectativas específicas quanto à narrativa – cenários recorrentes, sequências convencionais de ação (o tiroteio, a perseguição com o carro) –, de modo que a tarefa de resolver os conflitos do filme possa ser submetida ao gênero. O que o gênero reconhece é que o espectador assiste a qualquer filme num contexto de outros filmes, dizendo a ele o que esperar. Assim, os gêneros dependem da competência do espectador, da habilidade que este desenvolveu em entender os filmes e do conjunto de experiência semelhantes a que pode recorrer; desta forma, o gênero possibilita que narrativas complexas sejam apresentadas num mínimo de tempo de tela, aumentando a capacidade desse meio de comunicação de lidar com material complexo e sofisticado.

Ocorre também que o gênero fílmico, como o gênero literário, é permeável a tensões históricas e sociais. Sobre o tema, Stam discorre que:

Como argumenta Erich Auerbach em *Mimesis*, a literatura ocidental, durante todo o seu percurso, trabalhou no sentido de pôr fim à elitista “separação de estilos”, inerente ao modelo trágico grego, com suas hierarquias distintas: a tragédia superior à comédia; a nobreza, ao demos. Um realismo enraizado no ethos do judaísmo igualitário foi, lentamente, democratizando a literatura. A noção judaica de “todas as almas iguais perante Deus” foi, gradualmente, harmonizando a dignidade de um estilo nobre com as classes “inferiores” de pessoas. Os gêneros vêm acompanhados, nesse sentido, de conotações de classe e avaliações sociais. Na literatura, o romance, com raízes no mundo do senso comum da facticidade burguesa, desafia o romance de cavalaria, frequentemente associado a noções aristocráticas de cortesia e de cavalaria. A arte revitaliza-se recorrendo a estratégias de formas e gêneros anteriormente marginalizadas, canonizando o que outrora fora desprezado (STAM, 2008, p. 24).

Desta forma, percebemos que as escolhas feitas pelo adaptador no que se refere às questões de gêneros alteram os rumos da obra não só no que se refere às questões de estilo artístico ou narrativo, mas também àquelas questões referentes aos aspectos sociais e culturais de uma sociedade, uma vez que escolhe aquele ou aquilo que será considerado honrável ou condenável.

Hutcheon (2011, p. 200) afirma que “eventos contemporâneos ou imagens dominantes condicionam tanto as nossas percepções e interpretações quanto as do adaptador”. Isto ocorre porque existe um tipo de diálogo entre a sociedade na qual as obras – o texto adaptado e a adaptação – são produzidas e aquela na qual elas são recebidas, e ambas estão em diálogo com as próprias obras. A teórica afirma também que considerações econômicas e legais também desempenham seu papel nesses contextos, assim como as tecnologias em desenvolvimento, sendo que o mesmo pode ser dito de coisas como a religião e a cultura, por exemplo.

Sobre a presente questão, Hutcheon afirma que:

Para os públicos que experienciam uma adaptação cultural e social nos modos mostrar ou interagir, o significado cultural e social deve ser expresso e adaptado para um novo ambiente através do que Patrice Davis (1989, p. 30) chama de “corpo-linguagem”. O intercultural, ele diz, é o “intergestual”: o visual é tão importante quanto o auditivo. Nas transferências do modo contar para o performativo, as diferenças de filosofia, religião, cultura nacional, gênero ou raça podem criar lacunas que necessitam ser preenchidas por considerações dramáticas que podem ser tanto cinéticas e físicas quanto linguísticas. Expressões faciais, roupas e gestos ocupam seu lugar ao lado da arquitetura e do cenário, a fim de transmitir informações culturais que são verossímeis e que funcionam como um “índice de ideologias, valores e convenções através do qual ordenamos a experiência e predicamos a atividade” (HUTCHEON, 2011, p. 201).

Assim, Hutcheon demonstra que a adaptação da literatura para o cinema, ao expor em imagens e sons aquilo que originalmente estava escrito, na maioria das vezes transmite

informações culturais verossímeis (arquitetura, roupas, gestos, cenário, etc.) carregadas de ideologias.

Hutcheon destaca que as adaptações realizadas entre mídias, tempos e lugares acabam unindo o que Edward Said chamou de diferentes “processos de representação e institucionalização”, que ocorre de acordo com “um grupo de circunstâncias iniciais, uma distância percorrida, um conjunto de condições de aceitação (ou resistência) e uma transformação da idéia em seu novo tempo e lugar” (SAID, 1983, p. 226-227, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 201).

Susan Stanford Friedman (2004, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 201) utiliza o termo antropológico “indigenização” para se referir a esse tipo de encontro e acomodação intercultural. Hutcheon afirma que no discurso político a indigenização é utilizada dentro de um contexto nacional em referência à formação de um discurso de nação diferente do dominante, e, no contexto religioso relacionado à missão da igreja, o termo refere-se a uma igreja nativizada e um cristianismo recontextualizado. Basicamente, Hutcheon destaca que a vantagem do uso antropológico mais amplo na reflexão sobre a adaptação é que ele implica atuação, pois os adaptadores exercem poder sobre o que adaptam ao utilizar escolhas que resultem em algo novo, híbrido, que pode vir a ser diferente dos discursos vigente ou dominantes.

Analizando a adaptação fílmica feita por Francesco Rosi a partir da ópera francesa “Carmen”, de Bizet – adaptada de um conto de Mérimée, diga-se de passagem -, Hutcheon (2011, p. 213) percebeu que o cineasta colocou o contexto histórico-social e as realidades étnicas e de classe da Espanha do século XIX em primeiro plano. Conhecido pelo grande interesse em questões sociais, Rosi sentiu-se atraído pela cultura do sul da Espanha, onde a ópera se passa, em parte por conta das proximidades com seu próprio contexto italiano, a semelhante pobreza, o machismo, a rispidez e o gosto pela música e dança (CITRON, 200, p. 164, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 13). Rosi pesquisou cuidadosamente todos os dados históricos com antecedência e situou Carmen na verdadeira cultura material espanhola, incluindo as mais antigas arenas de touros de Ronda à indústria do Tabaco com mulheres trabalhando com seus filhos ao lado; “em resumo, Rosi não atualizou ou reescreveu nada; em vez disso, ele re-historicizou e, no processo, ‘reetnizou’ a ópera alterando o contexto de criação da França para a Espanha do século XIX” (HUTCHEON, 2011, p. 14). Em outras palavras, Rosi alterou a visão original da ópera para contextualizá-la melhor histórica e socialmente, processo este muito semelhante ao que Brant fez ao adaptar a obra de Aquino.

Assim como Stam (2008, p. 41), e ao invés de se usar um só modelo, pretende-se aqui uma abordagem analítica flexível, “adaptada” às qualidades específicas do processo de adaptação do filme “Matadores”, empregando simultaneamente as teorias da adaptação com as teorias literárias, cinematográficas, midiáticas e estudos (multi)culturais, adotando múltiplas estruturas, numa espécie de “cubismo metodológico”, a fim de esclarecer as relações entre o conto e o filme de uma maneira rica, complexa e multidimensional.

Assim, pretende-se abordar na análise, além das questões fundamentais da narrativa, como os processos de “indigenização” e de hipertextualidade que o processo de adaptação do conto “Matadores” para o filme “Os Matadores” expõe e realiza, possibilitam aos seus receptores uma maior reflexão sobre os processos de (re)construção de realidade e de identidades sociais e culturais.

2.2. O Cinema Brasileiro e o Cinema Contemporâneo

Conforme explica Earp (2011), atualmente a atividade cinematográfica no Brasil envolve pouco mais de 2 mil salas, que vendem uma média de 100 milhões de ingressos anuais, dos quais entre 15 e 20% são para filmes brasileiros. A produção nacional tem mantido uma média de 90 a 100 filmes de longa-metragem por ano, sendo que nem todos conseguem lançamento comercial. Segundo o crítico e historiador de cinema Jean-Claude Bernardet (*apud* NAGIB, 2002), “não é possível entender qualquer coisa que seja do cinema brasileiro se não se tiver em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro”.

O cinema brasileiro na década de 1990, época em que o filme “Os Matadores” foi realizado, não tinha um dos melhores ou mais promissores panoramas. Até então, já tinha passado por diversas reviravoltas e alguns declaravam sua (quase) morte ao associarem sua produção às más direções e interpretações.

Segundo Rebouças (2008), em 1896 chegaram ao Rio de Janeiro os primeiros aparelhos de projeção cinematográfica, em 1898, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil e, somente em 1907, com o advento da energia elétrica industrial na cidade, o comércio cinematográfico começou a se desenvolver predominando os filmes de reconstituição de fatos do dia-a-dia; a partir de 1912, das mãos de Francisco Serrador, Antônio Leal e dos irmãos Botelho eram produzidos filmes com menos de uma hora de projeção, época em que o cinema nacional encarou a primeira forte crise perante o domínio norte-americano nas salas de

exibição, pois os cine-jornais e documentários é que captavam recursos para as produções de ficção.

Em 1925, a qualidade e o ritmo das produções aumentam, o cinema mudo brasileiro se consolida, os veículos de comunicação da época inauguram colunas para divulgar o nosso cinema, entre os anos 1930 e 1940, o cinema falado abre um reinício para a produção nacional que se limita ao Rio em comédias populares, conhecidas como chanchadas e, se na década de 1930, a produtora Cinédia foi a que mais produziu, na década de 1940 a maior produtora se chamaria Atlântida; no período de 1950 a 1960, em São Paulo, paralelo à fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e à abertura do Museu de Arte Moderna, surge a produtora Vera Cruz, que através de fortes investimentos e contratação de profissionais estrangeiros, busca produzir no Brasil uma linha de filmes industriais, com uma preocupação estético-cultural hollywoodiana, com a participação de grandes estrelas e com uma produção cara e de qualidade, faltando-lhe, porém, uma distribuidora própria e salas para absorver a sua produção, mesmo com um de seus filmes premiado em Cannes: “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto (REBOUÇAS, 2008).

Na década de 1950, surge o questionamento às tentativas de transplantar Hollywood para o Brasil por influência do Neo-realismo italiano, movimento que utilizava métodos documentais e tratava de questões sociais e cotidianas, ao contrário das produções narrativas teatralizadas; os cariocas Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos realizam “Agulha no palheiro” (1953) e “Rio, 40 graus” (1955), respectivamente, com baixo orçamento e temática popular, buscando o realismo brasileiro na forma, no conteúdo e na produção, iniciando um movimento cinematográfico que viria a se chamar de “Cinema Novo”; Roberto Santos, paulista, aplica os mesmos princípios na comédia de costumes “O grande momento” (1958); em Salvador, “Bahia de todos os santos” (1960), de Trigueirinho Neto, e “Barravento” (1961), de Glauber Rocha, desencadeiam um novo ciclo regional, que atrai cineastas de outros estados em busca da temática nordestina (XAVIER, 2001).

Conforme explica Xavier (2001), diante deste cenário surge o Cinema Novo, movimento cinematográfico marcante e comprometido com a transformação e a história do país. Em 1963, o movimento ganha corpo e força com 03 filmes “Os Fuzis” (1964), de Ruy Guerra, “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), de Glauber Rocha, e “Vidas secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos; em todos eles, é mostrado um Brasil desconhecido, com muitos conflitos políticos e sociais, em uma mistura original de movimentos estéticos cinematográficos europeus, quais sejam, o Neo-realismo italiano (por seus temas e forma de

produção) e a Nouvelle Vague francesa (por suas rupturas e experimentos de linguagem). É Glauber quem batiza os instrumentos do cinema novo ("uma câmara na mão e uma ideia na cabeça"), bem como seu objetivo (a construção de uma "estética da fome"). Após o golpe militar de 31 de março de 1964, os cineastas (e o país) se interrogam sobre o futuro e sobre as suas próprias atitudes de classe. Os filmes marcantes desse segundo momento do Cinema Novo são "O Desafio" (1965), de Paulo César Saraceni; "Terra em transe" (1967), de Glauber Rocha; e "O Bravo guerreiro" (1968), de Gustavo Dahl. Enquanto isso, longe do Cinema Novo, Domingos de Oliveira redescobre a comédia carioca com "Todas as mulheres do mundo" (1967) e "Edu coração de ouro" (1968) (XAVIER, 2001). Em 1968, a ditadura militar fecha o Congresso e os partidos políticos e censura a mídia e o cinema. Neste terceiro momento, o Cinema Novo volta-se para o passado, para a História, ou para projeções alegóricas do país com "O Dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), de Glauber Rocha, "Os Herdeiros" (1969), de Cacá Diegues, "Macunaíma" (1969), de Joaquim Pedro de Andrade e "Os Deuses e os mortos" (1970), de Ruy Guerra (XAVIER, 2001).

Neste ponto da história, uma nova geração de cineastas responde à situação política do país com outra radicalidade: a estética do lixo, o Cinema marginal, "udigrudi" (corruptela de "underground", um dos nomes da contracultura norte-americana dos anos 60). Teve produção numerosa e comercial e também foi chamado como produção da "Boca do Lixo", por ter surgido em uma região do centro de São Paulo também conhecida por esse nome. Suas obras, em maioria, são pouco assistidas, com exceções como no caso de "O Bandido da Luz Vermelha". Os cineastas marginais rejeitavam as fórmulas tradicionais de narrativa e estética e encontravam sua força no cinema experimental. Os principais representantes do movimento são Rogério Sganzerla ("O Bandido da Luz Vermelha", 1968), filme no qual se nota a influência de cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles; e Júlio Bressane (Matou a família e foi ao cinema, 1969) (PUPPO e HADDAD, 2004).

Na década de 1970, a "Pornoanchada" é o gênero do cinema brasileiro mais comum, sendo chamado assim por trazer alguns elementos dos filmes do gênero conhecido como chanchada e pela dose alta de erotismo que, em uma época de censura no Brasil, fazia com que fosse comparado ao gênero pornô, embora não houvesse, de fato, cenas de sexo explícito nos filmes. David Cardoso, ator, diretor e produtor sul-mato-grossense, é considerado o maior representante deste gênero, sendo reconhecido até hoje como o "Rei da Pornoanchada" (PUPPO e HADDAD, 2004).

Ao estudarem o mercado cinematográfico brasileiro, Almeida e Butcher (2003) relatam que em 1936 Roquette-Pinto criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) - onde Humberto Mauro dirigiu mais de 300 documentários - e observa que as leis de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros existem desde 1932 - para cine-jornais - e 1939 - para longas-metragens. A partir de 1966, o Instituto Nacional de Cinema (INC) estimula a produção e exibição de filmes brasileiros, mas é com a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em plena ditadura militar (1969), que o Estado passa a financiar a produção e a cuidar da legislação mais acuradamente com o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Parte do lucro das distribuidoras de filmes estrangeiros no Brasil é taxado, e esse dinheiro é usado para produzir filmes nacionais, mas o sistema de escolha dos filmes a serem produzidos é absolutamente centralizado, pois os cineastas oriundos do Cinema novo, quase todos cariocas, ficam com a maior parte dos recursos.

A partir da década de 1970, graças às produções da Embrafilme de um lado, às produções baratas da turma da pornochanchada de outro, aos filmes infantis dos Trapalhões de um terceiro, e ainda a um novo "star-system" gerado pela televisão, os filmes brasileiros passaram a ser vistos pelo público de cinema no país: se o mercado diminuiu na distribuição e exibição - de 3200 salas de cinemas em 1975 para 1400 em 1985 e de 270 milhões de espectadores em 1975 para 90 milhões em 1985 - aumentou na produção - chegou a 100 em 1978 e a 103 em 1980 -; assim, a participação dos filmes brasileiros no mercado cresceu de 14% dos ingressos vendidos em 1971 para 35% em 1982: "Dona Flor e seus dois maridos" (1976), de Bruno Barreto, chega a 11 milhões de espectadores, mais do que qualquer filme estrangeiro e "A Dama do loteação" (1978), de Neville d'Almeida, "Lúcio Flávio, o passageiro da agonia" (1977), de Hector Babenco, "Eu te amo" (1981), de Arnaldo Jabor, "Xica da Silva" (1976), de Cacá Diegues, e mais 14 filmes dos Trapalhões ultrapassam, cada um, os 3 milhões de ingressos vendidos (ALMEIDA & BUTCHER, 2003).

Na década de 1980, a crise econômica piora com a falta de dinheiro para a dívida externa e a produção volta a cair; os exibidores (donos de cinemas), assessorados pelos distribuidores estrangeiros, começam uma batalha judicial contra a lei da obrigatoriedade, sendo que em muitas salas simplesmente param de passar filmes brasileiros. Metade dos filmes produzidos em 1985 foi de sexo explícito. Apesar disso, surge uma nova geração de cineastas em São Paulo, onde se destacam Sérgio Bianchi ("Mato eles?", 1982), Hermano Penna ("Sargento Getúlio", 1983), André Klotzel ("A marvada carne", 1985) e Sérgio Toledo ("Vera", 1987), mas seus filmes são vistos basicamente em festivais. Com a "Lei do Curta",

criada em 1975 e aperfeiçoada em 1984, que obriga a sua exibição antes do longa estrangeiro, o curta-metragem passa a ser o único cinema brasileiro com acesso ao mercado. Assim, em todo o país surgem novos cineastas e novas propostas de produção, e os curtas brasileiros ganham vários prêmios internacionais. Outro destaque da década é a produção de documentários de longa-metragem, também sem acesso ao mercado, mas refletindo sobre a história recente do país: “Jango” (1984), de Sílvio Tendler; “Conterrâneos velhos de guerra” (1989), de Vladimir Carvalho; e a obra-prima “Cabra marcado para morrer” (1984), de Eduardo Coutinho (ALMEIDA & BUTCHER, 2003).

Na década de 1990, Collor assume a presidência da República, as reservas financeiras particulares da população brasileira são confiscadas e a Embrafilme, o Concin, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção e a regulamentação do mercado foram extintos. No governo seguinte, de Itamar Franco, o Ministro da Cultura Antônio Houaiss cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, que libera recursos para produção de filmes através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e passa a trabalhar na elaboração do que viria ser a Lei do Audiovisual, que entraria em vigor no governo de Fernando Henrique Cardoso (NAGIB, 2002).

A partir de 1995, começa-se a falar numa "retomada" do cinema brasileiro. Novos mecanismos de apoio à produção, baseados em incentivos fiscais, aumentam o número de filmes realizados e levam o cinema brasileiro de volta à cena mundial. O filme que inicia este período é “Carlota Joaquina, Princesa do Brazil” (1995) de Carla Camurati, parcialmente financiado pelo Prêmio Resgate. No entanto, as dificuldades de penetração no seu próprio mercado continuam: a maioria dos filmes não encontra salas de exibição no país, e muitos são exibidos em condições precárias: salas inadequadas, utilização de datas desprezadas pelas distribuidoras estrangeiras, pouca divulgação na mídia local (NAGIB, 2002). É neste contexto que o filme “Os Matadores” é lançado.

Sobre este período da retomada do cinema nacional, entre 1994 e 1998, Nagib afirma que, “embora breve, é historicamente significativo por vários motivos”, pois o Brasil vinha de décadas de traumas políticos:

20 anos de ditadura militar; a doença e a morte de Tancredo Neves antes de ser empossado presidente; os anos inflacionários do governo Sarney; e, afinal, o desastre obscurantista de Fernando Collor de Melo, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar em 1990 e logo deposto por impeachment em 1992. Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia

como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil (NAGIB, 2002, p. 13).

A chamada retomada ocorre então durante o mandato de Itamar Franco. Esta expressão, “retomada”, ressoa como um *boom* ou um “movimento” cinematográfico, mas como Nagib (2002) destaca, a unanimidade não é alcançada nem entre seus participantes. Para alguns, ocorreu somente uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fim da Embrafilme e a retomada das atividades com os recursos vindos da extinção deste órgão, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Entre 1993 e 1994 e com 03 seleções, tal prêmio contemplou 90 projetos (25 de curta, 09 de média e 56 de longa metragem). Somado a isso, a Lei nº 8.685 de 1993, conhecida como a Lei do Audiovisual, gerou frutos a partir de 1995 com o aperfeiçoamento de leis de incentivo fiscal.

Porém, deve-se ressaltar que se a produção aumentou, a distribuição e exibição não melhoraram muito desde então; de todo forma, as mudanças políticas nacionais mudaram o panorama cultural e cinematográfico, despertando atenção do público e da mídia. Além de filmes infantis, como os da Xuxa e dos Trapalhões, outros passaram a “ultrapassar a casa de 1 milhão de espectadores, como ‘Carlota Joaquina’, ‘O Quatrilho’ e ‘Central do Brasil’, ficando fácil constatar que as leis de incentivo e os prêmios causaram uma abertura, “sendo que entre 1994 e 2000, 55 novos cineastas surgiram no país” (NAGIB, 2002, p. 14).

Apesar das adversidades, dos projetos malsucedidos e dos desastres financeiros, a euforia criativa expressa uma rica variedade de filmes e cineastas que, se antes eram confinados ao curta-metragem, começaram a estrear no longa-metragem com obras que hoje são marcos em nossa cinematografia, mostrando ainda o Brasil em sua geografia ampla, para além do eixo Rio-São Paulo; cineastas vêm da publicidade e encontram representantes do Cinema Novo, documentários encontram-se ao lado da ficção comercial e dramas contemporâneos se alinham a filmes históricos (NAGIB, 2002).

Nagib (2002) destaca também a participação feminina na produção cinematográfica do país, que somada à diversificação geográfica e etária, permite ao cinema oferecer uma imagem mais acurada do país. A teórica ressalta que até então havia ainda o abismo econômico que reservava para as classes média e alta a atividade cinematográfica, dela apartando os pobres e as minorias étnicas como os negros e os índios, situação esta que começa a mudar hoje com o advento das novas tecnologias de produção.

Nagib (2002) reforça que os anos de 1994 e 1995 são de grande hibridismo na produção cinematográfica nacional, que se por um lado são compostas de obras sem ligações com gêneros específicos, de outro lado trazem o tom pessoal, “a autoria” acentuada, que será

uma das marcas do cinema brasileiro pós-Embrafilme. De 1997 a 1998, há o aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real. Sobre o tema, Nagib discorre que:

Para muitos cineastas desse período, o “renascimento” do cinema significou a “redescoberta” da pátria. Passada a vertigem Collor, quando o Brasil se tornou o país de emigrantes tão bem retratado em *Terra estrangeira*, e quando os próprios cineastas saíram à procura de trabalho em outros países e línguas, *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), filme símbolo da retomada, segue o movimento, sugerido no título, de convergência para o coração de um país que precisa mostrar sua cara. O filme se abre com imagens frontais de atores escolhidos entre populares, de idades, sexos e cores variadas, que ditam cartas com sotaques das diferentes regiões do Brasil. Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade (NAGIB 2002, p. 13).

Nagib cita filmes como “Bocage, o triunfo do amor” (Djalma Limongi Batista, 1996), “Crede-mi” (Bia Lessa e Dany Roland, 1996), “Corisco e Dadá” (Rosemberg Cariry, 1996), “Baile Perfumado” (Paulo Caldas e Lírío Ferreira, 1997) e o “Cangaceiro” (Anibal Massaini Neto, 1997), onde o Brasil aparece em imagens deslumbrantes, o sertão vira mar e a caatinga se cobre de verde e de certa roupagem pop. Essa tendência, onde o Brasil olha para si com ternura e esperança, acabou por receber “considerações pouco lisonjeiras, por exemplo, de Ivana Bentes, para quem a “estética da fome” do Cinema Novo se transformou, nos filmes recentes, em “cosmética da fome” (NAGIB, 2002, p. 16).

A comparação com o Cinema Novo foi inevitável, tendo em vista a preocupação com a identidade nacional como núcleo temático comum; a diferença fundamental foi a falta de um novo projeto político, apesar da postura politicamente correta (NAGIB, 2002). Para Bernadet (*apud* NAGIB, 2002), esta comparação é equivocada, pois no Cinema Novo havia uma ligação e uma preocupação com uma proposta política fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento. Para Nagib (2002), o Brasil dos filmes desse período, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é palco de dramas individuais, mais que sociais.

Ao entrevistar 90 cineastas dos anos 90, Nagib percebe então que uma das peculiaridades desta geração é a admiração explícita pelo Cinema Novo, Marginal, da Boca do Lixo e até da Chanchada e da Pornochanchada, assumida pelos depoimentos e traduzida em citações nos filmes:

A constatação interessante é que, enquanto a geração dos veteranos se formou com o Neo-Realismo, a Nouvelle Vague, o cinema americano dos anos 40 e 50, e eventualmente o cinema japonês ou sueco, os jovens cineastas brasileiros são antes de tudo filhos de pais estrangeiros, os quais não perdem a oportunidade de citar ou homenagear. Estabelecem assim, na prática, os laços históricos com seu país que Glauber Rocha tanto lutou para criar (NAGIB, 2002, p. 16).

Preferindo a política como nostalgia ao invés de proposta artística, esta geração de cineastas prefere a originalidade pessoal e a consequente afirmação autoral no campo estético ao invés das reformulações derivadas de propostas conjuntas, como as do cinema dos anos 60; e, diferente de cineastas experimentalistas e indiferentes ao mercado, o cinema da retomada é respeitoso e adepto da narratividade. (NAGIB, 2002, p. 17).

Importante observar que em meados dos anos 1992, a classe média vive o sonho de Primeiro Mundo ao ver o real equiparado ao dólar e as possibilidades de viagens a Paris ou Miami, bem como com a indicação de três filmes nacionais ao Oscar de melhor filme estrangeiro : “O Quatrilho” (Fábio Barreto, 1995), “O que é isso, companheiro?” (Bruno Barreto, 1997) e “Central do Brasil” (Walter Salles, 1998). O Urso de Ouro em Berlim dado ao último selou certa sanção estrangeira à arte nacional.

Diante da desvalorização da moeda brasileira, a permanente má distribuição e exibição de filmes, e o retraimento das empresas apoiadoras, em 1998 o ápice e fim da retomada é marcado, pois a produção cinematográfica avança para outra etapa, buscando ser mais sólida e estável, com outras perspectivas e discussões sobre a Lei do Audiovisual. Em 1997, as Organizações Globo criam a Globo Filmes, que reposiciona o cinema brasileiro em todos os segmentos e, entre 1998 e 2003, produz 24 produções cinematográficas, obtendo mais de 90% da receita da bilheteria do cinema brasileiro e mais de 20% do mercado total (GATII, 2005).

Alguns filmes lançados na primeira década do novo século, com uma temática atual e novas estratégias de lançamento, como “Cidade de Deus” (2002) de Fernando Meirelles, “Carandiru” (2003) de Hector Babenco e “Tropa de Elite” (2007) de José Padilha, alcançam grande público no Brasil e perspectivas de carreira internacional (GATII, 2005), demonstrando o lado visionário do filme “Os Matadores”, seja pela temática, seja pela forma, seja pela produção, que une questões e identidade sócio-culturais à entretenimento e cinema industrial.

Como Metz (1980, p. 09) afirma, o cinema é um fato dos mais recentes, pois o ano de 1895 - em que ocorreu a primeira projeção pública organizada pelos irmãos Lumière – “representa, na perspectiva antropológica em que aqui nos colocamos, uma data muito tardia da aventura humana”. Por esquecer esta perspectiva antropológica, Metz nos lembra que muitos caem em uma “espécie de fanatismo ou de profetismo “audiovisual” razoavelmente difundido”; por tal razão, Metz alerta que é importante determinar que o cinema entrou para os costumes, não bastando surpreender-se “com ele como uma maravilha em estado de

emergência, é preciso começar a compreendê-lo em seus diferentes aspectos” (METZ, 1980, p. 09). Esta pesquisa, porém, não se preocupará com a filiação dos principais filmes realizados desde 1895, nem reunirá todas informações sobre as circunstâncias econômicas de suas produções, nem precisará em que e de que maneira todos eles são obras de arte, mas pesquisará tão somente as questões sociais e comunicacionais que a análise do processo de adaptação da obra audiovisual “Os Matadores” suscita.

Ao ressaltar a importância social das imagens, com sua multiplicação infinita, intensa circulação, pregnância ideológica, influência e de tudo o que leva a falar do nascimento de uma civilização da imagem, o teórico de cinema Jacques Aumont se obrigou a relativizar essa idéia. “As imagens, isso é inegável, há mais de 100 anos multiplicaram-se quantitativamente em proporções impressionantes e sempre crescentes”, diz o teórico (AUMONT, 2002, p. 313); assim, essas imagens invadem nossa vida cotidiana, criando o sentimento difundido de que vivemos na verdade a era da imagem. Porém, Aumont afirma que esse sentimento impede que se perceba que essa multiplicação das imagens é um epifenômeno se comparada a outra alteração, produzida ao longo dos séculos e que afetou o próprio status das imagens: passou-se da imagem espiritual à imagem visual. Sobre o tema, Aumont afirma que:

A imagem medieval (para não falar da imagem em outras civilizações mais distantes) era muito diferente da imagem de hoje, ao menos porque não tinha necessariamente manifestações sensíveis e, se possuísem alguma, porque essa manifestação sensível, considerada como pura aparência terrestre, não tinha valor em relação às entidades imateriais, celestes, às quais a imagem dava acesso. Em uma cultura que afirmava como paradigma da noção de imagem e como fundamento da própria possibilidade de imagens a encarnação de Deus Pai por Cristo, é evidente que a aparência visual dessas imagens dependia do elemento contingente, que o objetivo delas era bem diferente de uma simples duplicação do sensível, e por conseguinte que seu papel – ideológico, intelectual e social – excedia em muito o próprio papel que elas parecem ter sob nossos olhos (AUMONT, 2002, p. 313).

Assim, Aumont conclui que a verdadeira revolução das imagens está distante e ocorreu na época em que, “ao reduzirem-se progressivamente a mero registro – por mais expressivo que fosse – das aparências, perderam a força transcendente que haviam possuído”; mesmo que hoje ocorra uma retomada da imagem através da multiplicação, “nossa civilização ainda continua a ser, queira ou não, uma civilização da linguagem” (AUMONT, 2002, p. 314). Por tal razão, e conforme ensina Turner (1997, p. 51), deve-se ressaltar ainda que o cinema “gera seus significados por meio de sistemas (cinematografia, edição de som e assim por diante)”. Assim, e vendo o cinema como comunicação e colocando “a comunicação do cinema dentro de um sistema maior gerador de significados – o da própria cultura” como fez Turner (1997, p. 51), Andréa França pergunta “como pensar o cinema contemporâneo e quais as condições de ruptura e crítica à lógica estetizante produzida pelas atuais condições de vida

e de convivência mediadas pela imagem?” Sobre o cinema contemporâneo e questões semelhantes às abordadas nesta pesquisa, França lembra que:

Nos anos 1960, falava-se em “cinema periférico” quando se queria levar em conta a experiência histórica do país de origem”, quando se pretendia ver em certos filmes uma contrapartida estética e política para o impasse do subdesenvolvimento no Terceiro Mundo, percebendo na linguagem do homem oprimido a imagem do “colonizado” que, para mudar a ordem do mundo, lança um programa de desordem absoluta. Assim é que o filme transformava em ação o que se impunha como impossibilidade de invenção livre. A fragmentação e a descontinuidade formal, a aparência de inconclusividade de certos filmes, tudo isso apontava para uma arte a favor da transformação, a favor da necessidade de restituir, pelo imaginário, um pouco de possível ao Terceiro Mundo. O cinema periférico, ou o Terceiro Cinema (SOLANAS, 1995), remetia a uma geografia específica, a uma situação econômica de atraso e opressão que constituía a base sobre a qual nasceria uma arte política comprometida e transformadora. (FRANÇA, 2006, p. 395)

“Talvez possamos falar de uma nova percepção do cinema mundial depois da irrupção de novas cinematografias nos anos 1990 (Irã, Balcãs, Ásia)” (FRANÇA, 2006, p. 395), diferente de épocas anteriores em que os cinemas mais difundidos eram essencialmente euro-norte-americanos, afirma França. A autora também entende que essa percepção, criada em meio a um campo de tensões entre o público, a crítica e o próprio fazer cinematográfico na sua relação com o real nasce num mundo constituído e mediado “por imagens de todos os tipos, onde reina a lógica da programação, do consenso, a lógica midiático-militar de controle e expropriação de sentido num contexto de homogeneização” (FRANÇA, 2006, p.395). Sua hipótese é que essa nova percepção seria potencialmente mais sensível às pesquisas artísticas devido à referida multiplicidade de imagens, pois temos acesso “aos novos cinemas, aos inúmeros ciclos em cinematecas, às Tvs por assinatura, à difusão do vídeo e do DVD, à chancela dos festivais internacionais”; assim, “diante desse cinema da “comunicação total” vemos o crescimento de um outro cinema com vocação internacional, autenticado pelos grandes festivais”, afirma a teórica (FRANÇA, 2006, p. 395), sendo para ela a equação Cannes versus Hollywood a tradução da dualidade do mundo do cinema atualmente. Por isso, França (2006, p. 395) defende “que caberia ao artista, segundo Comolli, “romper” com as imagens programadas, benevolentes e humanistas do mundo”, acrescentando que caberia ao público e à crítica a sensibilidade para embarcar em tais experiências, “pois o cinema tem uma contribuição fundamental a dar na criação de dissonâncias e na proliferação de narrativas diversas desse contexto de normatização” (FRANÇA, 2006, p. 395).

Diante deste quadro, tal estudo justifica-se em muito pelo fato de que se pretende aqui lutar, nas palavras de Massimo Canevacci, por “um cinema antropológico, que estude a nossa cultura em comparação com a cultura global”, pois somente com uma reflexão sobre “nós mesmos” e sobre o “outro” podemos começar uma retomada de um cinema não mais

fisionômico nem etnocêntrico: um cinema que não exerça o controle do ambiente simbólico por conta das classes hegemônicas, um ambiente que tem dimensões tão importantes como as do ambiente físico, biológico e social (CANEVACCI, 1990, p. 175).

Nesse sentido, França, em sua obra “Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo”, afirma que pensar a noção de fronteira no audiovisual implica pensar a relação que este mantém com o espaço, neste caso, uma terra. Em suas palavras, ocorre que não se trata aqui de fronteiras físicas ou geográficas, mas da “terra como imagem em movimento e imaginário de um mesmo, de um mundo possível com todas as diferenciações que internamente possibilita” (FRANÇA, 2003, p. 26). Neste sentido, Andréa França afirma o seguinte:

(...) pensar o sentido de “nação” contemporaneamente significa levar em conta sua constituição experiencial, prática, ao alcance de todos (e não os limites territoriais apenas); significa pensar sua formulação a partir de uma trama onde atuam e circulam narrativas midiáticas, pessoas, discursos políticos que oferecem cotidianamente novos expedientes para construção de si mesmos imaginados e de mundos imaginados. Com o declínio das fronteiras nacionais, a intensificação das migrações em massa e o aumento do fluxo de narrativas e imagens, a idéia de nação/etnia passa a ser construída e reconstruída dentro de uma nova lógica, onde a evidência das fronteiras nacionais, demarcadora de cinematografias, é substituída pelas co-produções transnacionais, por uma massa de espectadores e imagens desterritorializados. Diante desse quadro, nos interessa pensar como esta contemporaneidade é experimentada pelos filmes, como ela é produzida e se produz em meio a um espaço público midiático, altamente diferenciado e fluido (FRANÇA, 2003, p.26).

Ao denominar de cinema periférico o cinema feito ao longo da década de 1990 no Irã, Balcã, China, Brasil e Índia, França (2006, p. 397) afirma que interessa analisar o cinema contemporâneo buscando demarcar culturas e territórios, identidade e alteridade, com base em contextos nacionais específicos. Na esteira de Bhabha, França afirma que “qualquer cultura já é uma formação híbrida, uma mistura, e uma totalidade nacional é apenas um recorte imposto que se abate sobre ela”; com base nesta afirmação, França desenvolve seu raciocínio argumentando que o que se deve buscar é:

(...) um cinema de resistência que passa pela necessidade de reinventar as fronteiras, construir novas relações e insistir na miscigenação e na diversidade como forma de produção da realidade por vir. São filmes que incorporam na sua narrativa uma gama de outras vozes e imagens, que se perguntam o que é um sujeito hoje, senão aquele que se forma nos entrelugares, nas fronteiras e na mistura. Um cinema de terras e fronteiras aposta na necessidade de repensar as culturas como misturas e não como territórios simbólicos cristalizados, estanques, imemoriais (FRANÇA, 2006, p. 396).

Ao utilizar o termo “comunidades imaginadas”, de Benedict Anderson, e influenciada pelas teorias de Appadurai, França investiga de que modo certas narrativas contemporâneas exploram a idéia de terras imaginadas e nações não iniciadas, sinalizando para comunidades

de sentimento sob espacialidades contranacionais, transnacionais e pós-nacionais; “é uma nova cartografia que aparece nesse cinema, uma outra espacialidade cinematográfica, feita de dispersões, deslocamentos, nomadismo”, afirma a teórica (FRANÇA, 2006, p. 397), que defende que um cinema de terras e fronteiras deve também ressaltar o contexto da internacionalização, marcando um deslocamento em relação à noção de “globalização” e enfatizando a tensão com o termo nação. Com isso, França reitera a recusa em pensar os filmes como reprodução de um estado de coisas histórico-econômico, como parte da cultura mundo ou de um programa de exotismo turístico que promove a familiaridade benevolente do mundo. Assim, esta pesquisa aproxima-se da pesquisa de França ao partilhar também da ideia de comunidade imaginada, focalizando os processos positivos e singularizantes capazes de funcionar como resistência num contexto de homogeneização, centrando-se nas aberturas para novos sentidos de mundo que se forjam em dispersões e deslocamentos. Por isso mesmo, França afirma que a questão do cinema de terras e fronteiras poderia ser assim formulada: “em meio a essa desterritorialização generalizada, que terras se criam no cinema recente e com que novos componentes que não aqueles que a desterritorialização desfez?”. Em sintonia com a presente pesquisa, França afirma ainda que:

Hoje, não basta dar visibilidade a um povo ou a uma cultura em luta pela sobrevivência. O cinema, a televisão, a publicidade, os jornais não param de produzir e nos oferecer imagens de esquecidos, desamparados, caricaturados, qualificando-as como reais. A experiência da desterritorialização, da migração brutal dos últimos anos, a circulação acelerada de imagens do mundo pelo mundo tornam ineficaz a visibilidade pura e simples do outro. É necessário inventar, também através do cinema e das imagens, novas terras, novas nações, novas comunidades ali onde elas ainda nem sequer existiam. Essas novas terras não são geográficas, bem entendido, são territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e filiação translocais. E inventar não significa aqui fazer filmes de ficção apenas, pois existem filmes de ficção sem inventividade ficcional. Invenção significa quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas, romper com os esquemas mecanizados de perceber e sentir, escapar enfim do consenso cultural (FRANÇA, 2006, p. 398).

Por ser uma grande fonte geradora de significados e representação, estudaremos adiante como a análise dos processos de adaptação entre a literatura e o audiovisual auxiliam no esclarecimento dos processos de (re)construção destes conceitos, que por suas próprias formas de expressão e modalidades de associar e formar, podem trabalhar melhor e mais consciente com o imaginário do espaço, do território, da terra, da identidade social e cultural do sujeito contemporâneo.

2.3. O “lugar” de Beto Brant e de Marçal Aquino

O trabalho do diretor Beto Brant faz parte da chamada “retomada do cinema brasileiro”, ocorrida após a suspensão da atividade cinematográfica no país nos anos 1990. Seu longa-metragem de estréia, “Os Matadores”, obteve grande sucesso de crítica, sendo considerado um dos maiores expoentes dessa retomada. Neste tanto, é necessário lembrar que se a produção dos primeiros anos do cinema da “retomada” foi marcada pela tendência nostálgica de retorno aos temas do passado, a partir dos anos 2000 se presenciou uma modificação nesse cenário, com a ascensão às telas da crueza de um cinema urbano e violento. Em 2002, o lançamento dos filmes “O Invasor” (também de Beto Brant), “Cidade de Deus” (de Fernando Meirelles) e “Tropa de Elite” (de José Padilha) foram definitivos para expor as tragédias nacionais, os territórios de pobreza, corrupção e violência da sociedade. Assim, esses elementos servem como o indício do modo como o cinema nacional contemporâneo incorporou algumas das características fundadoras da corrente do pensamento pós-moderno, que, entre suas negações fundamentais, inclui a negação da utopia relativa à crença no progresso e às lutas de classe como horizonte social de transformação (SALVO, 2009, p. 04).

Conforme lembra Salvo (2009, p. 05), e sendo a exposição da “diferença” uma das características fortes do pós-moderno, seria adequado pensar que essa inclusão das “margens” no centro do debate ensaiada pelo cinema brasileiro, com a valorização do periférico, do subalterno e do chocante, pode ter se ligado a tendências muito maiores do momento histórico em questão. Nesse sentido, Lúcia Nagib (2006) identifica o abandono do gesto utópico no cinema nacional e diagnostica o modo como a produção contemporânea se irmanou “a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional” (NAGIB, 2006, p. 17).

Marçal Aquino, nascido em Amparo (MG) em 1958 e autor do conto “Matadores”, publicou uma dezena de livros, entre eles, “Famílias terrivelmente felizes” (2003), além dos romances “O Invasor” (2002) e “Cabeça a prêmio” (2003), que também viraram filme. Em co-autoria com artistas diversos, escreveu ainda os roteiros dos já citados filmes “Os Matadores” (1997), “Ação entre amigos” (1998) “O Invasor” (2002) e “Nina” (de Heitor Dhalia, 2004). Adaptou o romance “O cheiro do ralo” (2002), de Lourenço Mutarelli, para o filme homônimo de Heitor Dhalia em 2007, e em 2009 roteirizou a série policial televisiva “Força Tarefa”, de José Alvarenga Júnior. Assim como Brant, Aquino já recebeu diversos prêmios por suas obras, como o primeiro lugar na categoria conto da 5ª Bienal Nestlé de Literatura

(1991) e o Prêmio Jabuti (2000), e é considerado por muitos como um representante importante da geração de escritores da década de 1990.

Antes de dedicar-se à escrita de prosa, sejam em romances, contos ou roteiros, Aquino publicou também poesia e trabalhou como revisor, repórter e redator nos jornais “O Estado de S.Paulo” e “Jornal da Tarde”. Atualmente, trabalha também como jornalista *free-lancer* e crítico de cinema, tendo atuado como consultor no IV Laboratório de Roteiros Sundance/RioFilme, a convite do Sundance Institute.

Em entrevista concedida ao jornalista Carlos Eduardo Moura em 2004, Aquino revela sua preocupação e interesse com e na realidade. Discorda que em sua literatura só tem criminoso e afirma que tem um olhar sobre a periferia dos grandes centros que é quase rural. Defendendo a realidade como matriz de sua literatura, afirma que não transcreve fatos, porque aí estaria fazendo jornalismo, mas parte da realidade para depois usar a imaginação. Aquino defende também que a literatura, antes de mais nada, deve dar prazer mas também deve causar desconforto para, no mínimo, provocar dúvida e reflexão, inclusive sobre a situação do país onde se passar. Dissertando sobre o processo de criação e de construção de personagens, Aquino conta que muitas vezes não sabe o que vai acontecer em suas histórias quando as começa, porém os personagens lhe vêm prontos, inclusive com nomes, e são todo mundo e ninguém, por serem uma soma de características de uma realidade já existente. Aquino acredita também que a literatura é uma boa forma de discutir e propor reflexões sobre essa mesma realidade.

Sobre sua inclusão na geração de escritores classificada como transgressora no livro organizado por Nelson de Oliveira (MOURA, 2004), Aquino tem duas perspectivas nessa questão: uma é a licença poética que Nelson fez por não serem escritores da mesma faixa etária, muito menos com um programa comum; a segunda perspectiva é a questão do “transgressor”, pois acredita que este foi só um rótulo criado para agrupar os escritores. Desta “geração”, Aquino cita, além do próprio Nelson de Oliveira, Luís Rufatto, Ronaldo Bressane, Marcelo Mirisola, Joca Terron, Cláudio Galperin, Cadão Volpato e Sérgio Fantini.

Tendo sido jornalista policial, e lógica e assumidamente influenciado por tal experiência, Aquino encontra certa dificuldade em se classificar como “escritor policial”, porém não se incomoda com o rótulo, mesmo acreditando que literatura policial é a clássica, como a de Raymond Chandler. Mais interessado em discutir os destinos humanos, não procura escrever um “livro policial”, como em “Cabeça a prêmio”, que para ele era uma história de amor entre um pistoleiro e uma cafetina e que acaba trazendo um mundo mais

cinzento para as páginas do livro. Do Brasil, Aquino cita Rubem Fonseca como sua grande influência.

Segundo o crítico de cinema e literatura José Geraldo Couto (2010), Aquino atinge o ponto de excelência com o romance “Cabeça a prêmio”, onde a literatura policial deixa de ser apenas policial para ser plena, em um livro que rompe os marcos do gênero em várias direções e expõe um Brasil bárbaro e profundo, as paixões humanas, o acaso e a necessidade.

Para Couto, a prosa de Marçal Aquino combina uma maneira extremamente direta e despojada de descrever ambientes e personagens com uma estrutura narrativa complexa, descontínua, feita de avanços e recuos, de elipses vertiginosas, de bruscos deslocamentos geográficos. O crítico detecta nessa combinação a influência dos escritores norte-americanos, como Dashiell Hammett, James M. Cain e Raymond Chandler no registro policial, mas também Hemingway e sua lição de concisão, além do influxo do cinema, que o autor tem exercido assiduamente como roteirista nos últimos anos. Assim, Couto define a escrita de Aquino como robusta, objetiva e contundente, no sentido de ter diálogos e humor ágeis, vivazes e ásperos, livres de qualquer floreio ornamental ou pretensão beletrista.

Roberto Garcia Brant de Carvalho, ou Beto Brant, nascido em Jundiaí (SP) em 1964 e graduado em cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), já foi diretor de videoclipes e sua carreira como curta-metragista foi marcante. Seu primeiro longa-metragem e objeto desta dissertação, o filme “Os Matadores”, foi um “thriller” policial que apresentava um elenco considerável para um iniciante: Murilo Benício, Chico Diaz, Adriano Stuart, Maria Padilha, Wolney de Assis e Stênio Garcia, atores consagrados pela crítica e pelo público. A estréia teve boa receptividade e rendeu, entre outros feitos, as estatuetas do Kikito de Ouro de melhor diretor no Festival de Gramado e a do Lente de Cristal no Festival de Cinema Brasileiro de Miami. Hoje, Beto Brant é destaque da geração de diretores dos anos 90, com uma carreira premiada em diversos festivais, sendo vários de seus filmes provenientes de adaptações literárias, como “Ação entre amigos” (1998), “O Invasor” (2002), “Crime Delicado” (2005), “Cão sem dono” (2007) e “O Amor Segundo B. Schianberg” (2009).

Em 1999, Beto Brant dá um depoimento ao grupo de pesquisa que escreveu “O Cinema da Retomada – 90 cineastas dos anos 90” junto com Lúcia Nagib. Neste depoimento, Brant conta que entrou na Faculdade de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado com o propósito de entender a criação da imagem no cinema e como contar uma história, interessado também na autonomia do cinema como trabalho individual, diferente do teatro, onde teve antes o seu primeiro contato com a arte, representação, atuação, dramaturgia e

criação de personagens, com Denise Stoklos e Wolney de Assis (que interpreta o personagem Alfredão no filme “Os Matadores”). Para Brant, o cinema “tornou-se mais estimulante que o teatro para a recriação da realidade, para se contar a história de um país. Esteticamente, era também muito mais instigante” (BRANT in NAGIB, 2002, p. 120). Assim, Brant nos revela uma intenção que faz parte de seu estilo autoral.

Brant conta que seu primeiro projeto para o cinema foi também uma adaptação, “Aurora” (co-direção de Renato Ciasca, 1987), adaptado de um episódio do livro homônimo de Mempo Giardinelli. Graças a este filme, ganhou o Prêmio Estímulo para fazer outro filme, “Dov’è Meneghetti” (1989), baseado numa história real da crônica policial paulistana que ainda não tinha realizado por falta de dinheiro. A intenção inicial de Brant era recriar o clima soturno de São Paulo dos anos 20, mas quando conheceu as histórias em quadrinhos de Luís Gê, em tons “macarrônicos”, típicos das comédias, resolveu refazer o filme com base no clima destas histórias. O curta “Jó” (1993), também adaptado de uma obra literária, foi o primeiro filme de sua lista de produções premiadas em festivais internacionais ao conquistar o título de melhor curta-metragem no Festival de Havana. Brant revela assim outro traço forte de seu estilo: a habilidade de adaptar diversos textos de fontes e suportes diferentes e, somando a realidade ao seu estilo pessoal, contar boas histórias. Com este filme, Brant ganhou mais projeção, participou de vários festivais, ganhou prêmios (como Gramado, em 1989), foi lançado em vídeo e passou na TV.

Reconhecendo o entusiasmo de sua geração, Brant cita Carla Camurati, Sandra Werneck e Tata Amaral como alguns de seus contemporâneos que chegaram a realizar os próprios longas e discorre que:

Eu vivi essa geração do chamado Cinema Paulista, dos anos 80 e 90. Se não fosse o Plano Collor, a gente teria chegado ao primeiro longa-metragem bem antes. Nos anos 80, aconteceu o grande boom do curta. A grande maioria eram filmes de ficção, com bom acabamento, cuidado com a fotografia, trilha sonora original e uma variedade temática muito grande. Existia uma excitação, os festivais se interessavam pelos curtas, pois havia poucos longas. Houve uma grande expectativa em relação a essa geração. Nossa idéia era receber os 2% da bilheteria e investir em longa. Nas reuniões que fazíamos na Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), todo mundo pensava na autonomia da produção de curtas-metragens (BRANT in NAGIB, 2002, p. 121)

Sobre o filme “Os Matadores”, Brant revela que para ele a realização não é algo inteiramente consciente: primeiro investiga o tema e aí entra a parceria com Aquino, seu roteirista preferido. Segundo Brant, seu trabalho é contar a história dele em imagens,

visualizar o texto de Aquino. Revelando de onde surge o conflito do filme, Brant revela para seus entrevistadores alguns dados sobre o processo de criação de Aquino:

O conto partiu de um caso que aconteceu com Marçal na fronteira, quando ele estava pesquisando o assunto. Um dia, sentou-se para conversar com o matador e, no quarto conhaque, o matador lhe disse: “Marçal, gostei de você, você é um cara legal. Se tiver alguém lá em São Paulo que você tem diferença, eu resolvo pra você. Me arruma uma foto e não tem problema”. O conflito do filme partiu dessa observação do Marçal. Queríamos, portanto, criar essa ambivalência do personagem (BRANT, in NAGIB, 2002, p. 122).

Sobre os recursos da linguagem cinematográfica e seu processo de criação, Brant revela que o plano sequência estava em sua cabeça desde “Jó”, e que quando chega a “Os Matadores” já havia experimentado o plano longo na tela fixa, numa altura de 1,7 m, o nível do olhar. Porém, explica que descobre as maiorias dos planos durante a filmagem e a partir do ensaio com os atores:

A cena do quarto do hotel, com Chico Diaz à espera da Maria Padilha, foi assim. Eu o observei no ensaio e gostei de tudo. Com a cena do banheiro, com Murilo Benício, ocorreu o mesmo. Essas duas cenas dão o tempo do filme.

A indicação do roteiro para esta cena é que o sujeito entra no banheiro para tomar coragem para enfrentar o bandido que vai chegar. Ela foi pensada como um tempo que ele passa no banheiro. Algo interessante que aconteceu foi que Murilo, na preparação para filmar, mexia a cabeça, os ombros, aquecia os músculos. Então, eu disse a ele: você se prepara para enfrentar a cena, agora vai se preparar para o Alfredão. E ele fecha a cena com o tapa na cara, conseguiu fechar bem uma cena longa com aquele ato no final (BRANT in NAGIB, 2002, p. 122).

Para Brant, estas são as cenas que dão o tom e o tempo do filme. Já sobre a construção do perfil psicológico dos personagens, Brant conta que:

O crítico José Geraldo Couto escreveu, na primeira crítica que li do filme: “O importante do filme não é a bala, mas aquilo que precede a bala”. Não era uma tese minha, mas que o Zé Geraldo descobriu no filme. Na minha cabeça sempre houve esse desejo de criar densidade psicológica para o personagem. O matador não deveria ser mau, ou um santo, tinha que ser ambíguo, ter uma perversidade misturada com generosidade (BRANT in NAGIB, 2002, p. 122-123).

Por fim, e sobre o processo de produção e o próprio amadurecimento como cineasta, Brant revela que o mais lhe marcou no filme “Os matadores” foi o que antecedeu o lançamento:

Foi uma aventura sair de São Paulo para filmar na fronteira. Quando olhei aquele cronograma com cinco semanas seguidas de filmagens, me assustei, pois o último curta que eu tinha feito tinha sido filmado em dois dias! E não pude decupar, porque estava também trabalhando como produtor. Eu tinha fotos de locação, mas não tinha feito um estudo de como a câmera deveria se comportar. Nesse momento, resolvi entrar de cabeça. E o fato desse procedimento ter dado certo em “Os Matadores” me deu confiança para prosseguir desse modo. Foi bacana para mim, como iniciação, ter ido até a fronteira selecionar naquele mundão perdido aquilo que interessava, porque

cinema é isso, você escolhe o enquadramento, escolhe aquilo que quer mostrar e abre mão de uma série de coisas. Eu estava trabalhando com algo muito mais real do que os filmes que havia feito antes, que se desenvolviam mais no campo da fábula (BRANT in NAGIB, 2002, p. 123).

Sobre a política cinematográfica no Brasil, Brant detalha que fez seus filmes sempre usando poucos recursos da Lei do Audiovisual, tendo usado a Lei Rouanet e o Prêmio Resgate em “Os Matadores”. Brant expõe também que no Brasil são praticamente as empresas estatais que investem no cinema, tendo em vista que as particulares querem ter controle sobre a posição ideológica do realizador, demonstrando certo perigo de censura e o triunfo de projetos estéreis na discussão de questões políticas e sociais. Identificando a interferência do Estado como necessária para que a conciliação entre o privado e a classe cinematográfica ocorresse, buscando uma política melhor de discussão e produção e utilizando recursos da própria atividade através da taxação de filmes estrangeiros, Brant esperava que no fim da década de 1990 a própria classe conseguisse ter sucesso e transparência nos critérios de avaliação dos projetos. Com a Internet, o trânsito de informações e o amadurecimento em função das experiências passadas, Brant esperava que houvesse o maior entrosamento da classe cinematográfica e sua possível força política, esperança esta que se demonstrou acertada, porém em termos.

Conforme nota Nagib (2002), apesar da fragmentação presente em “Os Matadores”, Brant demonstra em suas obras que seu estilo é versátil e vai além da “vídeo-clipagem” quase onipresente nas cinematografias mundiais da pós-modernidade, uma vez que em várias de suas produções não só se alterna competentemente as convenções do cinema clássico e moderno e os planos longos e curtos como também se utiliza métodos semi-documentais em ficções quando retrata cenas do cotidiano dos personagens, conforme veremos mais adiante em “Os Matadores”. O filme “Crime Delicado” (2005), quarto longa-metragem de Beto Brant, parece ser um divisor de águas em sua carreira, seguido por “Cão sem dono” (2007). Para Salvo (2009), se os três primeiros longas do diretor se filiaram de certa forma ao gênero policial, com foco na realidade socioeconômica e na violência das grandes cidades, nestes últimos Brant parece ter buscado a trilha oposta, realizando uma espécie de antiespetáculo em uma linha nada comercial; evidentemente, a mudança de rumo na temática pôde ser sentida igualmente no plano estilístico, sendo notório que os dois últimos filmes propuseram narrativas mais estáticas, marcadas pela concisão e pelo laconismo, nas quais não mais se percebe a busca pelo grande impacto como nos filmes anteriores – que primavam por uma câmera virtuosa em constante movimento e pela quantidade significativa de cortes. Neste

novo momento, Brant optou por uma câmera mais fixa, sendo que os cortes dentro do quadro se tornaram escassos, aprofundando uma das preferências do diretor em explorar o plano-sequência. Permaneceu, porém, a tendência, já incorporada por Brant, de entremear dados documentais às encenações, criando estruturas híbridas.

Uma característica marcante da obra de Brant que deve ser destacada é de percorrer vias contrárias às usuais. Enquanto grande parte dos realizadores recorre ao sertão e à favela - cenários emblemáticos do Cinema Novo -, Brant privilegia o espaço urbano, as ruas, os bares, os prostíbulos, a boemia da noite, seja na fronteira ou em São Paulo. Desse modo, o cineasta aproximou-se muito mais da matriz encontrada nos filmes do Cinema Marginal, iniciado no fim dos anos 1960 na Boca do Lixo paulista, que teve como ponto forte uma estética (ou antiestética) do sujo, do feio e do cafajeste (SALVO, 2009).

O cinema de Brant também apresentou certa exploração da experiência dos sujeitos, atitude que se aprofundou à medida em que o cineasta foi amadurecendo suas temáticas, sendo patente que a violência urbana e política que marcou seus três primeiros longas-metragens cedeu lugar a uma narrativa na qual o traço pessoal e a interiorização dos protagonistas é denunciada por seus conflitos interiores, como se pode observar nos filmes “Crime Delicado” (2005) e “Cão sem dono” (2007), também adaptações de obras literárias, porém do carioca Sérgio Sant’anna e do gaúcho Daniel Galera, respectivamente. Sobre esta questão, Salvo afirma que:

De todo modo, é fato que se lançarmos um olhar atento ao conjunto dos filmes de Beto Brant, perceberemos um ponto comum a todos eles: as ações narrativas são fortemente focadas nas relações humanas, enfatizando as subjetividades e a vulnerabilidade das alianças firmadas entre os sujeitos. Dessa maneira, mesmo quando os filmes do cineasta buscam explorar a complexidade da sociedade atual, eles não se fartam em apresentar o sujeito contemporâneo como o grande protagonista da representação. No mundo diegético de Beto Brant ninguém é o que aparenta, e a cada novo filme o cineasta parece confirmar sua investigação ao comportamento humano, explorando temas fulcrais da experiência, ao colocar em jogo os limites da ética, da amizade, da lealdade, do amor e da traição (SALVO, 2009).

Para Salvo, esses são os sintomas de um cinema que busca testar os extremos, operar nas fronteiras, sejam elas simbólicas ou reais – como no universo sem lei dos assassinos de aluguel na fronteira do Brasil com o Paraguai, em “Os Matadores” (1997); seja na busca incessante pelo inimigo do passado, em “Ação entre Amigos” (1998); seja no choque entre ricos e pobres de “O Invasor” (2001); seja na derrocada do crítico de arte que se apaixona pela jovem modelo que não possui uma perna em “Crime Delicado” (2005), ou, ainda, na afetividade trôpega do tradutor de línguas que se depara com a possibilidade do amor em “Cão sem dono” (2007).

Atualmente, Brant lança pelo país e pelo mundo sua última produção, “Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios”, também adaptado de um romance homônimo de Aquino, que conta a história de amor entre um fotógrafo e um líder religioso do Pará. Brant contou que, além de ser a adaptação de um livro de destaque, a força do filme está no romance e na paixão, que servem também para falar sobre importantes questões do Brasil contemporâneo, como a exploração das terras da Amazônia (COUTINHO, 2011).

É possível afirmar que Brant e Aquino trazem influências e sincronidades que os tornam semelhantes mesmo em diferentes suportes, uma vez que são dotados de um estilo próprio na forma como contam suas histórias ou pelo conteúdo delas, brincando com fórmulas narrativas com influências diversas que vão do cinema policial norte-americano à literatura brasileira de Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca, dentre outros, sempre com tramas provocativas, essencialmente brasileiras e factíveis, com histórias ficcionais em tom por vezes documental sobre a realidade, e por isso envolvendo inevitavelmente questões culturais e sociais. Outra característica forte e comum ao trabalho de ambos é realizar obras que começam e terminam com reticências, mas que não se tratam de obras abertas, pois terminam num clímax geralmente surpreendente e não se extinguem, deixando o espectador / leitor em suspenso, estupefato com o ponto em que as coisas chegaram. Talvez seja este o efeito que ambos desejam atingir com relação ao próprio status da realidade brasileira. Suas histórias, com personagens complexos, prosa ágil, direta e contundente, talvez não se preocupem muito em chocar o receptor com a crueza da narrativa, mas sim e principalmente em utilizá-la para representar uma realidade que existe contínua e cotidianamente e muitas vezes se vê excluída das artes, objetivando expô-la, denunciá-la, para talvez interferir nos processos de (re)construção de realidades, representações sociais e identidades sociais e culturais individuais e coletivas.

Assim, e após estudar o processo e as teorias da adaptação, os conceitos de dialogismo, intertextualidade, gênero e indigenização, bem como o cinema brasileiro e o cinema contemporâneo, analisamos o “lugar”, os estilos e as características de Beto Brant e Marçal Aquino para entender como o processo de adaptação do filme “Os Matadores” pode auxiliar na compreensão de como ocorre o processo de (re)construção de identidades socioculturais através do audiovisual.

Isto porque, ao adaptar o conto “Matadores” para o filme “Os Matadores”, Brant realizou um processo intertextual com diversos aproveitamentos de conteúdo social que teve como base, além do conto, várias outras fontes, que vão de suas vivências e experiências

pessoais e profissionais a diferentes gêneros, fases e estilos cinematográficos, criando uma obra audiovisual hipertextual e indigenizada, significativa não só por sua representatividade perante a cinematografia nacional e mundial, mas pela (re)criação de um espaço físico, de um modelo de mundo e de diversas representações sociais e culturais que realiza de forma mais ampla do que do aquela realizada através do conto “Matadores”, o que, por consequência, possibilita aos seus receptores um aproveitamento de conteúdo sociocultural mais amplo (GOMES, 2007).

Desta forma, a análise socionarrativa do processo de adaptação do filme “Os Matadores”, combinada com a perspectiva adotada por Stam (2003), auxilia no entendimento de que a adaptação audiovisual ora analisada é um processo hipertextual que, ao se apropriar e expandir alguns elementos do conto “Matadores”, retrata de forma fiel e mais ampla a região fronteira híbrida e indigenizada culturalmente, expondo um modelo de mundo com diferentes e verossímeis representações socioculturais, possibilitando aos seus receptores um aproveitamento de conteúdo social maior, demonstrando assim como uma obra audiovisual pode interferir nos processos de (re)construção de identidades socioculturais na medida em que permite aos seus receptores refletirem sobre as próprias realidades e identidades.

CAPÍTULO 3 – A Adaptação do filme “Os Matadores”

Neste capítulo, faremos uma análise intertextual entre o conto “Matadores” e o filme “Os Matadores”, objetivando entender como as identidades sociais e culturais são (re)construídas pela narrativa, pelos recursos expressivos e pela forma e conteúdo das obras. Esta transposição não se limita à mudança de suporte, tendo em vista que novos elementos são criados ou adaptados para propiciar novos significados pela linguagem cinematográfica, conforme veremos adiante.

O processo de adaptação do conto “Matadores”, de Marçal Aquino, para o audiovisual através do filme “Os Matadores”, de Beto Brant, demonstra-se útil aqui na medida em que trata de fronteiras e limites em vários aspectos além das questões de adaptação, uma vez que são ambientados em um bar na divisa Brasil-Paraguai onde um homem está para ser assassinado por Toninho e Alfredão, dois matadores que revelam uma outra história em que é difícil encontrar culpados e inocentes.

O presente e o passado destes homens - que vêem a morte como ofício - se misturam em seus diálogos e reflexões sobre o assassinato de um quarto personagem: Múcio, o pistoleiro mais competente da região -, mostrando que matar ou morrer é também uma fronteira fácil de se atravessar. O conto, assim como o filme a que deu origem, testa ainda os limites da amizade, do medo e da traição, e demonstra que no objeto de estudo – o processo adaptativo entre eles - há várias formas de se abordar a questão. Na presente dissertação, abordar-se o processo de adaptação pela narrativa, pelos recursos expressivos e pela forma e conteúdo das obras.

3.1. O Processo de Adaptação e o Arco Narrativo

Com o objetivo de evidenciar como se realizou o jogo intertextual entre a obra literária e a obra fílmica, analisar-se-á as escolhas feitas pelo diretor em sua transposição do livro para o filme observando em que grau este se aproxima ou se afasta do texto de origem. Para tal, traçar-se-á um panorama descritivo quanto ao enredo que compõe ambas as produções: livro e filme. Para a presente análise, utilizaremos as noções técnicas de capítulo (parte constituinte / subdivisão de uma obra escrita) para o livro e de cena (unidade de tempo e espaço em que se desenrola parte do filme) e sequência (conjunto de cenas que formam uma subdivisão da narrativa fílmica, com relativa unidade interna) para o filme, conforme as conceituações fornecidas por Nagamini (2003). O foco será na leitura das duas obras, à qual se recomenda a

leitura paralela dos quadros disponíveis nos Anexos IV e V, onde há uma comparação entre a estrutura narrativa do conto e do filme, bem como fotogramas de alguns planos (fragmentos / tomadas de cena existentes entre dois cortes) de todas as cenas existentes no filme.

“Matadores” foi publicado originalmente no livro “Miss Danúbio” como um conto dividido em capítulos relativamente autônomos, cuja unidade vem do fato de eles terem em comum o espaço físico e a continuidade das personagens, estabelecendo a ação da seguinte forma: no primeiro e no terceiro capítulos (ambos narrados em primeira pessoa pelo aprendiz), a ação é ambientada dentro e nas proximidades de um bar localizado na fronteira Brasil-Paraguai, onde dois matadores – Alfredão, um matador veterano, e o aprendiz anônimo - aguardam a próxima vítima e conversam sobre a vida e a morte de Múcio, falecido parceiro de Alfredão que foi assassinado em uma tocaia mal esclarecida, já que era um matador experiente e lendário pela perícia no ofício e pela boa pontaria; já no segundo e no quarto capítulos (ambos narrados por um narrador onisciente), a ação é ambientada dentro e nas proximidades de um hotel, onde se descobre um pouco da vida, a causa e os responsáveis pela morte de Múcio – as próprias pessoas que travam o diálogo sobre as circunstâncias de seu assassinato: Alfredão e o aprendiz anônimo, bem como a mulher com quem Múcio se envolveu e que causou sua morte. No fim do terceiro capítulo, Alfredão é encontrado morto pelo aprendiz no banheiro, o qual por sua vez revela que foi ele quem delatou ao chefe de ambos – Turco - a relação adúltera de Múcio com sua esposa. No fim do quarto capítulo, e por consequência do conto, descobrimos que foi Alfredão quem matou Múcio, a mando de Turco, provavelmente motivado pelo ciúme, orgulho ou vingança. Entremeados entre as narrações (do aprendiz e do narrador onisciente), os fatos, perfis (físicos e psicológicos) dos personagens e informações sobre o contexto social representado são descobertos em citações rápidas, curtas e um tanto irregulares, devido à escrita ágil de Aquino que utiliza ora técnicas de escrita de associação automática (na narração do Aprendiz, que cita os fatos conforme o próprio fluxo de consciência), ora técnicas de metalinguagem (na narração onisciente / autoconsciente que descreve diferentes formas de Múcio recordar sua própria história).

De forma mais detalhada, no capítulo 01 o Aprendiz narra seu flerte com uma nipo-descendente, descreve o bar e algumas pessoas ali presentes (“um forte, de macacão, outro ruiva, barbudo” e “um cara manco, acompanhado por uma índia”), inclusive o próprio Alfredão (jaqueta de couro preta, ar suspeito), que o aconselha a não se distrair, já que estão sendo pagos para esperar, pois ninguém pode roubar a “mercadoria” do patrão e sair ileso. O Aprendiz pergunta sobre a morte misteriosa de Múcio no hotel Blue Star. Alfredão revela que

deve ter sido o serviço de um profissional, já que Múcio era experiente, sendo que ninguém no hotel disse nada. O Aprendiz diz que queria saber quem era a mulher que estava junto com Múcio e depois descreve sua ida ao banheiro sujo, onde examina a própria pistola e lembra que nunca atirou em ninguém e que nem gostaria de fazer isso. O Aprendiz volta ao bar e diz que provavelmente quem eles esperam já deve ter atravessado a fronteira, mas Alfredão afirma que quem eles esperam já passou dos limites ao interceptar a carga de Turco, quebrando o código de ética local. A conversa continua e Alfredão revela que já foi casado, tendo inclusive dois filhos que não vê há muito tempo, sendo que só ia ao bar (109) quando precisava fazer algum serviço para o Turco. O Aprendiz comenta então sobre uma mulher loira sentada no canto do bar, ao que Alfredão diz que se fosse Múcio “saberia até a cor da calcinha dela”, fazendo o Aprendiz se irritar e duvidar das habilidades de Múcio. Alfredão repreende o Aprendiz tendo em vista sua inexperiência diante de Múcio e comenta sobre uma tocaia onde eles esperaram por mais de 40 dias em péssimas condições.

No capítulo 02, ambientado em um quarto de hotel, são narrados a espera e o encontro de Múcio com a “mulher”. O narrador onisciente – e autoconsciente –, antes de descrever a chegada, a troca de carícias, o diálogo e o sexo entre Múcio e a “mulher”, conta que se Múcio estivesse escrevendo um livro de memórias, mantendo um diário ou escrevendo uma carta ao pai, descreveria a paisagem triste, contaria sobre a infância miserável em Santa Rita, “o homem que o ensinou a ganhar a vida como matador”, Zé Emídio, a fuga aos 20 anos causada pelo assassinato de um filho de Promotor e como veio parar na fronteira quando conheceu Alfredão e deixou de ser gigolô, preferindo trabalhar para um chefe fixo, Turco. Entremeadas a estas passagens da vida de Múcio, no diálogo este se diz preocupado com as consequências deste relacionamento e conversa com a “mulher”, que sugere em tom de brincadeira o assassinato de Turco, ri do medo de Múcio e pensa que este, nu, em nada lembra “um dos matadores de aluguel que seu marido, Turco, mantinha sob contrato”.

Já no capítulo 03, ambientado no bar e narrado em primeira pessoa, o Aprendiz descreve o balconista com cara de boliviano, o suposto desinteresse da mulher loira, uma guarânia que toca na vitrola, e conversa com Alfredão sobre as razões de porque manter uma mulher como esta no bar, e de como um homem feio, baixo e manco consegue arrumar uma mulher como esta. Alfredão, além de dizer que o Aprendiz é ingênuo, pois a mulher loira é um dos muitos relacionamentos que quem eles esperam mantém, diz considerar “grana, poder, pau grande, ou as três coisas juntas” as razões pelas quais eles se encontram. O Aprendiz descreve seu encontro com a nipo-descendente e um diálogo rápido sobre seu fetiche por

meias estampadas – dividido com o “cliente” anterior e um possível reencontro, quando estiver de folga, já que não é da polícia. Após beijar a nipo-descendente, voltar ao bar e perceber que a mulher loira não está mais lá, o Aprendiz vai até ao banheiro, encontra Alfredão morto e com a garganta cortada, pega sua arma e carteira, chega a tempo de ver uma caminhonete deixando o estacionamento, descobre na carteira uma foto de Alfredão com duas crianças e que ele iria fazer 59 anos. O Aprendiz, após pensar que Turco não gostará de saber que seu melhor assassino profissional está morto, pensa como Alfredão teria reagido se soubesse que seu último trabalho, antes de ser promovido a seu parceiro, fora espionar com quem a mulher de Turco andava se encontrando.

Por fim, no capítulo 04, ambientado no quarto do hotel e com narração onisciente, são descritos a saída da mulher e o diálogo e posterior confronto entre Alfredão e Múcio. Alfredão diz que Turco já sabe de tudo, que não sabe e que não importa quem o delatou, que Múcio não deveria ter se envolvido com a mulher de Turco, que se soubesse nada disso estaria acontecendo, que se lembra de quando se conheceram e de como Múcio havia salvado sua vida algumas vezes. Múcio fica com raiva da “mulher”, pensa em alcançar sua arma, sugere a Alfredão que o deixe fugir ou até que fujam juntos e diz que ele e Alfredão são amigos. Alfredão diz que não adiantaria, pois Turco passaria a vida mandando “pistoleiros” atrás deles, que está velho para fugir e que justamente por serem amigos, Turco o enviou, objetivando testá-lo. Alfredão assassina Múcio, chora, sai do hotel, lembra que àquela distancia e em outros tempos, nunca gastaria mais do que uma bala para matar um homem, principalmente se ele estivesse desarmado, nu e deitado numa cama. Alfredão pensa que está velho para esse tipo de vida e que nunca mais arranjará um parceiro como Múcio.

No filme “Os Matadores”, a ação se estabelece de forma semelhante visto que boa parte é ambientada dentro e nas proximidades do citado bar; porém, há neste vários outros níveis de ação, onde se contextualizam passagens da vida de Toninho (o aprendiz, aqui nominado), Múcio e Alfredão, que não estão no conto, expandindo a quantidade de informações e imagens com a utilização de uma estruturação espacial semelhante, entrecortada por “flashbacks”, idas e vindas no tempo e no espaço que dão pistas importantes sobre o desfecho da história e, mais ainda, sobre o contexto social em que a obra se insere. Abaixo, segue uma descrição sintética de todas as ações contidas nas sequências do filme, bem como a indicação das respectivas cenas:

- Sequência 01: Toninho rouba um carro no Rio de Janeiro e vai para a fronteira (cena 01); vários homens colocam drogas em toras de madeira em cima de um caminhão (cena 02),

que após passar pela alfândega (cena 03), tem sua carga roubada e seu motorista assassinado em meio a uma tocaia disfarçada de comitiva de peões de boiadeiro (cena 04); Alfredão encontra Carneiro em uma festa na sede de sua fazenda (com músicos tocando uma guarânia), porém na área externa, a pedido de Helena, sua esposa (cena 05); e Toninho e Alfredão vão até um bar de beira de estrada (cena 06).

- Sequência 02: Toninho e Alfredão entram no bar, que está cheio de homens e prostitutas bebendo, dançando ao som de uma guarânia ou conversando nas mesas; Toninho flerta com uma nipo-descendente e pergunta a Alfredão o que aconteceria se quem eles esperam não aparecesse. Alfredão o aconselha a não se distrair e diz que, caso ninguém apareça, eles irão esperar, pois são pagos para isso e ninguém pode roubar a mercadoria de seu patrão e sair ileso. Alfredão ri de Toninho, que diz que já matou alguém. Alfredão diz que Toninho parece nervoso, que quem fica nervoso morre rápido nesta região e pergunta a Toninho se de onde ele veio é assim também (cena 07); Toninho viaja de carro pela rodovia e chega em uma garagem de venda de carros, onde conversa com Helena e depois com Carneiro, para o qual vende o carro que havia roubado (cena 08).

- Sequência 03: Alfredão ri e comenta que a nipo-descendente sai acompanhada do bar, Toninho pergunta sobre a morte de Múcio, Alfredão revela que deve ter sido serviço de profissional, pois Múcio era experiente, sendo que ninguém no hotel conta nada sobre o ocorrido, ao que Toninho diz que devia haver mulher nessa história (cena 09); Flashes do quarto de hotel; Toninho comenta então sobre uma loira sentada no canto do bar, ao que Alfredão diz que se fosse Múcio “saberia até a cor da calcinha dela”, fazendo Toninho se irritar e perguntar como esse boliviano morreu se sabia tanto. Alfredão se irrita mais ainda e diz que Múcio era paraguaio e experiente e que Toninho não sabe o que diz (cena 10); Múcio e Duão trafegam por uma estrada de terra, Duão dá uma foto e uma arma a Múcio, para ir “pegando raiva e ficar mais fácil”, instruindo Múcio a não se preocupar em “matar bonito”, mas em matar, descarregando toda a munição se preciso for. Duão orienta Múcio a ir para Pontes Lacerda, onde será pago. Múcio aguarda em um ponto de ônibus e depois assassina sua vítima a poucos metros do local após segui-lo (cena 11).

- Sequência 04, Alfredão conta a Toninho no bar que nunca falhou, que nunca recusou um serviço - o que pode gerar a fama de “bunda-mole” – e que Múcio até já matou um filho de juiz, motivo pelo qual teve que fugir (cena 12); Dois homens espancam Duão e o deixam dentro de uma casa velha, Múcio o encontra, tenta matá-lo porém não consegue e ao

fim deixa uma arma em sua mão, com a qual Duão se suicida após contar que só não contou (quem tinha assassinado o filho do juiz) porque não sabia de nada (cena 13).

- Sequência 05: Alfredão conta que conheceu Múcio com Carneiro na época em que ele “estava fora de mercado” (de assassinos profissionais) e “cuidava de mulher” porque precisava (cena 14); Múcio, em outro bar, após jogar sinuca com um amigo e ser interrompido por uma prostituta, rende o homem que se recusava a pagá-la e toma sua arma, sendo posteriormente convidado para se sentar na mesa com Carneiro e Alfredão, que perguntam se ele quer vender a arma ou atirar (cena 15).

- Sequência 06: Alfredão e Toninho conversam no bar sobre o brinco de Toninho, a superstição de Alfredão de “virar de bucho para cima” quem morre e quais armas carregam. Alfredão diz que carrega uma 357 e uma Taurus Especial, sendo que não carrega uma pistola como Toninho porque armas assim “falham e engasgam”, e que carrega duas armas porque todo mundo faz assim, menos Múcio, que confiava na própria pontaria (cena 16); Flashes do quarto de hotel; Alfredão revela que quem eles esperam não está com medo, pois está “peitando” o Carneiro, que todo mundo ali se respeita desde o tempo do Agenor, que se não fizerem nada o pessoal de São Paulo pode pensar que eles estão “fraquejando” e que trabalha com Carneiro mesmo sem gostar (cena 17); Toninho sai do bar, vê uma prostituta entrar em um caminhão e dois homens que negociam uma arma e o encaram desconfiados, vai até o banheiro, ensaia um duelo de armas (cena 19), volta ao bar e diz que está com fome (cena 20); Múcio almoça na casa de Alfredão com a esposa deste, Amélia, e suas três filhas, onde, além de olhar insistentemente para filha mais velha de Alfredão, conta que está terminando de arrumar a própria casa, que quer ter um carro do tipo “Mustang”, que é paraguaio, não boliviano, e que não pretende voltar para o Paraguai, apesar de sentir saudade da família (cena 21); Na frente da casa de Alfredão, eles tomam tereré e conversam sobre as coisas boas da vida, que se na opinião de Alfredão é a tranquilidade, na de Múcio são as mulheres (cena 22); Alfredão e Múcio, em um carro da marca “Mustang”, vão a um acampamento de “sem-terras” para expulsar os camponeses, dizendo que a terra tem dono e iniciando um tiroteio e perseguição que resulta na morte de um dos camponeses e no incêndio do carro de Múcio, que fica descontrolado (cena 23).

- Sequência 07: uma briga começa por motivos fúteis dentro do bar, irritando Toninho, que é alertado por Alfredão para manter a calma; Toninho se diz “de saco cheio” e transita pelo bar, se aproximando da mulher loira e conversando com esta e o balconista sobre as marcas de whisky do bar, voltando depois para a mesa, onde é repreendido por Alfredão por

ter dito que foi verificar a cor da calcinha da mulher loira como Múcio teria feito (cena 24); Alfredão e Múcio aguardam político na frente de um restaurante em São Paulo e conversam sobre o serviço a ser feito, um favor que Carneiro deve a um amigo, resultado de uma “cagada” do Rubão que não assassinou o político; Múcio diz que, apesar do político ir até ao banheiro com seguranças, sempre há um descuido (cena 25); Em seu escritório, Carneiro pergunta a Múcio se pode “trocar de roupa” para ir ao enterro do deputado, ao que Múcio ri, diz que o enterro é às oito horas e que foi Alfredão quem acertou o deputado (cena 26); Alfredão e Múcio correm de carro pelas ruas de São Paulo, quando Alfredão pergunta a Múcio o que ele aprontou, o qual responde que matou o deputado (cena 27); Em seu escritório, Carneiro entrega um envelope cheio de dinheiro e diz para Múcio conferir, que diz que não precisa e agradece, momento em que Carneiro observa Helena na piscina pela janela (cena 28).

- Sequência 08: Toninho diz que não entende como o Moacir Gordo pôde deixar a mulher loira fazendo programa no bar e que deveria dar uma casa para ela, ao que Alfredão diz para Toninho “deixar de ser besta”, pois ela não é mulher dele e que teria que ter um prédio inteiro, tendo em vista que não é só com ela que Moacir se relaciona. Toninho diz que não entende como um cara feio, manco e torto sai com uma mulher dessa, ao que Alfredão responde que pode ser “grana, poder, pau grande, ou as três coisas juntas” (cena 29); Circulando pelas ruas de Bella Vista, Paraguai, Toninho faz compras, flerta com as balconistas que falam espanhol, observa pessoas do comércio, transeuntes, militares, açougueiros e crianças. Após comprar uma garrafa de coca-cola, fotografa Helena e Múcio saindo do mesmo hotel e conversa com um traficante sobre Múcio, considerado perigoso e “muito hablado” (cena 30); Em uma exposição agropecuária, Carneiro, sempre acompanhado de dois seguranças, pesquisa preços e visita a exposição com Helena, que vai até um bar. Toninho aborda Carneiro e, após dizer que está vendendo uma vaca, repassa um envelope, provavelmente contendo as fotos de Helena e Múcio saindo do hotel (cena 31); Múcio aguarda impacientemente Helena no quarto de hotel e, após sua chegada, diz não gostar de ter uma mulher que não pode estar com ele o tempo todo. Helena diz que sempre souberam que seria assim e, em tom de brincadeira, sugere que Múcio mate Carneiro, pergunta se “o grande matador” está com medo, ameaça contar tudo para Carneiro e aponta uma arma para Múcio, que luta com ela e a suja de sangue, passando a fazer sexo sofregamente (cena 32).

- Sequência 09: Alfredão diz que irá pagar a conta e Toninho sai do bar e encontra a nipo-descendente saindo de um chalé, com a qual conversa sobre sua preferência por meias

estampadas e pelo recheio delas, combinando um possível reencontro quando estiver de folga (cena 34); Em frente à uma igreja, Toninho chega de táxi e encontra Carneiro dentro de sua caminhonete, onde combinam o assassinato de alguém “especial” (cena 35).

- Sequência 10: Helena se despede de Múcio e sai do quarto de hotel, onde Alfredão entra logo em seguida dizendo que Carneiro já sabe de tudo, que não sabe e que não importa quem o delatou, que Múcio não deveria ter se envolvido com a mulher de Carneiro, que se soubesse nada disso estaria acontecendo, que se lembra de quando se conheceram e de como Múcio havia salvado sua vida algumas vezes. Múcio olha para a arma no canto do quarto, sugere a Alfredão que o deixe fugir ou até que fujam juntos e diz que ele e Alfredão são amigos. Alfredão diz que não adiantaria, pois Turco passaria a vida mandando “pistoleiros” atrás deles, que está velho para fugir e que justamente por serem amigos, Turco o enviou, objetivando testá-lo. Alfredão assassina Múcio, o vira de barriga para cima, faz o sinal da cruz e sai do quarto (cena 36).

- Sequência 11: Carneiro toma café em um restaurante e diz à Helena para não ficar atravessando a fronteira mesmo quando precisar fazer compras, pois basta mandar alguém, a exemplo do que ele mesmo faz. A conta chega e Carneiro paga com uma nota de R\$ 10,00 (cena 37); Enquanto Toninho carrega a pistola ainda dentro da caminhonete de Carneiro, que está na frente da igreja, este diz que gosta de ajudar quem trabalha pra ele, como Alfredão, que conseguiu tudo que tem assim. Carneiro diz que Alfredão já não é mais confiável, pois está velho, dependia sempre do Múcio e sabe demais (cena 38).

- Sequência 12: Toninho beija a nipo-descendente em frente ao bar, vai ao banheiro e aponta a arma para Alfredão, que pergunta se Carneiro está pagando bem, diz que a pistola de Toninho costuma “engasgar”, que já viu todo tipo de “matador” e que sabe que Toninho não é um deles. Alfredão ri, diz pra Toninho tomar cuidado e sai sorrindo, ao que Toninho desfere palavras chulas (cena 40); Alfredão chega em sua casa gritando que vão embora e, enquanto arruma uma mudança improvisada com sua esposa e filhas, diz que aconteceu muita coisa e que nunca mais irão voltar. Enquanto seguem pela estrada de carro, pode se ver ao fundo um outro carro que vem na mesma direção (cena 41).

Enquanto o conto possui 04 capítulos, o filme possui 12 sequências e 41 cenas, sendo 17 ambientadas no bar onde a maioria da história se passa, sendo elas: 06, 07, 08, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 29, 33, 34, 39 e 40. Porém, mesmo as cenas que se passam no bar sofrem alterações nos diálogos, causando algumas expansões que interferem na estrutura narrativa, conforme veremos adiante.

De todas as cenas, 03 se referem à vida de Múcio e não constam no conto de forma direta, ou seja, enquanto no conto são feitas apenas algumas referências àquelas situações através dos diálogos ou da narração do aprendiz ou do narrador onisciente, no filme estas são mostradas, demonstrando a diferença entre “contar” e “mostrar”, ou seja, entre o “modo épico” e o “modo dramático”, conceitos explicados por Ismail Xavier (2001) e também desenvolvidos por Hutcheon (2011) ao explicar sobre os modos contar e performativo. Tais cenas são: 11 (Duão dá conselhos a Múcio dentro de um carro em estrada de terra / Múcio assassina um homem seguindo suas instruções) 13 (Múcio encontra Duão espancado) e 15 (Múcio conhece Carneiro e Alfredão em um prostíbulo após desarmar um homem e obrigá-lo a pagar o que devia à uma prostituta).

Outras cenas, que não se referem somente à vida de Múcio, também não constam no conto de forma direta e neste estão no diálogo e nas narrações onisciente e do Aprendiz, expondo de forma breve e diferente outras informações sobre os acontecimentos, como o roubo da “carga” de Turco / Carneiro, o fato de o Aprendiz / Toninho ser ladrão de carro, a constatação e delação do adultério de Helena e Múcio, as “tocaías” de Múcio e Alfredão em um acampamento e em um restaurante, onde assassinam um campesino e um político, respectivamente. Tais cenas são: 01 a 06 (Toninho rouba carro / Homens colocam drogas no caminhão / Motorista passa por aduana/ Motorista é assassinado em tocaia / Alfredão vai à casa de Carneiro / Toninho e Alfredão vão para o bar), 08 (Toninho vai à garagem de carros e conhece Carneiro e Helena), 23 (Múcio e Alfredão vão ao Acampamento “Sem-terra”), 25 (Múcio e Alfredão planejam o assassinato de um político em frente a um restaurante), 26 (Múcio e Alfredão recebem pagamento de Carneiro em seu escritório), 27 (Múcio e Alfredão fogem de carro após assassinar o político), 28 (Múcio e Alfredão recebem pagamento de Carneiro enquanto este observa sua mulher na piscina), 30 (Toninho descobre o adultério de Múcio e Helena) e 31 (Toninho delata a Carneiro o adultério de Múcio e Helena).

Deve-se ressaltar que todas estas cenas, com a mudança do “contar” para o “mostrar”, acrescentam diversos outros elementos visuais e sonoros que expõem o contexto sociocultural do espaço físico representado de forma mais ampla do que no conto, possibilitando aos seus receptores uma melhor contextualização de tudo que no conto é citado rapidamente, desde as expressões faciais, gestos, etnias, línguas e sotaques dos personagens e da população local, até as arquiteturas, as vestimentas, as músicas, a cultura da agropecuária e todas aquelas importadas de diversos lugares. Assim, o filme expõe mais amplamente a miscigenação étnica, social e cultural desta região fronteiriça e das relações humanas ali existentes.

Como já foi dito anteriormente, estas alterações podem ser melhor observadas nos quadros disponíveis nos Anexo IV e V, onde estão expostos alguns planos de todas as cenas existentes no filme. Apesar de não serem tão importantes ou significativas, outras pequenas e diversas alterações e expansões podem ser percebidas do conto para o filme, como por exemplo o nome do Hotel Blue Star / Hotel Center, o Opala azul de Helena / Mitsubishi vermelho, a loira de cabelo curto e minissaia preta / loira de cabelo comprido com vestido curto vermelho, o boné e a camiseta de Toninho, o “Mustang” de Múcio, o tereré de Alfredão, dentre outras.

Estas alterações do “contar” para o “mostrar” demonstram, desta forma, algumas escolhas feitas por Brant que expõem melhor a indigenização hipertextual (o processo pelo qual culturas importadas adquirem rasgos locais) presente no espaço físico, a fronteira entre Brasil e Paraguai, em que a obra se passa. Esta indigenização hipertextual, oriunda da realidade, passa do conto ao filme de forma mais expandida, por meio do processo de adaptação realizado por Brant.

Algumas poucas cenas não existem de forma alguma no conto, sendo elas: 21 (Múcio almoça na casa de Alfredão), 22 (Múcio e Alfredão conversam em frente à casa de Alfredão), 35 (Toninho e Carneiro conversam em frente à igreja sobre a execução de alguém), 37 (Carneiro e Helena conversam em um café), 38 (Toninho e Carneiro conversam em frente à igreja sobre a execução de Alfredão), 40 (Toninho tenta assassinar Alfredão mas não consegue) e 41 (Alfredão foge com a família). Estas cenas, além de contextualizarem os personagens conforme as alterações criadas em sua caracterização adaptada – como o fato de Alfredão ser casado e ter três filhas e Toninho ser mais ganancioso no filme do que no conto -, contextualizam narrativamente o desfecho diferente, onde Alfredão foge com a família após quase ser assassinado por Toninho a mando de Carneiro.

Portanto, e apesar de manter parte dos diálogos – principalmente daqueles travados entre Toninho e Alfredão no Bar e Alfredão e Múcio no quarto de hotel -, as alterações feitas por Brant, referentes aos diálogos e nomes de alguns personagens até ações e aspectos biográficos, físicos, sociais, culturais e psicológicos destes, alteram a “trama” e expandem os sentidos da “fábula”, ou seja, alteram a forma de se tecer a exposição das informações e a própria história contada (XAVIER, 2001), contextualizando as representações socioculturais dos personagens de forma mais ampla.

Abaixo, segue um quadro comparativo das características dos personagens, que ilustram as alterações realizadas e as respectivas contextualizações socioculturais mais amplas:

Quadro nº 02: Quadro comparativo das características dos personagens

Personagens	Conto	Filme
Múcio	Assassino profissional famoso, paulistano ou paraibano (existem 02 cidade com o nome de Santa Rita), antigo companheiro de Alfredão, hispano-hablante e já falecido.	Assassino profissional famoso, paraguaio, antigo companheiro de Alfredão e já falecido.
Helena	Inominada (“a mulher), esposa de Turco e amante de Múcio	Helena, esposa de Turco e amante de Múcio
Alfredão	Assassino profissional veterano, já foi casado, porém sua ex-esposa fugiu com seus dois filhos para o estado de Minas Gerais.	Assassino profissional veterano, é casado com Amélia, com quem tem três filhas e mantém uma casa.
Carneiro	Turco, o “chefe”, Criminoso experiente	Carneiro, Fazendeiro, Pecuarista, Latifundiário e Criminoso experiente
Toninho	Inominado (aprendiz), carioca, assassino profissional inexperiente e ladrão de carros	Toninho, assassino profissional inexperiente e ladrão de carros
Duão	Zé Emídio, assassino profissional, goiano, experiente e já falecido, antigo mestre de Múcio, que tinha como hábito arrancar o dedo mínimo de suas vítimas.	Duão, assassino paulistano ou paraibano, profissional experiente e já falecido, antigo mestre de Múcio.

Algumas alterações significativas referem-se ao personagem Alfredão, que se no conto sua ex-esposa fugiu com seus dois filhos e é assassinado no final, no filme é casado com Amélia e tem três filhas, com as quais foge após quase ser assassinado por Toninho a mando de Carneiro; se no conto Alfredão parece amargurado, no filme parece mais feliz nas cenas em que o vemos na convivência com Múcio e sua família, demonstrando certo tradicionalismo ou xenofobia tendo em vista sua implicância com a inexperiência e o brinco de Toninho, diante da constante simpatia por Múcio (cenas 16, 21, 22 e 41).

O personagem Múcio, além das alterações referentes à sua origem – no conto, saiu de Santa Rita com 20 anos, alguns anos a menos do que aparenta ter no filme - e aos seus anseios em ter um “carro do tipo Mustang”, tem parte de sua psicologia alterada, pois se no conto se preocupa com os rumos que poderão ser tomados pelo romance adúltero que vive com Helena, no filme se preocupa muito pouco e demonstra certa agressividade em sua sexualidade, uma vez que além de olhar avidamente para a filha de Alfredão, conversa com este em vários momentos sobre sua vontade de possuir várias mulheres. Além disso, a

“sexualidade agressiva” de Múcio pode ser percebida na cena 32, onde antes de fazer sexo com Helena, luta com ela, que brincava e o ameaçava com uma arma. Outra alteração interessante é que Múcio só fala espanhol e tem sua nacionalidade paraguaia confundida tanto por Amélia, esposa de Alfredão, quanto por Toninho, dando certa comicidade às cenas quando da realização dos diálogos e a melhor contextualização de sua origem.

Helena, no conto denominada como “a mulher”, tem quatro incursões a mais no filme, quais sejam, onde a vemos dizendo a Carneiro que não gosta do tipo de gente como Alfredão ao vê-lo na frente da sua casa (cena 05), conversando com Toninho na garagem de venda de carros (cena 08), passeando pela exposição agropecuária com uma roupa “texana” (cena 31) e, por fim, na mesa de um café bebendo e recebendo a orientação de Carneiro para não ir ao centro e “pagar alguém para fazer o serviço” (cena 37). Assim como Múcio, Helena se mostra bem mais “sexualmente agressiva” no filme, mais precisamente, na cena 32 anteriormente citada. Assim como todos os personagens, Helena é melhor visualizada pela sua corporificação audiovisual.

Pode-se observar também que o personagem Duão, citado no conto como “pistoleiro respeitado”, originalmente se chamava Zé Emídio, famoso por nunca recusar uma empreitada e cortar o dedo mínimo da mão esquerda das vítimas, sendo aquele que ensinou tudo que Múcio precisava saber da profissão. Como vimos na análise, o personagem Zé Emídio é alterado no filme, onde se chama Duão e não corta os dedos de suas vítimas, porém e assim como no conto, também é famoso por nunca recusar uma empreitada (cena 10), dá instruções a Múcio (como “ao receber a fotografia, já passe a odiar seu alvo, o que facilita o serviço” – cena 11), e é assassinado em uma tocaia organizada por policiais (cena 13). No filme, não é possível identificar se Duão é paraibano, paulistano ou sul-mato-grossense, porém é possível identificar que ele e Múcio atuaram próximos à região fronteira representada no filme: o ônibus do qual desce a primeira vítima de Múcio contém a inscrição “Prefeitura Municipal de Bela Vista”, sendo que antes Duão orienta Múcio a ir para Pontes Lacerda, cidade do estado de Mato Grosso (cena 11).

O personagem de Toninho no filme também sofre alterações importantes para a trama, uma vez que além da contextualização de sua origem e vinda para a fronteira - onde o vemos roubando um carro no Rio de Janeiro (cena 01) para depois negociá-lo em uma garagem onde conhece Carneiro e Helena (cena 08) -, há também seu passeio pelas ruas da fronteira (cena 30), a constatação do adultério de Helena com Múcio (cena 31) e as posteriores negociações com Carneiro – da delação do adultério (cena 35) e da execução de Alfredão (cena 38).

Assim, Toninho, ao contrário do Aprendiz sem nome e ladrão de carros quase ingênuo e simpaticante de Alfredão retratado no conto, é um ladrão de carros ganancioso que quer se tornar um assassino profissional, mesmo que tenha que aniquilar seu novo mentor. Apesar de também ter delatado a Carneiro o adultério de Múcio com Helena, o Aprendiz do conto não tem, definitivamente, a mesma ganância do Toninho do filme.

O personagem Carneiro, que se no conto era referido como Turco, ou apenas como o “chefe”, no filme é contextualizado como um fazendeiro pecuarista e latifundiário inserido na sociedade e um (re)afirmador do poder do capital, tendo em vista a festa que faz na sua casa, a compra do carro roubado por Toninho em uma garagem, a “desocupação” de suas terras e sua livre circulação pela cidade, que vemos nas cenas 06, 09, 23, 31 e 37. Aqui, deve-se ressaltar que seu nome, Carneiro, traz uma dose de simbolismo, tendo em vista que se trata, na verdade, de um “lobo” em pele de “cordeiro”, de um criminoso se fingindo de cidadão comum, realçando metaforicamente a contextualização sociocultural mais ampla dos personagens.

Conforme ressalta Turner (1997, p. 75), há um limite aos paralelismos que possam ser traçados entre as produções culturais de culturas populares primitivas e as de culturas contemporâneas; porém, o trabalho de Propp pode ser aplicado em certo ponto à narrativa do filme “Os Matadores” e auxiliar no entendimento de como este realiza a exposição mais ampla das representações socioculturais do que o conto na narrativa de suas ações. Tanto é assim que podemos identificar as funções indicadas por Propp no filme conforme se verifica no quadro abaixo, contendo citações de Propp que auxiliam nosso entendimento das funções por ele assinaladas:

Quadro nº 03: Funções da narrativa

0.	Prólogo ou situação inicial	- Enumeram-se os membros da família (Alfredão, Carneiro, Helena e Toninho). - Apresentação do herói (Múcio) – “apresentado simplesmente pela menção a seu nome e indicação de sua situação” (PROPP, 2006, p 26).
1.	Um dos membros da família sai de casa (afastamento).	Duão sai de casa e é espancado pela polícia até se suicidar com a arma que Múcio lhe entrega – “a morte dos pais representa uma forma intensificada de afastamento” (PROPP, 2006, p 26).
2.	Impõe-se ao herói uma proibição (proibição).	Múcio é proibido de continuar livre e morando em Santa Rita por ter assassinado o filho do juiz.
3.	A proibição é transgredida (transgressão).	Múcio continua livre e vai morar em um prostíbulo.
4.	O antagonista procura obter uma informação (interrogatório).	Carneiro, ao que tudo indica, parece estar sempre procurando criminosos / assassinos

		profissionais para contratar.
5.	O antagonista recebe informações sobre sua vítima (informação).	Carneiro encontra Múcio no prostíbulo, onde descobre a coragem e a habilidade deste com armas e com o uso da violência.
6.	O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (ardil).	Carneiro convida Múcio a sentar em sua mesa e pergunta se ele quer vender a arma ou atirar.
7.	A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (cumplicidade).	Múcio se senta na mesa com Carneiro.
8.	O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (dano). 8ª. Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (carência).	Carneiro contrata Múcio, fazendo com que este volte a ser um assassino profissional. Múcio diz à Alfredão e Amélia que quer comprar um carro “tipo Mustang” e percebe-se que ele quer se relacionar com várias mulheres pelos diálogos e pela forma com que olha para a filha de Alfredão.
9.	É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (mediação, momento de conexão).	Ao que tudo indica, 1. Carneiro sabe das intenções de Múcio e lhe paga o suficiente para comprar um carro do tipo “Mustang” e 2. Carneiro ordena que Múcio e Alfredão vão a um acampamento de “sem-terras” para expulsar os camponeses de sua propriedade. “Esta é a função que introduz o herói no conto (...) Se uma jovem ou um menino são raptados ou expulsos, e o conto é centrado em quem foi raptado ou expulso, não se interessando pelos que ficaram, então o herói do conto é a jovem (ou o menino) raptado(o) ou expulso(o). Nestes contos não há herói-buscador, e o personagem principal pode ser denominado herói-vítima (PROPP, 2006, p. 36)”
10.	O herói-buscador aceita ou decide reagir (início da reação).	“Este momento é característico somente dos contos onde o herói é o buscador. Os heróis expulsos, mortos, enfeitiçados, substituídos não têm a vontade de libertar-se; e então este elemento está ausente” (PROPP, 2006, p. 38).
11.	O herói deixa a casa (partida).	Múcio vai junto com Alfredão ao acampamento de “sem-terras” para expulsar os camponeses da propriedade de Carneiro. “Esta partida representa algo diferente do afastamento temporário (...) A partida dos heróis buscadores e a dos heróis-vítimas são também diferentes. Os primeiros têm por finalidade uma busca; os segundos começam sua viagem sem buscas, mas durante essa viagem defrontam-se com uma série de aventuras (...) Entra no conto um novo personagem, que pode ser denominado doador (PROPP, 2006, p. 38)”
12.	O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico (primeira função do doador).	Um camponês tenta atirar em Múcio e sai correndo. “Um ser hostil luta com o herói”. (PROPP, 2006, p. 41)
13.	O herói reage diante das ações do futuro doador (reação do herói).	Múcio e Alfredão perseguem o camponês pela mata, porém somente Múcio o alcança e o acerta com um tiro, demonstrando “boa pontaria”. Alfredão vai até o camponês e o mata, dizendo que fez isso porque ele tentou acertá-los.

		“O herói vence o ser hostil” (PROPP, 2006, p. 42)
14.	O meio mágico passa às mãos do herói (fornecimento – recepção do meio mágico).	Alfredão indica a Múcio um político que deve ser assassinado para satisfazer um favor que Carneiro deve a um amigo; Múcio assassina o político e recebe o pagamento de Carneiro junto com Alfredão. “os meios mágicos podem ser: (...) 4) qualidades doadas diretamente, como, por exemplo, a força (...) As formas de transmissão são as seguintes: (...) 2) indica-se o objeto (...) 8) o objeto é roubado” (PROPP, 2006, p. 42).
15.	O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (deslocamento).	Múcio vai até o Hotel encontrar Helena.
16.	O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (combate).	Múcio diz à Helena que não gosta de ter uma mulher que não pode estar com ele todo o tempo. Ela diz que eles sempre souberam que isso seria assim. Múcio diz que isso tudo começa a ficar perigoso e que o marido dela é esperto. Ela ri, pergunta se Múcio “o grande matador” está com medo e diz que teve uma grande idéia: Múcio “dá um jeito” no Carneiro e toma o lugar dele. Múcio ri e diz que nunca faria uma barbaridade dessas por nenhuma mulher no mundo, pois nenhuma mulher vale tanto. Ela parece ofendida e pergunta o que Múcio acha que aconteceria se contasse tudo a Carneiro. Ele diz que ela não seria capaz. Ela diz que ele não sabe do que ela é capaz, pega sua arma, aponta para ele e pede para ele tirar a roupa. Ele pede para ela abaixar a arma, ele não obedece, ele pega arma, bate nela e começam a brigar e a se beijar.
17.	O herói é marcado (marca, estigma).	Múcio e Helena continuam brigando e beijando. Depois que cansam, ela tira a blusa, ele tira sua calcinha e se beijam sofregamente. Ela, sorrindo com ele, dá um último e forte tapa em seu rosto e vão para a cama, onde transam com os corpos com marcas de sangue. “1) A marca é impressa em seu corpo. O herói é ferido em combate. A princesa o acorda antes da luta abrindo-lhe, com uma faca, uma ferida no rosto.” (PROPP, 2006, p. 11)
18.	O antagonista é vencido (vitória).	Carneiro é vencido por Múcio em relação ao amor / afeição de Helena. “4) É derrotado na prova da balança” (PROPP, 2006, p. 51)
19.	O dano inicial ou a carência são reparados (reparação do dano ou carência).	Múcio supre a carência que tinha em relação às mulheres. “4) A obtenção do objeto da busca é o resultado imediato das ações precedentes. Se Ivan, por exemplo, matou o dragão e em seguida se casa com a princesa libertada, então não se produz a captura como ação particular, mas como função, isto é, como etapa do desenvolvimento da intriga. A

		princesa não é capturada, não é levada embora, mas mesmo assim ela é obtida, porque ela é o resultado do combate. A obtenção pode resultar também de outra ação diferente que não combate. Assim, Ivan pode encontrar a princesa ao final de sua viagem” (PROPP, 2006, p. 52)
20.	Regresso do herói (regresso).	Múcio descansa no hotel
21.	O herói sofre perseguição (perseguição).	Múcio é perseguido por Alfredão.
22.	O herói é salvo da perseguição (salvamento, resgate).	Múcio é assassinado por Alfredão.
23.	O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (chegada incógnita).	Múcio, antes de ser assassinado, sugere à Alfredão que poderia fugir para outro país com alguma garota linda ou com ele.
24.	Um falso herói apresenta pretensões infundadas (pretensões infundadas).	Toninho, que delatou Múcio, quer se tornar um assassino profissional.
25.	É proposta ao herói uma tarefa difícil (tarefa difícil).	
26.	A tarefa é realizada (realização).	
27.	O herói é reconhecido (reconhecimento).	
28.	O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (desmascaramento).	Toninho, após receber as orientações de Carneiro, tenta assassinar Alfredão no banheiro e é desmascarado.
29.	O herói recebe nova aparência (transfiguração).	Alfredão, após confrontar verbalmente Toninho e depois fugir com sua família, transfigura-se em um assassino mais frio e, logo depois, mais ligado à família.
30.	O inimigo é castigado (castigo, punição).	Carneiro “perde” seus melhores assassinos profissionais e descobre o adultério de sua esposa.
31.	O herói se casa e sobe ao trono (casamento).	

Estabelecendo um paralelo dos personagens expostos no filme e no conto com os papéis ou “esferas de ação” assinalados por Propp (2006), podemos chegar ao seguinte quadro:

Quadro nº 04: Papéis dos personagens

Personagens	Função
Múcio	Herói
Helena	Princesa
Alfredão	Doador / Expedidor
Carneiro / Turco	Antagonista / Expedidor
Toninho / Aprendiz	Ajudante / Falso herói
Zé Emídio / Duão	Doador / Expedidor

Interessante notar que Brant e Aquino causam, no decorrer de sua narrativa fragmentada, certo suspense na definição das “esferas de ação” dos personagens, ou seja, quem de fato é o herói, a vítima, o antagonista, o provedor, o doador e o expedidor. Além disso, Brant e Aquino subvertem e contrariam as funções propostas por Propp, uma vez que seus possíveis heróis não obtêm sucesso. Tanto é assim que as funções 22, 23, 24 comprovam esta afirmação, pois o herói não é salvo da perseguição (Múcio é assassinado por Alfredão),

nem chega incógnito à sua casa ou a outro país. Múcio, antes de ser assassinado, até sugere à Alfredão que poderia fugir para outro país com alguma garota linda ou com ele, em uma espécie de meta-narrativa.

A partir das funções 28, 29 e 30, percebe-se que a estrutura narrativa do filme muda completamente em relação ao conto: um falso herói apresenta pretensões infundadas (Toninho, que delatou Múcio, quer se tornar um assassino profissional), é proposta ao (falso) herói uma tarefa difícil (assassinar Alfredão), o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (Alfredão descobre que Toninho quer assassiná-lo), o herói recebe nova aparência (Alfredão, após confrontar verbalmente Toninho e depois fugir com sua família, transfigura-se em um assassino mais frio e, logo depois, mais ligado à família) e o inimigo é castigado em certa medida (Carneiro descobre o adultério de sua esposa e “perde” seus melhores assassinos profissionais).

Assim, as cenas 35 (Carneiro dá uma arma a Toninho e lhe orienta a assassinar alguém “especial”), 37 (Carneiro diz para Helena não ir mais ao centro da cidade e que, a exemplo dele, é melhor “pagar alguém para fazer o serviço”) e 38 (Carneiro orienta Toninho a assassinar Alfredão), são aquelas que alteram em definitivo a estrutura narrativa do conto para o filme no processo de adaptação, que até este ponto apresentava-se de certa forma concomitante. Importante pontuar que a cena 36 (Alfredão vai até o hotel assassinar Múcio), antecedida pela cena 35 (Carneiro dá uma arma a Toninho e lhe orienta a assassinar alguém “especial”), cria um suspense interessante para a trama ao deixar para o receptor do filme a pergunta: quem Toninho irá assassinar: Múcio ou Alfredão? E quem irá assassinar Múcio: Toninho ou Alfredão? Tais questões, como já sabemos, são resolvidas no final do filme (Alfredão assassina Múcio / Toninho não consegue assassinar Alfredão, que foge) diferente do conto, onde no final do terceiro capítulo o Aprendiz descobre Alfredão já morto no banheiro - talvez assassinado pelos homens que estavam no bar (“o sujeito de macacão e o ruivo”) - e no final do quarto capítulo Alfredão assassina Múcio no quarto do hotel.

Esta análise dos personagens e funções indicadas por Propp permitem enxergar melhor que no modelo de mundo do filme “Os Matadores”, mesmo os possíveis heróis não conseguem satisfazer seus intentos, demonstrando o caráter fatídico e inevitável do mundo do crime nesta região fronteiriça para três perspectivas temporais diferentes de assassinos profissionais (de Toninho, Múcio e Alfredão) de forma mais ampla do que no conto, onde o uso indiscriminado do poder econômico está acima das questões ideológicas ou afetivas, bem como da vida e da morte de seus personagens. Assim, pode-se também observar o quão

fatídico é o mundo do crime nesta região fronteiriça retratada no filme “Os Matadores” por meio das “oposições binárias” criadas por Lévi-Strauss e utilizadas por Turner (1997). O conceito de “oposições binárias” é repetido na estrutura e no processo da própria narrativa do filme, podendo este ser acompanhado por meio delas. Vejamos como as “oposições binárias” são encontradas no filme “Os Matadores”:

Quadro nº 05: Oposições binárias dos personagens

Múcio	Duão / Emídio	Alfredão	Toninho / Aprendiz	Carneiro / Turco	Helena
Pobre	Pobre	Pobre	Pobre	Rico	Rica
Criminoso	Criminoso	Criminoso	Criminoso	Criminoso	
Assassino	Assassino	Assassino	Assassino	Assassino	
Experiente	Experiente	Experiente		Experiente	
Sexualmente agressivo			Sexualmente agressivo		Sexualmente agressiva
Talentoso				Talentoso	
			Ganancioso	Ganancioso	Gananciosa
Perigoso	Perigoso	Perigoso		Perigoso	

Conforme ressalta Turner (1997) em relação aos faroestes tradicionais, o herói (no caso, Múcio) atua como alguém que pode entender ambos os lados do padrão: ele costuma ser forte, e não fraco; perigoso, e não indefeso; está associado aos pobres e também aos ricos, mediando essa oposição. Assim, o conflito oposicional na narrativa está entrelaçado com toda a gama de significados gerados pelo filme como um todo. Desta forma, a estrutura binária produz em algum sentido o esboço da narrativa até as imagens específicas do filme, produzindo sua estrutura e discurso – o movimento da trama e os meios específicos de sua representação no som e na imagem.

Como afirma Turner (1997), estas “oposições binárias” dividem e estruturam nossa compreensão do mundo, determinando assim significados diversos, produtos da construção de diferenças e semelhanças. Assim, mesmo o receptor que eventualmente “romantizar” ou “glorificar” a posição de Múcio como herói, perceberá por meio de uma análise mesmo que intuitiva destas “oposições binárias” que, no mundo do crime retratado no filme, não importa quantas virtudes se possui, mas sim o quanto de capital financeiro se possui e o que se está disposto a pagar e a fazer para realizar seus intentos. Assim, Múcio configura mais um modelo de anti-herói do que de herói dentro desta realidade criada pelo filme.

Deve-se ressaltar aqui que as alterações realizadas no processo de adaptação acabam por tratar e ampliar, principalmente, diversas outras facetas do contexto social em que os personagens se inserem, pois como bem observa Marco Antônio de Almeida (2007, p. 167) ao analisar o processo de adaptação referido, Brant partiu de um conto breve e desenvolveu, a

partir de sua estrutura e inspiração iniciais, os personagens, seus conflitos e relações, criando assim as cenas que “mostram” os personagens e acontecimentos ao invés de “contá-los”, bem como o final diferente, que contextualizando de forma mais ampla o caráter fatídico do mundo do crime e todos os elementos sociais e culturais que constam no conto e na realidade representada.

Desta forma, e utilizando a abordagem de McFarlane (1996), é possível perceber que houveram alterações nas funções distribucionais (a narrativa foi alterada em sua estrutura) e nas funções integracionais (psicologia e dados da identidade dos personagens, atmosfera da obra e representações de locais). Porém, as funções distribucionais, que se subdividem em funções cardinais (pontos cruciais da narrativa) e catalizadoras (complementares às cardinais) foram alteradas de forma que alguns pontos cruciais da narrativa fossem mantidos, sendo que as alterações mais significativas se dessem nas informações complementares que são “mostradas” ao invés de “contadas”; já as funções integracionais, que se subdividem em funções-índice (informações psicológicas e atmosfera da obra) e funções-informante (dados puros, de significação imediata – representações de locais, por exemplo), também foram mantidas somente em parte, tendo em vista as expansões que a exposição audiovisual possibilita com a melhor visualização das informações psicológicas, da atmosfera da obra e das representações de locais e da cultura miscigenada desta região fronteiriça.

Além das imagens que fazem referência à indigenização hipertextual oriunda da realidade – que passa da realidade ao conto e do conto ao filme –, observa-se que Brant utiliza-se de uma narrativa semelhante aos filmes de faroeste na construção de seus personagens, o que também auxilia no entendimento de como o filme realiza uma contextualização sociocultural mais ampla do que o conto.

Utilizando uma análise estruturalista nos termos propostos por Propp e recorrendo às noções de mito e de oposições como meio de descrever a estrutura narrativa desenvolvidas por Lévi-Strauss, Wright (1975, *apud* TURNER, p. 89-95) constatou que a evolução do gênero de faroeste passou por uma transformação temática e cronológica do que ele chama de faroeste “clássico” até o faroeste “de transição”, chegando ao faroeste “profissional”; sua análise indica tanto o modo como podemos detectar alterações no gênero como relacionar essas alterações com as condições sociais que as produziram.

Wright sustenta que o faroeste geralmente emprega um grupo de quatro oposições básicas e, conforme a maneira como herói e vilões estão alinhados em torno das oposições

básicas, podemos examinar as modulações no gênero e nos significados sociais que elas geram, sendo estes os quatro pares de oposição assinalados pelo teórico:

Quadro nº 06: Oposições básicas do faroeste

Sociedade interna	Sociedade externa
Civilização	Terra selvagem
Bom	Mau
Forte	Fraco

Na trama clássica, herói e sociedade são alinhados para ficarem da seguinte forma:

Quadro nº 07: Oposições básicas do faroeste clássico

Herói - sociedade	Vilões
Bom	Mau
Civilização	Terra selvagem
Forte	Fraco
Sociedade interna	Sociedade externa

Na trama profissional, o herói se identifica com a terra selvagem e se opõe à sociedade:

Quadro nº 08: Oposições básicas do faroeste profissional

Herói	Sociedade
Sociedade externa	Sociedade Interna
Terra selvagem	Civilização
Forte	Fraco
Bom	Mau

A mudança torna-se evidente pela descrição da estrutura da narrativa de cada versão do faroeste, conforme as “funções” da narrativa no faroeste clássico notadas por Wrigth:

1. O herói entra num grupo social.
2. O herói é desconhecido pela sociedade.
3. O herói revela uma habilidade excepcional.
4. A sociedade reconhece que há uma diferença entre ela e o herói; o herói recebe um status especial.
5. A sociedade não aceita totalmente o herói.
6. Há um conflito de interesses entre os vilões e a sociedade.
7. Os vilões são mais fortes do que a sociedade; a sociedade é fraca.
8. Há uma forte amizade ou respeito entre o herói e os vilões.
9. Os vilões ameaçam a sociedade.
10. O herói evita envolver-se no conflito.
11. Os vilões põem em perigo um amigo do herói.
12. O herói luta contra os vilões.

13. O herói derrota os vilões.
14. A sociedade está salva.
15. A sociedade aceita o herói.
16. O herói perde ou abandona seu status especial.

Da análise das funções acima, pode-se perceber uma trama em que a sociedade é ajudada por um indivíduo forte e como resultado o absorve em si mesma. A sociedade é vista como má e fraca, e o herói é visto como bom e forte. A capacidade do herói de viver na sociedade e aceitar suas regras é uma das maneiras pelas quais ele se diferencia dos vilões; portanto, há uma forte invocação de compromisso e dever social nessa trama. No faroeste de “transição”, o herói deixa a sociedade por razões mais substanciais, talvez por repulsa ao fracasso desta em sustentar seus próprios valores, que ele pode muito bem representar como xerife, por exemplo.

Na trama “clássica”, o herói é visto como bom, participante da sociedade interna, comprometido com a civilização e forte. Na trama “profissional”, que subverte o padrão de oposição encontrado na trama clássica, os heróis podem ser vistos como pertencendo à sociedade externa, ligados à terra selvagem e fortes, embora não sejam fortes o suficiente para definir plenamente suas vidas. Eles representam uma crítica à sociedade, que agora é colocada no lado mau da oposição, conforme explicita o perfil das funções como abaixo exposto:

1. Os heróis são profissionais.
2. Os heróis submetem-se a um trabalho.
3. Os vilões são muito fortes.
4. A sociedade é ineficiente, incapaz de defender a si própria.
5. O trabalho envolve os heróis numa luta.
6. Todos os heróis têm aptidões e status especiais.
7. Os heróis compõem um grupo profissional.
8. Os heróis integram um grupo e têm respeito, afeição e lealdade uns para com os outros.
9. Os heróis enfrentam os vilões.
10. Os heróis derrotam os vilões.
11. Os heróis permanecem (ou morrem) juntos.

O que se cria é uma imagem alternativa da sociedade – o pequeno grupo de profissionais ligados pela habilidade e lealdade. Ao contrário dos faroestes clássicos, a cumplicidade entre o indivíduo e a sociedade é eliminada, de modo que os heróis dos

faroestes profissionais geralmente descobrem que a única solução para seu problema é a própria morte em defesa de seus códigos e reputação pessoal. Para o objetivo da presente dissertação, é útil perceber que a relação política entre o indivíduo e a sociedade, ou o herói e os valores de sua sociedade, muda com o tempo nesse gênero. As mudanças logo passam a representar a sociedade como deficiente, os heróis como mais isolados, e todas as partes como menos eficientes para resolver os problemas – a morte é geralmente a solução para o problema narrativo dos heróis que são basicamente anti-sociais.

O filme “Os Matadores”, portanto, encontra certa consonância e hipertextualidade em relação às funções do faroeste “profissional” indicadas por Wright (mais precisamente, até a função 08) quanto à narrativa de seu herói (Múcio). Não que Brant tenha se baseado inteiramente nas funções indicadas por Wright, mas provavelmente Brant e Aquino já se encontravam influenciados por esta perspectiva diferente do herói, de como ele se posiciona na sociedade, tanto pelos filmes de faroeste que viram quanto pela perspectiva que atualmente se tem da relação política do herói com a sociedade. Isto porque esta hipertextualidade está tanto na realidade quanto no cinema, pois a hipertextualidade está na narrativa, que define o herói por meio de sua estrutura, conforme Wright indica.

Porém, deve-se ressaltar que a consonância e a hipertextualidade em relação às funções do faroeste “profissional” indicadas por Wright quanto à narrativa do herói do filme (Múcio) devem ser melhor problematizadas, pois apesar da sociedade retratada ser ineficiente e incapaz de defender a si própria (função 4), dos vilões serem muito fortes (função 3) e dos heróis serem profissionais, submeterem-se a um trabalho, terem aptidões e status especiais e comporem um grupo profissional (funções 1, 2, 6 e 7), eles se envolvem em uma luta somente pelo dinheiro, não por uma causa comum (função 5), o respeito, afeição e lealdade uns para com os outros existem até o momento em que recebem ordens para assassinar um ao outro (função 8), não enfrentando e nem derrotando os vilões (funções 9 e 10), muito menos permanecendo ou morrendo juntos por uma possível causa (função 11). Assim, os heróis do filme “Os Matadores” estão mais para anti-heróis do que heróis propriamente ditos, uma vez que não têm uma causa ou ideal comum, não se sacrificam por nenhuma ideia, sendo que suas respectivas mortes e fugas não solucionam nada; pelo contrário, suas mortes continuam a manter o estado das coisas na região fronteira retratada no filme. Os heróis (ou anti-heróis) do filme, desta forma, são párias da sociedade, pois vivem à sua margem e sem sua aceitação tal qual são.

Assim, se pode inferir que Brant realiza a hipertextualidade da realidade e do conto além da inter-gestualidade, da corporificação dos personagens e do espaço físico fronteiro, mas também da estrutura narrativa, ao expor seus heróis como uma classe de profissionais com seus códigos éticos próprios e a sociedade como deficiente para resolver seus problemas. O final do filme, onde os heróis não enfrentam os vilões, demonstra ainda mais o caráter da mudança da relação entre o herói e os valores de sua sociedade neste processo de adaptação, bem como de sua hipertextualidade, que altera as funções indicadas por Wright e expõe o caráter fatídico do mundo do crime. Tanto é assim que, ao utilizarmos o quadro de Wright e segundo a maneira como herói e vilões estão alinhados em torno das oposições básicas no filme “Os Matadores”, podemos examinar as modulações no gênero e nos significados sociais que elas geram, sendo estes os pares de oposição encontrados no filme:

Quadro nº 09: Oposições básicas do filme “Os Matadores”

Herói	Sociedade
Sociedade Externa	Sociedade Interna
Forte	Fraca
Mau	Boa

Estas oposições binárias dispostas acima, compostas de representações ideológicas concorrentes, reproduzem na narrativa do filme “Os Matadores” o sistema ideológico da cultura que é composto de classes e interesses conflitantes. Desta forma, o filme “Os Matadores” rejeita o romantismo e o individualismo do faroeste “clássico” e até mesmo o companheirismo do faroeste “profissional”, subvertendo o poder do herói do ponto de vista narrativo e ideológico. Se nos filmes de faroeste há no fim uma reafirmação da ordem, no filme “Os Matadores” a desordem reina do começo ao fim. Assim, o filme de Brant faz de certa forma um ataque não só contra as convenções e as narrativas dos filmes de faroeste, mas também um ataque ideológico às narrativas que permeiam a realidade da região fronteira retratada no filme, uma vez que dá pouco valor ao poder individual de cada herói / anti-herói e destaca que o poder econômico determina a estrutura social e gera ações violentas supostamente justificadas pela defesa da propriedade material, a exemplo do que acontece comumente na região retratada.

Tal análise pode não só demonstrar que o filme “Os Matadores” está antenado às mudanças na relação entre o herói / anti-herói e a sociedade, e às tendências narrativas hipertextuais da realidade, como também que a realidade e os conceitos de heróis e as representações socioculturais definidas por sua narrativa captam a hipertextualidade que

ocorre tanto na realidade quanto no cinema, (re)construindo imageticamente, (re)existindo representações sociais e identidades socioculturais em sua estrutura narrativa de forma mais sintonizada à realidade brasileira e de forma mais ampla do que o conto em que se baseou. Este fato permite aos receptores refletirem sobre a realidade, sobre essas representações sociais e sobre a própria, mesmo que não morem ali, caso conheçam suficientemente a realidade - ou até mesmo que conheçam a realidade por meio do cinema. Importante perceber o entendimento que por meio dessa visão da relação entre o herói e a sociedade utilizada por Brant no filme “Os Matadores”, vemos o quanto a narrativa das ações / funções de seus personagens se projetam no reflexo de como a sociedade pode ver um herói / anti-herói e diversas representações socioculturais, expressando certa sincronicidade entre realidade e cinema na narrativa e na perspectiva social e cultural que constrói de forma mais ampla que no conto “Matadores”.

3.1.1. A Estruturação Espacial

Segundo Brandão (2003, p. 125), o termo espaço tem relevância teórica em várias áreas de conhecimento, já que possui uma vocação transdisciplinar em estudos que relacionam áreas diferentes, como Geografia, Teoria da Arte, Física, Filosofia, Teoria da Literatura, Urbanismo, Semiótica, dentre outros. Além disso, o teórico acredita que o termo espaço tem também uma multifuncionalidade, demonstrada na posição variável e múltipla que ocupa dentro da Teoria da Literatura. Brandão (2003, p. 125) observa que suas variações de significado se devem às diferentes orientações epistemológicas “que conformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações”.

Como bem ressalta o teórico, o debate em torno do termo no campo acadêmico é grande: as correntes formalistas e estruturalistas na maioria das vezes não consideram relevante a atribuição de um valor “empírico” e “mimético” à noção de espaço como categoria literária e defendem a existência de uma “espacialidade” da própria linguagem. Já as correntes sociológicas ou culturalistas tendem a adotar o espaço como categoria de representação e como conteúdo social que se projeta no texto. Tendo como escopo os Estudos Literários do século XX, Brandão (2003, p. 126) definiu quatro modos de abordagem do espaço na literatura: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem.

Segundo Brandão (2003, p. 127), a estruturação espacial concerne a procedimentos formais ou de estruturação textual e tende a considerar de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade, vinculando a vigência da noção de espacialidade à suspensão da temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal. Dois estudos clássicos adotam tal premissa: “A Forma Espacial na Literatura Moderna”, de Joseph Frank, e “O Espaço Proustiano”, de Georges Poulet. Sobre a forma estética na poesia moderna, Frank afirma que esta baseia-se numa lógica espacial que requer a completa reorientação na atitude do leitor com relação à linguagem, pois sua relação do sentido “é completada somente pela percepção simultânea, no espaço, de grupos de palavras que não possuem nenhuma relação compreensível entre si quando lidos consecutivamente no tempo” (FRANK, 1991, p. 15).

Através de análises sobre as obras de Flaubert, Joyce, Proust e Djuna Barnes, Frank (1991, p. 172) concluiu que esse mesmo princípio pode atuar no romance e que os escritores modernos “pretendem, de maneira ideal, que o leitor apreenda suas obras espacialmente, num lapso de tempo, mais do que como uma sequência”. Segundo Brandão (2003, p. 128), Georges Poulet propõe que a obra de Marcel Proust seja lida como série de quadros que se justapõem, sugerindo que há um princípio geral de descontinuidade na obra de Proust; Poulet retifica tal princípio ao estabelecer a distinção entre lugar e espaço, conjugando duas concepções de espaço: a concreta, naturalizante, e a abstrata, idealizante. Sobre estes estudiosos Brandão enuncia que

Em abordagens como as de Frank e Poulet, o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens, verifica-se que o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (segundo, pois, uma concepção relacional de espaço); por outro, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (BRANDÃO, 2003, p. 128).

Deve-se ressaltar que o processo de adaptação do conto para o filme citados são um ponto de partida tão interessante quanto a famosa cena do comício da feira de exposições do romance “Madame Bovary”, de Flaubert - analisada por Joseph Frank (1991) -, uma vez que constrói uma visão geral do universo destes homens que vêem a morte como ofício em linguagens diferentes, retratando os conflitos de forma concisa, apesar de fragmentária. Não à toa, e assim como Flaubert é notado por Frank, o método utilizado por Aquino no conto não só pode ser chamado de cinematográfico como assim se mostra ao ser adaptado para o cinema

por Brant, que estende algumas possibilidades e questões no processo de adaptação, mas mantém a estruturação espacial narrativa pretendida por Aquino. Assim como Flaubert analisado por Frank, Aquino e Brant estabelecem suas obras de uma forma em que a ação - apesar de não trazer a mesma simultaneidade de tempo que traz a referida cena da obra de Flaubert-, ocorre simultaneamente em vários níveis. Com efeito, o conto estabelece a ação da seguinte forma: no primeiro e no terceiro capítulo, a ação é ambientada dentro e nas proximidades de um bar localizado na fronteira Brasil-Paraguai, onde os matadores Toninho e Alfredão, enquanto aguardam a próxima vítima, conversam sobre o assassinato de Múcio, falecido parceiro de Alfredão; já no segundo e no quarto capítulo, a ação é ambientada dentro e nas proximidades de um hotel, onde se descobre um pouco da vida, a causa e os responsáveis pela morte de Múcio. Já no filme, a ação se estabelece de forma semelhante, já que boa parte é ambientada dentro e nas proximidades do citado bar; porém, há no filme outros níveis de ação, onde se contextualiza passagens da vida de Toninho, Múcio e Alfredão que não estão no conto, expandindo as informações e imagens com a utilização da mesma estruturação espacial.

Porém, como bem observa Frank (1991, p. 177), a linguagem procede no tempo, tornando-se impossível abordar tal simultaneidade de percepção a não ser pelo rompimento da sequência temporal. Assim como Flaubert, é isso que Aquino e Brant fazem ao fragmentar a sequência, indo e vindo entre os vários níveis de ação e tempo através de suas obras, em um crescendo que vai lentamente acelerando até que, ao fim da leitura, mais precisamente ao fim do terceiro e quarto capítulos do conto e ao fim de todo o filme, descobrimos que tanto Toninho como Alfredão estavam diretamente envolvidos na morte de Múcio, e percebemos o quão vil e cruel é o universo destes homens.

Assim, o conto e o filme ilustram a questão da estruturação espacial assim como a cena de “Madame Bovary” analisada por Frank (1991, p. 178), pois o fluxo de tempo da narrativa de ambos é alterado e a atenção é posta na interação das relações dentro da área de tempo delimitada, sendo tais relações justapostas de forma independente do progresso da narrativa. Apesar da total significância do conto e do filme ser dada somente pelas relações reflexivas entre as unidades de significação, sua unidade de significação é a totalidade de cada nível de ação tomado em conjunto: a unidade é tão grande que os capítulos do conto e as cenas do filme podem ser lidos com a ilusão de completo entendimento, ainda que a princípio consciente do entrelaçamento de todos os níveis, os quais são ligados conjuntamente ao final.

Segundo Frank (1991, p. 179), o mesmo método utilizado por Flaubert é aplicado em maior escala por James Joyce em “Ulisses”. Utilizando-se de suas análises, alguns paralelos também podem ser estabelecidos com o conto e o filme, pois estes também foram compostos com um grande número de referências cruzadas que se relacionam independentemente da sequência de tempo da narrativa, as quais solicitam a colaboração do receptor para que possam ser visualizadas como um todo, possibilitando que o conto e o filme caibam em algum padrão significativo. Assim, esses sistemas de referência formam uma figura completa do universo ao qual os personagens pertencem. Provavelmente a intenção de Aquino e Brant, assim como Joyce em relação à Dublin, é dar ao receptor uma imagem do universo destes assassinos como um todo, recriando os aspectos que caracterizam seu ambiente e seus habitantes. Como Joyce e Flaubert, Aquino e Brant conseguem que sua representação tenha o mesmo impacto unificado, a mesma sensação de atividade simultânea ocorrendo em diferentes lugares, que apesar de não serem simultâneas por ocorrerem em tempos diferentes, fornecem informações ao desfecho da história, sendo simultâneas no momento da recepção do referido impacto unificado. Assim como Joyce, Aquino e Brant quebram sua narrativa e transformam a própria estrutura de suas obras em um instrumento de suas intenções estéticas.

Aquino e Brant apresentam os elementos de sua narrativa – as relações entre Alfredão, Toninho e Múcio – em fragmentos que são lançados no curso da conversação e da reflexão casual, os incluindo ainda nos diversos estratos de referência simbólica; o mesmo ocorre com as referências à vida e à morte nesta região fronteira entre Brasil-Paraguai e aos eventos externos ao período durante o qual o conto e o filme ocorrem. Em outras palavras, todo o plano de fundo factual é reconstruído a partir de fragmentos dispersos nas respectivas estruturas. Como resultado, o receptor é chamado a ler o conto e o filme da mesma forma que se lê a poesia moderna na argumentação de Frank (1991, p. 181): “montando os fragmentos continuamente e guardando as alusões na mente até que, por referência reflexiva, ele possa ligá-las a seus complementos”. Assim como Joyce analisado por Frank (1991, p. 181), Aquino e Brant criam na mente do receptor um quadro desse universo marginal como uma totalidade, incluindo aí as relações entre as personagens e os assassinatos ocorridos. Conforme se avança no conto ou no filme, ligando todas as referências espacialmente e tomando consciência de todos os relacionamentos, esse quadro da situação vai sendo imperceptivelmente adquirida pelo receptor, que passa a ter o conhecimento instintivo (das relações de causalidade entre as partes) da vida e da morte em diversos aspectos nesse universo recriado por Aquino e Brant. Este conhecimento, em qualquer momento do tempo,

lhe dá um conhecimento do passado e do presente deste universo como um todo, sendo por meio deste conhecimento que se consegue colocar todas as referências em seus contextos apropriados.

Para referendar o exposto, Frank analisou também a obra de Proust e concluiu que nela a passagem do tempo é experimentada concretamente através do impacto de seus efeitos, assim como se percebe aqui na obra de Aquino. Tal descoberta proporciona ao narrador um método que, “na expressão de T. S. Eliot, é uma “objetiva correlativa” que lhe permite evocar, através do veículo de uma obra de arte, a apreensão visionária do fragmento do “tempo puro” intuído no momento revelador” (FRANK, 1991, p. 185). Assim, o leitor é colocado pelo autor na mesma posição que o narrador ocupa antes de sua própria experiência na recepção. Isso se dá pela apresentação descontínua dos personagens, um dispositivo simples que é a chave para a forma das obras aqui analisadas. Este dispositivo permite que sejam dadas “visões puras” dos personagens – “visões deles “inertes em um momento de visão” em diversas fases de suas vidas” -, permitindo à sensibilidade do leitor fundir essas visões em uma unidade, alcançando-se o propósito dos autores somente quando essas unidades de significação são referidas umas as outras reflexivamente em um momento do tempo (FRANK, 1991, p. 186).

Assim, conclui-se aqui que o fundamento da estruturação espacial do processo de adaptação analisado é sua fragmentação, seu caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal; “espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra”, diz Brandão. No conto e no filme o desdobramento lugar/espaço se projeta no entendimento do que é a obra: partes autônomas e delimitadas, que estabelecem articulações entre si segundo uma concepção relacional de espaço; e a interação entre todas as partes que lhes concede unidade e que só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra. E é justamente aí onde Aquino e Brant constroem, de forma fragmentária e semelhante, os espaços entre a vida e a morte de seus personagens, dando um panorama geral do mundo onde vivem.

Conforme nota Canepá (2006, p. 128), esta fragmentação presente na estruturação espacial da narrativa levou parte da crítica a entender o filme “Os Matadores” como um saudável sopro de novidade e de possibilidade de integração com o cinema de outros países, mais precisamente, com o cinema norte-americano que se encontrava deslumbrado com a mesma fragmentação da estrutura narrativa realizada por Quentin Tarantino no sucesso de bilheteria “Pulp Fiction”, lançado em 1995, um ano depois da publicação do conto

“Matadores” no livro “Miss Danúbio” (AQUINO, 1994) e dois anos antes do filme “Os Matadores” (BRANT, 1997), com temática muito semelhante: a relação entre assassinos profissionais. Esta “coincidência” demonstra não só a conexão de Aquino perante as temáticas e as formas de estruturação textual presentes e exitosas na contemporaneidade, como também demonstra a conexão de Brant perante a cinematografia mundial e a indigenização hipertextual realizada em seu processo de adaptação do conto para o filme.

3.2. Recursos Expressivos

Para a presente análise, utilizaremos as noções técnicas e a nomenclatura utilizada para a concepção das imagens relacionadas aos movimentos de câmera, pois o realismo no cinema é dado sobretudo pelo movimento e a expressividade do discurso e se constrói a partir dos planos, ou fragmentos do filme, que são as tomadas de cena existentes entre dois cortes (NAGAMINI, 2003, p. 50). Os cortes – “seco” (direto) ou em “fade in” e “fade out” (aumento e diminuição gradual da imagem) - são feitos na passagem de um espaço/tempo para outro na narrativa, unindo dois planos. Assim, é na montagem, ou seja, na articulação dos planos, que se deve produzir um sentido lógico e coerente, capaz de criar a sensação de realidade para o texto visual, porque, segundo Xavier (1984, p. 21), “a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem” que deve ser, no momento da montagem, transformado e organizado para construir uma “continuidade espaço-temporal”, tornando invisível o corte.

Entre os teóricos da linguagem cinematográfica não há uma classificação rígida quanto à nomenclatura dos planos, por isso encontramos diferentes enfoques. O plano-sequência, sequência de ações sem a separação por corte, por exemplo, nem sempre é mencionado (NAGAMINI, 2003, p. 51).

Ismail Xavier (1984, p. 22) e Antônio Costa (2003, p. 180), ao tomar conceitos de decupagem correntes em roteiros e descrições analíticas, classificam quatro planos:

- plano geral: amplo, mostra todo o espaço da ação;
- plano médio ou de conjunto: mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação;
- plano americano: mostra o personagem da cabeça até a cintura;
- primeiro plano ou “close-up”: focaliza um detalhe.

A distinção entre o plano geral e o de conjunto é muito vaga; pode-se dizer que o plano geral é mais abrangente em relação ao campo de visão. Quanto ao ângulo ou posição da câmera:

- câmera alta: de cima para baixo;

- câmera baixa: de baixo para cima.

Metz (1977) utiliza o termo “plongée” para câmera alta, e “contra-plongée” para câmera baixa, termos adotados neste estudo. Martin (1990, p. 41-44), que também adota a mesma nomenclatura de Metz para o posicionamento da câmera, destaca o sentido das imagens filmadas a partir desses ângulos. A imagem em “contra-plongée” atribui ao objeto filmado a sensação de superioridade, em “plongée”, ao contrário, ocorre um rebaixamento. Martin (1990, p. 45) acrescenta outros termos de ângulo de filmagem: enquadramento inclinado para determinar um ponto de vista objetivo ou subjetivo do personagem e o enquadramento desordenado, quando a filmadora é sacudida em todos os sentidos.

Há também os movimentos de câmera:

- travelling: deslocamento da câmera num determinado eixo;

- panorâmica: rotação da câmera num determinado eixo, vertical ou horizontal, sem deslocamento do aparelho;

- trajetória: mistura de travelling e panorâmica, com utilização de grua.

Os movimentos de câmera, de acordo com Martin (1990, p. 33-40), têm a função de definir as relações espaciais entre dois elementos da ação ou expressar a tensão psicológica de algum personagem.

Para discutir a capacidade e a utilidade da linguagem cinematográfica no processo de adaptação da literatura para o cinema, e seguindo percurso semelhante a Antônio Costa (2003), o presente texto irá discutir a linguagem cinematográfica por meio da análise da sequência inicial do filme “Os Matadores”, que segue abaixo descrita numa transcrição / decupagem que adota critérios adequados às técnicas de escrita em uso nos roteiros (COSTA, 2003, p. 176):

Quadro nº 10: Decupagem da Primeira Sequência

Cena 01 - Externa / Dia/ Rio de Janeiro

01. Corte seco. Música e imagem incidem subitamente. Contra- plongée do Cristo Redentor. Grande plano geral de praia do Rio de Janeiro. Plano médio de Toninho, um homem de aparente 25 anos, com jeito e vestes típicas do Rio de Janeiro, chegando próximo a um carro, o qual analisa e abre forçosamente a porta para roubá-lo. Plano geral do carro saindo. Panorâmica de estrada / saída da cidade, com o carro ao centro, indo em direção a um túnel. Fade in.

TÍTULO DO FILME (OS MATADORES – Um filme de Beto Brant) em animação com fonte riscada, semelhante à caligrafia manual de semi-alfabetizados.

Cena 02 - Externa / Noite / Madeireira

02. Fade out. Som de pessoas falando, máquinas e caminhão. Plano geral seguido de travelling de uma madeireira, onde uma Máquina Carregadeira coloca toras de madeiras em cima de um caminhão. Apresentação dos nomes do elenco, em animação semelhante ao título. Plano de conjunto em travelling / grua, onde vemos quatro homens colocando pacotes dentro das toras de madeira que estão em cima do caminhão. Fade in.

Cena 03 - Externa / Noite / Posto Policial de Fronteira

03. Fade out. Plano geral de Posto Policial de Fronteira (Control Aduana), onde vemos o caminhão da

sequência anterior com um motorista e um passageiro chegando e sendo parado por policiais paraguaios fardados. Música paraguaia ao fundo. Plano de conjunto, onde vemos o policial se aproximar da porta/janela do caminhão e do motorista. Policial - Buenos dias...sus documentos personales y del vehículo, por favor... Motorista - Claro... Plano de conjunto onde vemos o policial examinar a carga. Plano de conjunto, onde vemos o policial devolver os documentos. Policial – Gracias. Adelante! Plano geral do caminhão saindo do Posto Policial de Fronteira. Corte seco.
Cena 04 – Externa / Dia / Estrada de chão 04. Corte seco. Planos médio, de conjunto, detalhe e geral, onde vemos aproximadamente 05 peões manejando vários bois / gado. Plano geral onde vemos em primeiro plano o gado e, ao fundo, o caminhão com as madeiras chegando. Câmera subjetiva do motorista, vendo o gado na frente do caminhão. Plano geral do caminhão chegando próximo ao gado, quando o motorista tira metade do corpo para fora do caminhão. Motorista - Ô cunhado, não vamos tirar esse gado daí não? Plano médio de um dos peões em cima de um cavalo, que vira rapidamente, saca uma espingarda e atira. Plano médio dentro do caminhão, onde vemos o acompanhante do motorista entrar em pânico, abrir a porta abruptamente e sair correndo. Plano médio da lateral esquerda do caminhão, onde vemos o acompanhante sair correndo com uma arma e ser alvejado por um tiro nas costas. Plano médio da lateral direita do caminhão, onde vemos um dos peões entrar no caminhão, ligá-lo e levá-lo adiante, enquanto o restante dos peões retira o gado da frente – movimentação esta que percebemos melhor com a mudança de foco. Corte seco.
Cena 05 - Interna / Externa / Noite / Sede da Fazenda do Carneiro 05. Corte seco. Plano médio de um violeiro e um acordeonista que tocam guarânia. Movimento de trajetória sutil, momento em que percebemos tratar-se de uma festa aparentemente familiar em uma sede de fazenda. A câmera muda de foco e vemos ao fundo e em plano detalhe um carro (Belina) com faróis acesos chegando próximo à entrada da sede. A câmera muda de foco e vemos, em plano próximo, Carneiro, um homem de chapéu e bigode, que bebe um gole de whisky com a mão onde se destaca sua aliança de casamento. A câmera acompanha a mão de Carneiro, que passa o copo para a mão de Helena, a qual enche o copo com mais whisky e o devolve a Carneiro. Carneiro: - Você é muito gentil. Mudança de foco da câmera, dando destaque ao carro (Belina) que está na entrada da Sede da Fazenda. Helena: Carneiro, vá falar com ele lá fora. Eu não quero esse tipo de gente na minha casa. Carneiro sinaliza que concorda com a cabeça, devolve o copo, levanta e vai em direção à saída. Helena dá mais um gole na bebida. Plano geral da frente da sede da fazenda, onde vemos a suntuosidade desta e Carneiro saindo e descendo as escadas. Plano próximo do violão e mudança de foco para plano de conjunto ao fundo, onde vemos Carneiro se aproximando do carro (Belina) e conversando com Alfredão, um senhor de aparentemente 50 anos, de jaqueta de couro e cabelos grisalhos. Corte Seco.
Cena 06 – Externa / Noite / Bar de Fronteira 06. Corte seco. Movimento de travelling, onde vemos uma placa com os dizeres “Estamos atendendo” e o carro (Belina) que estava na fazenda chegando em um bar / ponto de apoio / posto de fronteira, cheio de caminhões. Plano próximo da dianteira do carro, onde vemos os faróis sendo apagados e Alfredão e Toninho descendo do carro e se dirigindo ao interior do bar, acompanhados pela câmera em um movimento de travelling.
Cena 07 – Interna / Noite / Bar de Fronteira 07. Plano próximo de uma mulher loira cantando no palco do bar. A câmera, em plano sequência, segue Toninho e Alfredão, que entram e se recostam no balcão. Alfredão fuma e Toninho masca um chiclete, ambos ininterruptamente. Plano médio de uma nipo-brasileira dançando com um cliente entre as pessoas do bar. Plano médio de Toninho olhando a nipo-brasileira, sorrindo e dando uma piscada de olho. Plano próximo da nipo-brasileira seguido de movimento de câmera vertical, para baixo, mostrando plano detalhe das pernas do casal e as meias estampadas da garota. Plano médio de Toninho e Alfredão no bar. Alfredão bebe uma cerveja. Alfredão (parecendo tenso ou irritado) – Garoto, cuidado. O homem não gosta que a gente se distraia. Toninho – O quê que eu estou fazendo? Alfredão – Não consegue tirar o olho dessa china. Toninho – Não é chinesa. É japonesa. Alfredão – Japonesa, chinesa, tudo a mesma merda. Plano médio dos casais dançando com a mulher loira cantando no palco ao fundo. Plano médio de Toninho e Alfredão no balcão do bar. Toninho – E se esse cara não aparecer? Alfredão – O quê que tem? Toninho – O quê que tem? A gente vai ficar a noite inteira... Alfredão (bravo e interrompendo Toninho) - A gente ganha pra isso!

Plano próximo da nipo-brasileira dançando, que continua olhando para Toninho
 Alfredão – Não é qualquer um que rouba uma carga do patrão desse jeito...uma cagada aqui e você se fode!
 Toninho (olha pra cima com desdém) - Tô sabendo.
 Plano médio de Toninho e Alfredão no balcão do bar. Alfredão olha para a entrada.
 Plano geral da entrada do bar, onde aparece um homem entrando. Toninho olha para Alfredão
 Toninho – O quê que foi?
 Alfredão – Nada.
 Toninho – Qualé? Achei que tinha algum problema.
 Alfredão – Comigo não. E você, tem?
 Toninho – Claro que não.
 Alfredão (analisando toninho) - Isso aqui tá te deixando nervoso. Você já matou alguém?
 Toninho – Claro que já...
 Alfredão (rindo) – quantos?
 Toninho – Uma porrada!
 Alfredão (rindo) - Tá bom, eu sei...tá certo... (sério) Gente nervosa por aqui tem vida curta. Lá, de onde você veio, também é assim?
 Toninho continua mascando o chiclete. Pisca repetidamente. Parece nervoso. Música se inicia abruptamente, anunciando a próxima sequência.

Ao invés de basearmos esta análise na leitura da parte do roteiro original referente à sequência inicial, optou-se aqui pela análise de sua própria transcrição / decupagem, tendo em vista que esta metodologia permite também o melhor entendimento dos termos técnicos citados (planos, movimentos de câmera, etc). Tanto é assim que Costa (2003, p. 174-178) afirma que a transcrição de um filme ou de uma parte dele feita com critérios análogos aos roteiros “constitui um excelente exercício para entender as regras de composição de uma obra ou a peculiaridade do estilo de um autor”. Senão, vejamos.

A sequência inicial do filme “Os Matadores” é significativa e demonstra-se útil na medida em que introduz o ritmo da narrativa fragmentada, o espaço físico e quase todos os personagens da história, apresentando em fragmentos Toninho, Alfredão, Carneiro e sua esposa, bem como o local onde a maior parte da história se passará: um bar na divisa Brasil-Paraguai onde descobrimos que um homem está para ser assassinado por Toninho e Alfredão, dois indivíduos que irão revelar ao longo do filme uma outra história em que é difícil encontrar culpados e inocentes.

Desta forma, percebemos que Brant utilizou o conto de Aquino como argumento para a criação do roteiro de seu filme, expandindo a história e a visão que podemos ter deste universo adaptado da realidade para o conto e do conto para o filme logo no início. Portanto, conclui-se que as técnicas narrativas e de linguagem cinematográfica utilizadas por Brant demonstram-se úteis, mesmo que complexas, uma vez que a sequência inicial cumpre bem sua finalidade, constituindo um bom exemplo de prólogo / apresentação de personagens, além de apresentar a narrativa fragmentada do filme todo.

Assim, percebemos também o domínio que Brant tem não só sobre o processo de adaptação e de escrita do roteiro, mas também sobre o processo de montagem, a qual seria considerada pelo teórico Marcel Martin (1990, p. 197) como montagem narrativa invertida, uma vez que encadeia a ação em uma relação de causalidade e a progride do ponto de vista dramático subvertendo a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva, indo e voltando do presente ao passado através do recurso comumente chamado de *flash-back* (volta rápida, em tradução livre). Quanto à “grande sintagmática do filme de ficção” estudada por Metz, ou em outras palavras, “a tentativa de estabelecer o código das principais formas de concatenação dos enquadramentos no interior das unidades de montagem (segmentos autônomos)”, importante pontuar também que a montagem utilizada por Brant cria aquilo que Metz define como “sintagma em feixe”, uma classificação do “sintagma acronológico”, ou seja, “vários elementos são ligados sem haver uma precisa denotação de relações temporais” (COSTA, 2003, P. 220). O sintagma em feixe, para ser mais preciso, é “uma série de cenas breves representando acontecimentos que o filme dá como exemplo de uma mesma ordem de realidade, abstendo-se deliberadamente de situá-las numa relação com outras no tempo, insistindo sobre o seu suposto parentesco no interior de uma categoria de fatos” (METZ, 1977, p. 183).

Da mesma forma, a extrema fragmentação dos planos integrados à trilha sonora produz uma impressão de unidade e continuidade das cenas – que na realidade são constituídas por uma sequência de planos com ângulos e composição variados. Assim, percebemos que cada enquadramento é o resultado de uma série de escolhas relativas aos elementos pró-fílmicos (cena, atores, etc.) e às modalidades técnicas da filmagem (possibilidades de rendimento cinematográfico dos elementos fílmicos). Deve-se ressaltar também a simbologia presente nos ângulos de filmagem (contra-plongé da estátua do Cristo Redentor, que sinaliza certa opressão e devoção) e a atenção dada aos planos detalhes, que no decorrer do filme se revelarão como desveladores de elementos importantes, contextualizadores, de saídas cômicas e das intenções narrativas (os peões tocando gado – cena 04 -, as meias da nipo-brasileira – cena 07, o dinheiro com que Carneiro paga o café – cena 37 -, respectivamente). A fotografia, a luminosidade e o foco utilizados na sequência inicial também demonstram o domínio da técnica e da linguagem de Beto Brant, utilizadas também devidamente ao longo do filme, resultado da interação entre as condições de luz produzidas a nível fílmico e as técnicas de filmagem adotadas; tanto é assim que há já na sequência inicial várias cenas filmadas de forma nítida em áreas externas e à noite (cenas 02,

03 e 06), bem como várias mudanças de foco no mesmo plano (cena 07) - ritmadas e de acordo com as falas e as imagens -, demonstrando assim a intencionalidade e a importância narrativa de tudo que está sendo mostrado.

Os planos em movimento, amplamente utilizados ao longo do filme e na sequência inicial, reproduzem os movimentos e as trajetórias do olhar de um virtual observador ou movimentos e trajetórias convencionais que apresentam semelhanças parciais com os da vida cotidiana e da visão comum. Do ponto de vista narrativo, estes movimentos nos dão informações fundamentais que determinam o clima do filme; do ponto de vista iconográfico, dão uma visão sugestiva da paisagem fronteira, criminosa, marginal, miscigenada social e culturalmente, enfatizada pelas fontes riscadas do título, pela trilha sonora tensa e pela atmosfera densa, ambas com fortes contrastes (cenas 02 e 06 – madeireira, bar de fronteira) e; do ponto de vista iconológico, o movimento de câmera, somado às mudanças de foco e à montagem, produz uma enigmática geometria que ressalta a fragmentação como via de resolução dos mistérios a serem desvendados. Grande importância deve ser dada aos planos em movimento que seguem Toninho pelas ruas da fronteira na cena 30, onde o tom documental predomina, dando certa impressão de realidade maior do que em outras cenas do filme, e aos planos-sequência das cenas 19 e 32, onde Toninho ensaia um duelo imaginário no banheiro com sua arma e Múcio aguarda impacientemente Helena no hotel, respectivamente, configurando um suspense interessante para a trama.

Outro importante recurso bem utilizado na sequência inicial e em todo filme é a operação seletiva e combinatória dos elementos sonoros: palavras, ruídos e músicas, auxiliando no ritmo, continuidade, tom e narrativa do filme. Além disso, a trilha sonora de André Abujamra acaba por reproduzir a atmosfera da região fronteira, fato que pode ser comprovado pelos habitantes da região, acostumados à mistura de ritmos brasileiros, paraguaios e bolivianos em suas músicas locais e à onipresença constante e de gosto duvidoso da música pop contemporânea. Por fim, e não menos importante, grande destaque deve ser dado à cenografia, à arquitetura, à paisagem, aos atores e aos figurantes, que reproduzem de forma ampla o local e os habitantes desta região fronteira, demonstrando assim a grande capacidade de Brant na seleção e utilização de locações, diretores de arte, atores e figuração, bem como na respectiva combinação destes elementos.

3.3. Forma e Conteúdo

A leitura cinematográfica que Beto Brant faz do conto de Marçal Aquino, além de ser uma adaptação de uma obra da literatura nacional, é também uma discussão sobre a conjuntura política contemporânea, mais especificamente, sobre a estrutura social brasileira, corrompida pela violência e pelo uso criminoso do poder do capital. Assim, pode-se dizer que o filme “Os Matadores” é uma intervenção na conjuntura política contemporânea, assim como fez Randal Johnson (2003) ao analisar a adaptação da obra literária “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, para o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos.

Deve-se ressaltar aqui que as alterações realizadas por Brant no processo de adaptação do filme “Os Matadores” acabam por tratar e desenvolver, principalmente, diversas outras facetas do contexto social em que os personagens se inserem, pois como bem observa Marco Antônio de Almeida (2007, p. 167) ao analisar o processo de adaptação referido, Brant partiu de um conto breve e desenvolveu, a partir de sua estrutura e inspiração iniciais, os personagens, seus conflitos e relações, expondo a fronteira como o “território da liminaridade, no qual não vigorariam as regras que regem o espaço ‘normal’, central”; porém, lembra o teórico, o filme não cai na armadilha de tratar a fronteira como a exceção, mostrando-a conectada a uma totalidade. Algumas sequências deixam isso bem claro: na primeira, vemos várias paisagens do Rio de Janeiro antes da câmera enquadrar Toninho roubando um carro, que será levado por ele para a fronteira. Outra sequência ilustrativa mostra Múcio e Alfredão fazendo uma tocaia em frente a um restaurante de alguma cidade grande para assassinar um político – fatos estes que não constam no conto. Brant coloca, assim, que a indústria do crime integra centro e periferia, e possui relações estreitas com o poder. Percebe-se que a contextualização de Carneiro como um fazendeiro, pecuarista e latifundiário, bem como a sequência onde Alfredão e Múcio aparecem num acampamento de “sem-terras” para expulsá-los e acabam matando um deles tornam-se chave para este entendimento, pois amplia em muito as questões sobre o contexto social em que os personagens / representações sociais se inserem, tratando não só de temas como a vingança e a violência, mas também sobre a questão da reforma agrária no país e o uso indiscriminado e criminoso do poder econômico.

Assim, Brant expõe a fronteira como o território de embaralhamento entre os limites do legal e do ilegal, do ético e do não-ético, do moral e do imoral, que permeiam a sociedade brasileira, da qual a fronteira física que é cenário do filme, mais que um exemplo, é praticamente uma metonímia. Nesse aspecto, “Os Matadores” faz uma reflexão sobre o país maior do que o conto faz: aqui, o Brasil não é apenas pano de fundo, e sim o caldo social e

cultural do qual se embebe o filme, seus personagens e motivações éticas e estéticas. Diferente do conto, onde se expõe uma história, qual seja, da inter-relação entre a vida e a morte de alguns matadores, o filme consegue expor questões ainda maiores que aquelas referentes a estes assassinos profissionais, colocando-os em uma localização geográfica específica e em uma cultura, trabalhando assim de forma mais ampla para uma (re)construção identitária, seja esta nacional ou do mundo contemporâneo. Isto porque os papéis sociais retratados no filme fornecem referências diversas para avaliar atitudes e projetos de identidade sociocultural comuns não só na região fronteira representada no filme, mas em toda e qualquer região assolada pela criminalidade, possibilitando abordagens sobre o desempenho e a interpretação das representações sociais e culturais, através dos quais os indivíduos se auto-representam na interação social. Assim, e refletindo sobre as identidades sociais e culturais dos personagens expostos no filme, bem como sobre a própria, os receptores de “Os Matadores” podem refletir também sobre diversas representações sociais, desde as aceitas socialmente até as consideradas hegemônicas e as que certos setores legitimam por consenso social (BERGER & LUCKMAN, 1996; GOMES, 2007).

A série de elementos disassociados presentes no filme e ausentes no conto - como a melhor contextualização social e cultural dos personagens (Carneiro como pecuarista latifundiário, Toninho como carioca e ladrão de carro, Alfredão como casado e “pai” de família, Múcio como sonhador e ganancioso), as vestimentas e as músicas importadas de diversos lugares, a cultura da agropecuária, os eventos ocorridos no acampamento dos “sem-terras”, o Mustang de Múcio, o assassinato de um deputado que muda o rumo das eleições, as diversas etnias, línguas e sotaques diferentes no mesmo espaço físico - somada às diversas imagens e sons que expõem com maior clareza e de forma mais direta o cenário em que se ambienta o filme, a miscigenação étnica e cultural desta região fronteira e as relações humanas ali existentes, acabam assim por (re)construir de forma diferente e mais ampla as identidades sociais e culturais e o contexto social do espaço físico, do conto, dos discursos ideológicos dominantes e das formas narrativas do momento da produção do filme, possibilitando assim aos possíveis receptores um maior aproveitamento de conteúdo social e, conseqüentemente, um processo mais amplo e contínuo de (re)construção de realidade e de identidades sociais e culturais. Ao apresentar narrativamente como seus personagens constroem suas identidades por meio de sua trajetória biográfica e de suas ações, o filme permite aos seus receptores somarem mais elementos para refletirem e construírem a própria identidade do que o conto (GOMES, 2007).

Aqui, deve-se ressaltar que algumas sequências – como aquelas em que aparecem os peões tocando gado, o passeio de Toninho por ruas e lojas da fronteira e na exposição agropecuária - se utilizam de métodos semi-documentais, desvelando assim aspectos não só para aquele receptor que conhece o local de origem, mas também para aquele que tiver o olhar aguçado ou atento a esse detalhe – melhor explicitado na cena 30 em que a câmera segue Toninho pelas ruas e lojas da fronteira e alguns transeuntes até olham para a câmera.

Além do gênero documental e referências estéticas e de narrativa utilizadas pelo cinema contemporâneo (montagem / estruturação espacial da narrativa fragmentada), Brant também se aproveita da estrutura narrativa dos filmes de faroeste ao utilizar funções semelhantes às analisadas por Wright (1975). Algumas referências aos filmes de faroeste também podem ser percebidas, como na cena 15 em que Carneiro derruba uma cadeira para interromper o trajeto de Múcio pelo prostíbulo para convidá-lo a sentar, assim como o vestuário “texano” de Helena e todas as cenas e imagens que fazem referência ao “Cowboy” (cena 31), à fronteira miscigenada e permeada pela criminalidade, à ocupação de terras, ao estabelecimento de grandes propriedades, à criação de gado, às lutas e aos duelos entre assassinos profissionais. Estas cenas e imagens, além de serem referências aos filmes de faroeste, demonstram a hipertextualidade e a indigenização presente na região fronteira retratada pelo filme, que absorveu também códigos e convenções culturais dos filmes de faroeste e da cultura do “cowboy” de forma local. Assim, Brant expõe de forma mais ampla a hipertextualidade entre os filmes de faroeste e a região fronteira retratada do que o conto, colocando esta hipertextualidade à disposição do receptor, o qual, conforme seu próprio repertório, pode identificá-la melhor neste espaço físico por meio de imagens e sons (STAM, 2006).

A hipertextualidade e a miscigenação cultural - presente nesta região fronteira e transposta desta para o conto e do conto para o filme - também pode ser melhor percebida em outras diversas referências à cultura pop em imagens (como por exemplo, na camiseta e no boné de Toninho, com uma foto e inscrição do filme norte-americano “Velocidade Máxima” e a logomarca de um time de basquete também norte-americano, respectivamente) e sons (como por exemplo, nos idiomas português, espanhol e guarani que se misturam nas falas dos personagens e nos estilos musicais diferentes que se revezam ao longo do filme, que vão de guarânia e chamamé à música eletrônica) (STAM, 2006; HUTCHEON, 2011).

Conforme notado por Nagib (2002), Salvo (2009) e Canepá (2006), destaque importante deve ser dado também ao fato de que o filme “Os Matadores”, parecendo absorver

a hipertextualidade e a indigenização do espaço físico representado e do conto, parece realizar estas mesmas hipertextualidades e indigenizações ao utilizar uma estrutura narrativa fragmentada semelhante a de sucessos internacionais da cinematografia contemporânea, como “Pulp Fiction” (1996), de Quentin Tarantino, e ao herdar de várias fases do cinema brasileiro algumas características: o tom documental e o realismo no conteúdo e na produção da fase seminal do Cinema Novo e a preocupação com as temáticas sociais e históricas de sua fase consagrada; o experimentalismo narrativo e a marginalidade do Cinema da Boca do Lixo; e o palavreado chulo e doses de erotismo da Pornochanchada. Importante destacar que esta indigenização hipertextual ocorre duplamente na medida em que todas essas fases do cinema brasileiro herdaram tais características dos cinemas internacionais, conforme notado por Nagib (2002) no capítulo anterior.

Desta forma, a recepção de Brant do conto e seu posterior processo de adaptação para o filme capta de que forma as culturas e os povos se separam de suas origens e se reconstróem por meio dos fenômenos de “desterritorialização” e “reterritorialização”, na medida em que expõe como o espaço físico desta região fronteiriça é miscigenado étnica e culturalmente. Brant expõe, assim, através de imagens e sons, vários movimentos de “transculturalização”, “hibridização” e “indigenização”, numa espécie de meta-linguagem que denuncia e exerce estes mesmos processos, criando assim um novo e possível processo de “desterritorialização” e “reterritorialização” aos seus receptores, que podem (re)conhecer esta representação fílmica como realista e refletir sobre os efeitos da globalização, independente de conhecerem ou não o conto ou o local de origem. No processo de adaptação, Brant cria um produto ainda mais híbrido e “indigenizado” do que o conto, não só por expor um maior número de rasgos globais e locais do espaço físico representado e em seus personagens, mas também por realizar esse processo em seu fazer cinematográfico hipertextual, que mescla gêneros, fases e estilos cinematográficos. Desta forma, Brant não só expõe a indigenização e a hipertextualidade presente na realidade e no conto como também realiza estes mesmos processos na produção de sua obra, contextualizando melhor e de forma mais ampla o espaço físico e as representações sociais expostas no conto que lhe serviu de base, possibilitando aos seus receptores mais elementos para reflexão sobre os processos de (re)construção de identidades socioculturais, coletivas e individuais, pelos recursos expressivos cinematográficos utilizados em sua narrativa. A partir desta análise, os possíveis receptores do filme “Os Matadores” podem entender melhor a globalização ao considerá-la um complexo conjunto de fluxos de pessoas, de bens materiais e de símbolos que conduzem a

posicionamentos e práticas culturais diversos e heterogêneos, não idênticos e homogêneos (WARNIER, 2003; LULL, 1997).

O final diferente, além de demonstrar que no contexto social em que se inserem os personagens não há muitas fugas possíveis de suas próprias condições, serve como metáfora da razão de ser do processo de adaptação: alterar as perspectivas para, quem sabe, alterar o rumo de nossas vidas e de nossas mortes, mesmo que dentro das próprias regras e condições.

Assim, percebe-se que a estruturação espacial da narrativa eleita por Brant para o processo de adaptação do conto “Matadores” para o cinema não só serve como instrumento da intenção estética sua e de Aquino, co-roteirista do filme, como se mostra uma escolha acertada para a apresentação da representação do espaço físico, social, psicológico e cultural (representações do espaço), dos diversos pontos de vista e perspectivas pelos quais a narrativa se constrói (espaço como focalização), bem como das diferenças entre a espacialidade das linguagens verbais e audiovisuais (espacialidade da linguagem) (FRANK, 1975). Além disso, pode-se dizer também que a estruturação espacial do referido processo de adaptação lança novas perspectivas sobre a cultura local e a global, bem como sobre o horizonte social em que se inscreve, uma vez que explicita as tendências discursivas em voga no momento das respectivas produções, desmascarando facetas do conto e do filme, seus períodos e culturas de origem, e também do momento e da cultura da adaptação, esclarecendo nossa compreensão sobre o fato de que todas as obras de arte são derivadas de outras obras (STAM, 2006).

Por fim, pode-se dizer ainda que a estruturação espacial do processo de adaptação analisado parece querer explicitar o caráter hipertextual e indigenizado da contemporaneidade em vários sentidos, sejam eles referentes às identidades dos personagens e às fronteiras físicas e geográficas, bem como às fronteiras entre as linguagens literária e audiovisual e entre o “mundo real” e a terra como imagem em movimento e imaginário de um mesmo. Em última análise, a estruturação espacial presente na narrativa do processo de adaptação analisado parece mimetizar essa condição do cinema nacional, onde a indigenização e a hipertextualidade encontra-se não só na forma, mas no conteúdo, indicando um cinema transnacional que além de expor a miscigenação e a hibridização cultural e social da contemporaneidade, consegue discutir tais questões de forma autêntica e coerente, possibilitando aos seus possíveis e eventuais receptores a reflexão sobre os processos de (re)construção de identidades socioculturais (FRANK, 1975; STAM, 2006).

Portanto, e como afirma Cortázar em relação ao conto, primeiramente parece residir no tema o elemento significativo do processo de adaptação analisado, “no fato de escolher um

acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” para que “se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”, afirma Cortázar (2006, p. 153). Pensando no tema das narrativas de Tchecov, e se perguntando no que há ali que “não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde”, Cortázar (2006, p. 153) afirma que, contudo, tais contos são significativos, pois alguma coisa “estala neles quando os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento”. Porém, e assim como defende o escritor, tal significação misteriosa não reside somente no tema, sendo que tal ideia de significação não pode ter sentido se não relacionar-se com as de intensidade e de tensão, que se referem ao tema e ao seu tratamento literário e técnico.

Sobre a criação propriamente dita, Cortázar define que o único modo de se conseguir prender o leitor é através de um estilo baseado na intensidade e na tensão, onde os elementos formais e expressivos se ajustem ao tema, “lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Cortázar define como intensidade a eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, todas as fases de transição que o romance permite e exige. Citando “O Tonel de Amontillado”, de Poe, e “Os Assassinos” de Hemingway, Cortázar chama atenção para a eliminação de tudo que não convirja para o essencial, citando posteriormente Conrad, Lawrence e Kafka para definir o que chama de tensão, onde a intensidade se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta.

Assim, percebe-se que tanto Aquino quanto Brant se utilizam devidamente de seus temas, intensidades e tensões, ao discutir questões maiores sobre o país e a própria condição humana, eliminar fatos intermediários, aproximar seus receptores lentamente da totalidade de suas obras e tornarem-se, assim, garantidores da verdade, autores necessários e leituras obrigatórias para aquele que pretender o entendimento de nossa identidade sociocultural e do respectivo processo de reconstrução. Através de suas obras, Aquino e Brant demonstram ainda o quanto a literatura, o audiovisual e nossa identidade sociocultural são intertextuais e tributárias umas das outras, tanto nos temas quanto nas formas, assim como Infante (2001, p. 08) se refere ao cinema em relação ao conto.

Importante ressaltar a contemporaneidade destes autores que conseguem apreender e expressar devidamente tais intertextualidades e referências diversas, pois o contemporâneo, nas palavras de Agamben, não é apenas aquele que, “percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz”, mas é também aquele que divide e interpola o tempo, sendo capaz de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, “de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder”. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora”, afirma Agamben. Daí a importância do presente estudo, pois é da nossa capacidade de ouvir “essa exigência e àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do 'agora', mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado, que dependerão o êxito ou o insucesso” de nossa contemporaneidade (AGAMBEN, 2009, p. 72-73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do processo de adaptação do filme “Os Matadores” objetivou discutir seu papel nos processos de (re)construção de identidades socioculturais. Para isso, foi preciso captar o modelo de mundo tipificado por esse processo de adaptação por meio da análise de sua narrativa, dos recursos expressivos, da forma e do conteúdo. Por meio da inclusão de certos recursos e temáticas e da combinação de códigos e funções específicas, o processo de adaptação do filme “Os Matadores” conta uma história que configura determinado modelo de mundo. Mesmo que ficcional, expressa e representa o “mundo” ou a “realidade” desta região fronteiriça ao utilizar-se do audiovisual, espelhando a “sociedade” e a vida tal qual estas se apresentam na experiência concreta dos sujeitos sociais que vivem ali, apresentando um conjunto de ideias que, articuladas, sugere uma versão que propõe e representa uma maneira específica de compreender, organizar e interpretar as situações, os cenários e os papéis sociais que compõem a vida social no espaço físico representado.

Assim, ao expressar e representar a “realidade” desta região fronteiriça pelo audiovisual, o processo de adaptação (re)constrói a identidade sociocultural de alguns habitantes desta “realidade” e a oferece a seus receptores, e o faz de forma mais ampla do que consta no conto “Matadores”, por conta das possibilidades expressivas oferecidas pela linguagem do audiovisual, bem como pelo respectivo uso consciente de seus potenciais. Desta forma, o processo de adaptação ora analisado possibilita que as representações socioculturais que expõe sejam também (re)construídas mais amplamente pelos seus receptores, que podem (re)conhecê-las, (re)afirmá-las ou (re)negá-las tanto em relação aos habitantes desta região fronteiriça quanto para si mesmos. A proposta que se trabalhou é de que na recepção do filme se dá um aproveitamento – mais amplo do que no conto - dos elementos constitutivos da realidade representada através da apropriação de conteúdos sociais e culturais pelo audiovisual, que permite uma reflexão mais ampla sobre as identidades socioculturais ali expostas pelo maior número de recursos expressivos. Isto porque é a partir do diálogo que se estabelece entre a bagagem de experiência de seus receptores e o modelo de mundo proposto que o processo de adaptação ora analisado interfere no processo de (re)construção de identidades socioculturais.

Dentro da representação de mundo proposta pelo filme, foram apresentadas uma série de questões, dilemas e tópicos sociais e culturais que dizem respeito, direta ou indiretamente, a fatos que ocorrem na “vida real” dos receptores que vivem nesta região fronteiriça que não constavam no conto. Além de apresentar questões como a criminalidade, a reforma agrária, o

poder do capital, os costumes, a hipertextualidade e a indigenização cultural existentes nesta fronteira, localizada entre países sul-americanos, a forma como são introduzidas pela narrativa do filme permite que tais questões sejam avaliadas através da exposição de uma diversidade de pontos de vista, expandidos se comparadas ao conto que serviu de base ao processo de adaptação. O filme e o conto abordam temas referentes às relações pessoais, sociais, profissionais e afetivas entre seus personagens, ou seja, entre as representações sociais que os indivíduos desempenham dentro da região retratada. Porém, deve-se ressaltar que o filme, ao expor seus personagens e o espaço físico em que atuam através da linguagem audiovisual, expande suas caracterizações e representações socioculturais, fornecendo uma contextualização maior do que o conto e expondo ainda várias outras representações socioculturais de uma grande parcela da população que, se não interfere na ação dos personagens, participa em muito da obra como figuração, testemunha e prova real da história contada pelo filme, que apesar de baseado no conto, se apoia principalmente na veracidade de que histórias quase idênticas aconteceram e acontecem nesta região fronteiriça não muito raramente.

Com o filme, os receptores que habitam esta região fronteiriça podem assistir “desde fora”, e com certa distância de “segurança”, estas representações socioculturais de forma mais completa, vislumbrando versões e interpretações das situações que reconhecem e com as quais estão envolvidos direta ou indiretamente, assimilando parâmetros de confronto para avaliar a imagem que tem ou que pretende projetar de si mesmo e dos outros, seja como indivíduo consciente / alienado, combatente / condizente em relação à criminalidade e às mazelas sociais e culturais. Entretanto, importante dizer que os receptores que não moram ou que não conhecem esta região fronteiriça podem também refletir sobre as representações socioculturais expostas no filme, assim como as alternativas relativas às atuações destas, de outros e de si próprio. Assistir às representações sociais expostas no filme pode vir a ter tanto uma função de orientação quanto de revelação para habitantes do mundo todo, uma vez que podem se (re)conhecer, e se (re)afirmar ou se (re)negar, no outro representado, as características e ações que podem moldar seu comportamento, crenças e modelos de mundo, sejam os próprios ou os alheios.

Ao expor a intimidade dos personagens, a narrativa do filme revela representações sociais críveis, demonstrando como e porque seus personagens agem e vivem daquela forma e não de outra, revelando suas motivações, suas inspirações e aspirações, entendendo-se por motivação tanto a razão quanto os objetivos que movem os personagens e suas ações,

resultado de múltiplos impulsos, conflitos e circunstâncias. Assim, e no desenrolar da trama do filme “Os Matadores”, os receptores podem deduzir as motivações a partir dos comportamentos e atitudes dos personagens, sendo estimulados a descobrir, através dos códigos e convenções deixados pelo texto, o que significa, dentro do contexto proposto, uma determinada escolha ou ação. Ao ver o filme, os receptores podem completar os espaços de indeterminação da própria narrativa, ligando as motivações às ações dos personagens, compreendendo desta forma a reciprocidade entre elas e a identidade que pretendem propor dos outros e de si mesmos.

Em síntese, a narrativa do filme permite ao receptor adentrar a história, observar o desenrolar da trama, bem como a organização dos conflitos e a relevância que eles podem ter. A fragmentação da estrutura espacial da narrativa do filme gera um suspense e uma expectativa no receptor, que seguirá a trama para saber o desfecho da história, por conhecer aos poucos o que realmente motiva as atitudes de cada personagem.

Focalizando a vida privada e dramatizando o cotidiano, motivações e costumes socioculturais, o filme “Os Matadores” trata de diversas formas de ser, que expressam como cada personagem lida com as diferentes esferas da vida (trabalho, família, diversão, consumo, etc.), segundo critérios sociais, culturais e históricos, que indicam as respectivas prioridades e hierarquias, a partir dos quais os sujeitos propõem para os demais uma representação de si mesmos. Assim, o filme “Os Matadores” narra como seus personagens se expressam por meio das escolhas e ações que realizam, resgatando no projeto de vida destes o sentido de identidade presente nas suas práticas sociais e culturais.

Ao seguir o percurso dos personagens na narrativa do filme, e assistindo como cada um constrói a si mesmo (identidade), a partir de suas ações e auto-representações, os receptores têm a oportunidade de conhecer diferentes carreiras biográficas desta região fronteiriça e a possibilidade de expandir os repertórios que possuem para analisar a si mesmo e aos outros. As histórias contadas pelo filme “Os Matadores” tratam das inspirações e aspirações de seus personagens em relação à esfera privada da interação social, construindo um discurso sobre o que acontece em suas relações pessoais, oferecendo aos seus receptores a possibilidade de análise dos tipos e das qualidades das relações que mantém, refletindo sobre o nexos entre elas e os objetivos ligados aos projetos de vida que pretendem construir para si mesmos.

A partir da análise dos discursos construídos sobre as relações pessoais entre os personagens, os receptores do filme “Os Matadores” podem refletir também sobre a

criminalidade existente não só nesta região fronteiriça, mas em toda e qualquer região do mundo, bem como sobre de que forma o poder econômico pode determinar a estrutura sociocultural e causar ações violentas supostamente justificadas pela defesa da propriedade material, a exemplo do que acontece comumente na região retratada.

O filme “Os Matadores”, além de permitir aos seus receptores envolver-se com o modelo de mundo proposto pela trama em questão, interagindo com seus sentimentos, ideias e crenças, dialoga com a capacidade que o receptor possa ter de reconhecer a miscigenação étnica e a heterogeneidade e a indigenização cultural da região fronteiriça retratada e de seus personagens, com referências que misturam desde a cultura agropecuária à cultura pop, que redundam na fala, na música, nos cenários, no vestuário, suscitando questões sobre a globalização e os fenômenos que esta gera, que levam os povos e as culturas a se separarem de suas origens e a se reconstruírem continuamente, formando práticas e posicionamentos sociais e culturais diversos e em diferentes lugares. O filme dialoga também com as habilidades culturais que o receptor possa ter de reconhecer no filme as influências, referências e citações hipertextuais, indigenizadas ou não, de estilos, fases e gêneros cinematográficos diversos, como o faroeste, o documentário, o Cinema Novo, o Cinema da Boca do Lixo, a Pornochanchada e o cinema contemporâneo. Em resumo, o filme dialoga com a capacidade que o receptor possa ter de (re)conhecer algumas facetas dos próprios processos de (re)construção de identidades socioculturais existentes na região fronteiriça retratada, no modelo de mundo proposto pelo filme e até mesmo em seu fazer cinematográfico.

Uma vez que a cultura e, conseqüentemente, os sentidos sobre ela, estão em constante mutação, ressignificação, reprodução e revisão, a sociedade e os sujeitos estão em permanente diálogo, de maneiras e formas diversas, com o reconhecimento das representações socioculturais postas, desde as aceitas socialmente até as consideradas hegemônicas e as que certos setores legitimam por consenso social. Assim, os receptores do filme “Os Matadores” podem repensar e reavaliar a organização social da região retratada e daquela em que vivem, bem como os respectivos papéis socioculturais, a partir do repertório de conhecimentos oferecido pela obra em questão.

O filme em análise expõe diferentes projetos de vida e de modelos de comportamento, possibilidades diversas para o desempenho dos papéis socioculturais e combinações entre concepções de si e da imagem que se cria. Por meio destes conhecimentos, os indivíduos podem dialogar consigo mesmos e com seu contexto, (re)conhecendo e compreendendo o

mundo onde vivem e a si mesmos como sujeitos sociais, que se desenvolvem a partir do seu contexto e o atualiza, (re)construindo e (re)produzindo os elementos constitutivos da sociedade, da cultura e da sua própria identidade.

Importante pontuar que o filme “Os Matadores” parece ter inaugurado com certo êxito um cinema nacional ligado à forma e ao conteúdo do cinema contemporâneo que, ao tratar de questões universais em uma linguagem cinematográfica atual e, por isso, mais acessível, consegue comunicar a um maior número de indivíduos e expandir seus possíveis efeitos não só além do conto, se destacando entre os filmes produzidos no país. O filme trata de questões que não se resumem ou se reduzem a questões locais, abordando em sua narrativa temas existentes em qualquer época ou lugar do mundo (amor, poder, crime, sexo, ganância, amizade, traição, etc.), com uma estética e utilização de recursos expressivos intencionalmente dialogando com a capacidade que os receptores têm de entender o audiovisual e esta representação fílmica de uma realidade fronteiriça culturalmente miscigenada, como tantos outros lugares do mundo. O filme demonstra-se atento também à importância e a consequência de tratar de questões sociais, econômicas e culturais, tendo em vista o notório sucesso de público e crítica que filmes produzidos posteriormente obtiveram, como “Cidade de Deus” (de Fernando Meirelles, 2002) e “Tropa de Elite” (de José Padilha, 2007), que despertaram discussões diversas e acaloradas sobre a violência e as desigualdades sociais no País, nas mais diversas classes e grupos sociais e culturais.

Além disso, o filme “Os Matadores” parece ter despertado em outros cineastas a atenção sobre o terreno fértil que esta região fronteiriça entre Brasil e Paraguai oferece, a exemplo de filmes como “Terra Vermelha” (de Marcos Bechi, 2008) e “Cabeça a Prêmio” (de Marco Ricca, 2010), produzidos posteriormente no mesmo local e praticamente com as mesmas temáticas e olhares sobre as miscigenações, as diferenças sociais e culturais e a criminalidade, iniciando assim uma nova perspectiva cinematográfica de (re)construção de identidades socioculturais de seus habitantes.

O filme “Os Matadores”, resultado do processo de adaptação do conto “Matadores”, enfim, chama a atenção para a importância de um cinema não só conectado às vanguardas cinematográficas e com um uso consciente das possibilidades oferecidas pelos seus recursos expressivos, mas também conectado às questões sociais e culturais da realidade a que se propõe representar, tendo em vista sua capacidade reflexiva, seu potencial comunicacional e a responsabilidade perante o processo de (re)construção de identidades socioculturais que realiza.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinicius de Castro Homero. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.
- ALMEIDA, Marco Antônio de. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. In: **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**. Campinas: Unicamp, v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 397-410.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003, 155 p.
- ANDRADE, Antônio de; REIMÃO, Sandra. **Fusões: cinema, televisão, livro e jornal**. Organização Antônio Andrade. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007, 191 p.
- AQUINO, Marçal. Matadores. In: _____. **Miss Danúbio**. São Paulo: Escrita, 1994, 124 p.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização – As consequências humanas**. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços Literários e suas Expansões. In: **Aletria - Revista de Estudos da Literatura**. Poéticas do Espaço. Belo Horizonte: Poslit, 2007, p. 125-141.
- BRANT, Beto. **Os Matadores**. São Paulo: Casa de Produção, 1997. 1 DVD (93 min.), son., color.
- BERGER, Peter L.; LUCKMAN, Thomas. **A Construção Social da Realidade – Tratado de Sociologia do Conhecimento**. Tradução Floriano S. Fernandes. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. 193 p.
- _____. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema – do Mito à Indústria Cultural**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1990. 176 p.
- CARDWELL, Sarah. **Adaptation revisited – television and the classic novel**. Manchester University Press, 2002.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do Conto. In: CAMPOS, Haroldo de.; ARRIGUCI JR., Davi (orgs). **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.
- COUTINHO, Karine. Beto Brant reencontra amigos. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2011/11/beto-brant-reencontra-amigos-e-traz-novo-filme-para-festival-no-recife.html>>. Acesso em 02/02/12.

COUTO, José Geraldo. **Um relato bíblico**. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=marcal-aquino>>. Acesso em 02/02/12.

DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa**. Tradução Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertexto, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

EARP, Fábio Sá; SROULEVICH. **O Mercado de Cinema no Brasil**. Disponível em: <<http://www.ie.ufrj.br/datacenterie/pdfs/seminarios/pesquisa/texto04112.pdf>>. Acesso em 09/07/11.

FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003. 236 p.

_____. Cinema de Terras e Fronteiras. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, 258 p.

FRANK, Joseph. **A forma espacial na Literatura Moderna**. In: “Revista Intertexto”. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Uberaba: Ed. UFTM, 2008. P. 167-198

FARR, Robert M. Representações Sociais: a teoria e sua história. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GATTI, André Piero. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003)**. 357 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: grupo de alunos da Pós-graduação UFMG. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2006.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

GODOY, Helio Augusto. **Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: Annablume, 2002, 314 p.

_____. **Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário**. In: “Anais do 8º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação”. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1999.

GOMES, Márcia. **Ficção Seriada Televisiva e Adaptação de Obras Literárias: as idéias no fluxo das mídias**. Natal – RN. INTERCOM (2008).

_____. **Telenovelas, Aprendizagem de Conteúdos Sociais e Entretenimento**. Estudos de Sociologia. Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE. v. 11, vol. 1 e 2. 2009.

_____. **Adaptação de Obras Literárias para o Audiovisual: as obras no fluxo das mídias**. 2009. 12 p. Projeto de Pesquisa. UFMS, Campo Grande, 2010.

_____. **Recepção de Telenovelas e Aproveitamentos de Conteúdos Sociais**. Trabalho apresentado no I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação. Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 30, n. 2 (2007). Disponível em: <http://www.accionaudiovisual.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20070417/asocfile/20070417102026/11_marcia_gomes.pdf>. Acesso em 02/02/2012.

GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Ed. Senac – Instituto Itaú Cultural, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. 104 p.

_____. **Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. Tradução Adriana La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 434 p.

HIRST, Paul; THOMPSON, Grahame. **Globalização em questão: a economia internacional e as possibilidades de governabilidade**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 364 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

INFANTE, Guillermo Cabrera. **Uma historia do conto**. In: Folha de São Paulo, 30 dez. 2001, Mais!, n. 516, p. 5-15.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida dos outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Ed. Senac – Instituto Itaú Cultural, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001. 454 p.

LOPES, Edward. **A identidade e a Diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa**. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 1997.

LULL, James. El sentido em movimiento. In: _____. **Mídia, comunicación, cultura**. Ed. Amorrortu, 1997. 256 p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

McFARLANE, Brian. **Novel to Film – An introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford University Press, New York, 1996.

MINAYO, Maria Cecília S. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MOURA, Carlos Eduardo. **Aquino, um representante da nova literatura brasileira**. Disponível em: [<http://carlosemoura.wordpress.com/portfolio/entrevistas/marcal-aquino/>]. Acesso em 02/02/12.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, Televisão, Escola – Estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo: Cortez, 2004, 252 p.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002, 528 p.

_____. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias.** São Paulo: Cosac Naify, 2006. 209p

PALMA, Glória Maria. **Literatura e Cinema: A Demanda do Santo Graal & Matrix, Eurico, o Presbítero & a Máscara do Zorro.** Bauru: Edusc, 2004. 118 p.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão.** São Paulo: Ed. Senac – Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIGLIA, Ricardo. **Teses sobre o conto.** In: Folha de São Paulo, 30 dez. 2001, Mais!, n. 516, p. 24.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, 257 p.

PUPPO, E.; HADDAD, V. **Cinema Marginal e Suas Fronteiras: Filmes Produzidos nas Décadas de 60 e 70.** Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. 160p.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.

REBOUÇAS, Fernando. **História do Cinema Brasileiro.** Infoescola, 2008. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/cinema/historia-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 22/04/2011.

SANCOVSCHI, Beatriz. **Sobre a noção de representação em S. Moscovici e F. Varela.** Revista Psicologia e Sociedade. vol.19, n.2, maio/ago., 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000200002> Acesso em: 10 jul. 2011.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation.** Routledge, New York, 2006.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Art Editora Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980.

SALVO, Fernanda. **Subjetividade e crítica cultural: os desencantos pós-modernos no filme O invasor, de Beto Brant.** Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/ecom/include/getdoc.php?id=236&article=102&mode=pdf>>. Acesso em: 21/07/2010.

_____. **A questão do sujeito contemporâneo no filme Crime Delicado, de Beto Brant.** Disponível em <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1649>>. Acesso em: 05/12/2011.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FREIRE, Rafael de Luna. **Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método.** Crítica Cultural, volume 2, número 2, jul./dez. 2007. Disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/05.htm>>. Acesso em: 12/11/2011 às 23h15.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Fascinante aventura do cinema brasileiro.** Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1981.

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

_____. **Teoria e Prática da Adaptação: Da fidelidade à intertextualidade.** Tradutor desconhecido. Florianópolis: Ilha do Desterro, 2006. 35 p.

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Tradução de Marie-Anne Kremmer e Glaucia Renate Goncalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997, 174p.

WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da Cultura**. São Paulo: Ed Edusc, 2003. 184 p.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. P. 146

_____. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Ed. Senac – Instituto Itaú Cultural, 2003.

ANEXO I – FOTOCÓPIA DO CONTO “MATADORES”

ANEXO II – CÓPIA EM DVD DO FILME “OS MATADORES”

ANEXO III - FICHA TÉCNICA DO FILME “OS MATADORES”¹

Sinopse:

Em um bar na divisa Brasil-Paraguai, um homem está para ser eliminado. Enquanto esperam o defunto encomendado, dois matadores, Toninho e Alfredão revelam uma história em que é difícil encontrar culpados e inocentes. Presente e passado se misturam em torno da morte de Múcio, o pistoleiro mais competente da região, mostrando que matar ou morrer é uma fronteira fácil de se atravessar. Um chefe, uma bela mulher, um serviço a ser feito. O filme testa os limites da amizade, do medo e da traição. Quem traiu?

Informações

Título: Os matadores

Duração: 90 min e 0 seg.

Ano: 1997

Cidade: São Paulo **UF(s):** SP **País:** Brasil

Gênero: Ficção

Subgênero: Policial

Cor: Colorido

Equipe Técnica:

Direção: Beto Brant

Roteiro: Beto Brant, Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Victor Navas - Baseado no conto “Os Matadores” de Marçal Aquino

Empresa(s) Co-produtora(s): Casa de Produção e Curta Produções Cinematográficas

Produção Executiva: Sara Silveira

Direção de Produção: Sara Silveira e Caio Gullane

Direção Fotografia: Marcelo Durst

Montagem/Edição: Willem Dias

Direção de Arte: Tulé Peake

Figurino: Sandra Fukelmann

Técnico de Som Direto: Miguel Ângelo

Edição Som: Roberto Ferraz

Trilha Musical: André Abujamra

Janela de projeção de película: 1:1.85

Som: Sonoro / Dolby SR

Idioma: Português

Classificação Indicativa: 16 anos

Elenco:

Chico Diaz (Múcio)

Murilo Benício (Toninho)

Maria Padilha (Helena)

Wolney de Assis (Alfredão)

Stênio Garcia (Duão)

Adriano Stuart (Carneiro)

Lugares: Cidades / Fronteiras de Rio de Janeiro, Bela Vista, São Paulo (Brasil), Bella Vista e Concepción (Paraguai).

Ambientes Sociais: frequentados por assassinos profissionais, fazendeiros, latifundiários, pecuaristas, caminhoneiros, peões, prostitutas, populares, políticos, camponeses de movimentos sociais e sociedade em geral.

Espaços: prostíbulos, bares, fazendas, rodeios, clubes de laço, feiras agropecuárias, postos de gasolina, acampamentos de “sem-terras”, comércio, feiras, restaurantes, hotéis, lojas e ruas das cidades.

¹ Disponível em <<http://www.programadorabrasil.org.br/filme/350/>>. Acesso em 05/02/2012.

**ANEXO IV – QUADRO COMPARATIVO DA ESTRUTURA NARRATIVA DO
PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DO FILME “OS MATADORES”²**

LIVRO	FILME
TÍTULO DO LIVRO - MATADORES	SEQUÊNCIA 01 CENA 01 Local: Rio de Janeiro EXT/DIA Toninho rouba carro e vai para rodovia, atravessando um túnel onde está escrita / grafitada a palavra “PAZ”.
Não consta.	TÍTULO DO FILME - OS MATADORES – Um filme de Beto Brant (em animação com fonte riscada, semelhante à caligrafia manual de semi-alfabetizados).
Não consta.	CENA 02 Local: Madeireira EXT/NOITE Homens colocam drogas em toras de madeira que estão em cima de um caminhão
Não consta.	CENA 03 Local: Aduana / Fronteira EXT/NOITE O Motorista do caminhão passa pela alfândega após a verificação dos policiais.
Não consta.	CENA 04 Local: Estrada de terra EXT/NOITE Homens disfarçados de peões em comitiva bloqueiam a passagem do caminhão e depois assassinam o Motorista na estrada.
Não consta.	CENA 05 Local: Casa do Carneiro INT/EXT/NOITE Carneiro festeja com amigos, músicos de guarânia e sua esposa, Helena, em sua casa. Alfredão chega de carro à casa de Carneiro e o aguarda fora da casa. Helena diz que não gosta do tipo de gente como Alfredão e pede para Carneiro falar com ele fora da casa. Carneiro obedece.
Não consta.	CENA 06 Local: Bar EXT/NOITE Alfredão e Toninho chegam de carro em um Bar de beira de estrada.
CAPÍTULO 01 – O APRENDIZ Narrador: O Aprendiz	SEQUÊNCIA 02 CENA 07

² Para a presente análise, utilizaremos as noções técnicas de capítulo (parte constituinte / subdivisão de uma obra escrita) para o livro e de cena (unidade de tempo e espaço em que se desenrola parte do filme) e sequência (conjunto de cenas que formam uma subdivisão da narrativa fílmica, com relativa unidade interna) para o filme, conforme as conceituações fornecidas por Nagamini (2003). A Coluna 01 refere-se ao conto “Matadores” e a Coluna 02 ao filme “Os Matadores”, sendo que as indicações INT/EXT/DIA/NOITE/MANHÃ referem-se à ambientação – interna ou externa – e aos períodos do dia – dia, noite e manhã.

Local: BAR INT/NOITE Não consta. O Aprendiz flerta com uma nipo-descendente e observa suas meias estampadas. Alfredão diz para o Aprendiz ficar atento e não flertar com a “Chinesa”, pois em seu ramo não se pode errar. O Aprendiz diz que a garota é japonesa. Alfredão diz que “é tudo a mesma merda”. O Aprendiz descreve o Bar, algumas pessoas presentes, o próprio Alfredão (jaqueta de couro preta, com ar suspeito) e pergunta o que aconteceria se a pessoa que esperam não aparecer. Alfredão diz que irão esperar, pois são pagos para isso e ninguém pode roubar a mercadoria de seu patrão e sair ileso. Consta adiante de forma diferente.	Local: Bar INT/NOITE Uma mulher loira canta no palco e Toninho e Alfredão entram no Bar, que está cheio de homens e prostitutas bebendo, dançando ou apenas sentados nas mesas conversando. Toninho flerta com uma nipo-descendente - que conversa com um homem - e observa suas meias estampadas. Alfredão diz para Toninho ficar atento e não flertar com a “China”, pois em seu ramo não se pode errar. Toninho diz que a garota é japonesa. Alfredão diz que “é tudo a mesma merda”. Toninho pergunta o que aconteceria se a pessoa que esperam não aparecer. Alfredão diz que irão esperar, pois são pagos para isso e ninguém pode roubar a mercadoria de seu patrão e sair ileso. Alfredão observa atento a entrada de um homem no Bar. Toninho pergunta se Alfredão tem algum problema. Alfredão retruca e pergunta se Toninho tem algum problema. Alfredão diz que Toninho parece nervoso e pergunta se ele já matou alguém. Toninho diz que sim, Alfredão ri e diz que Toninho parece nervoso, e que, quem fica nervoso morre rápido nesta região. Alfredão pergunta a Toninho se de onde ele veio também é assim.
Não consta.	CENA 08 Local: Estrada / Garagem EXT/DIA Toninho viaja de carro pela estrada e chega em uma garagem de venda carros, onde encontra Helena. Toninho observa o carro de Helena e pergunta se ela não o vende. Helena diz para Toninho perguntar ao seu marido, que chega com o Dono da garagem. Toninho tenta vender o carro ao Dono da garagem, que recusa. Toninho insiste e depois de Carneiro autorizar, consegue, comprometendo-se a passar o carro pela fronteira a pedido do Dono da Garagem.
Narrador: O Aprendiz Local: BAR INT/NOITE O Aprendiz observa a japonesa conversando com um homem e observa a total visão que tem da porta. Consta adiante de forma diferente. Alfredão diz que eles não podem se distrair, pois quem eles esperam é perigoso e inteligente e que, se não fosse, não teria feito o que fez. O Aprendiz pensa que Alfredão deve ser um “cara” decente e que sabia que ele tinha um caso com uma “paraguaia” do “109”. O Aprendiz lembra que Alfredão sempre trabalhou com Múcio,	SEQUÊNCIA 03 CENA 09 Local: Bar INT/NOITE Consta anteriormente. Alfredão ri e comenta que a nipo-descendente sai acompanhada. Alfredão diz que não perdeu muita coisa, pois este Bar antes tinha mulheres mais bonitas. Consta adiante. Toninho diz que Alfredão deve ter vindo muito ao Bar, que responde que veio algumas vezes.

até o último morrer no hotel Blue Star, em um “lance” que nunca entenderam direito. Dois homens entram pela porta, descritos como “um forte, de macacão, e o outro, ruivo, Barbudo”, ao que Alfredão fica atento, relaxando posteriormente ao perceberem que ambos tinham “jeito de caminhoneiro”. O Aprendiz observa que Alfredão parece cansado e velho, mesmo sendo competente na opinião de todos, orgulhoso de nunca ter falhado, sendo por isso que Turco confia nele. O Aprendiz diz que não consegue entender a morte de Múcio. Alfredão diz que o Múcio errou e que sempre aconselhou ele a não errar. O Aprendiz diz que foi um serviço de profissional. Alfredão diz que um amador nunca teria pego o Múcio desprevenido, pois ele era “puta velha nessa vida”. O Aprendiz pergunta sobre o que o pessoal do hotel Blue Star falou. Alfredão diz que ninguém viu nada e que isso sempre acontece, que nessas horas ninguém vê nada. O Aprendiz diz que queria saber quem era a mulher que estava junto com Múcio	Consta adiante de forma diferente. Não consta. Toninho diz que quer muito perguntar sobre a morte de Múcio, porque Alfredão era seu parceiro e porque não entende como isso foi acontecer. Alfredão diz que o Múcio errou e que sempre aconselhou ele a não errar. Toninho diz que foi um serviço de profissional. Alfredão diz que um amador nunca teria pego o Múcio desprevenido, pois ele era “puta velha nessa vida”. Toninho pergunta sobre o que o pessoal do hotel falou. Alfredão diz que ninguém viu nada e que isso sempre acontece, que nessas horas ninguém vê nada. Toninho diz que devia haver mulher na história.
Não consta.	Flashes do Quarto de Hotel.
Narrador: O Aprendiz Local: BAR INT/NOITE O Aprendiz narra a entrada de um homem manco com uma índia, o gosto horrível do whisky que bebe e outras pessoas do Bar. O Aprendiz narra sua ida ao banheiro sujo onde examinou a pistola e pensou que nunca tinha atirado e que não gostaria de fazer isso neste trabalho. Ao retornar para o Bar, o Aprendiz e Alfredão conversam sobre a parte mais difícil de uma tocaia: esperar. O Aprendiz diz que provavelmente quem eles esperam já deve ter atravessado a fronteira. Alfredão diz, bocejando, que quem eles esperam já foi tolerado quando atrapalhava os negócios de Turco, mas agora passou dos limites ao interceptar uma carga, algo que nunca aconteceu desde os tempos em que Moacir Gordo dominava a região, pois ali os grandes sempre se respeitaram. O Aprendiz diz que quem eles esperam deve estar desafiando e esperando que eles cometam erros para tomar conta da “rota”. O Aprendiz continua narrando / descrevendo o lugar e as pessoas presentes no Bar. Observa duas mulheres dançando juntas (uma com calça de couro, outra com cara de nordestina), a japonesa e suas meias. Alfredão percebe que o Aprendiz	CENA 10 Local: Bar INT/NOITE Não consta. Consta adiante de forma diferente. Consta adiante de forma diferente. Consta adiante de forma diferente.

gostou da nipo-descendente e fala que este lugar já teve mulheres interessantes há uns quinze anos, mas agora só tem esses “bagulhos”, motivo pelo qual hoje só vai “vagabundos” e motoristas de caminhão. Alfredão conta que só ia ao Bar quando precisava descobrir algo para o Turco, pois já foi casado, tendo inclusive dois filhos, que não vê há muito tempo. O Aprendiz narra que sabia dessa história, na qual a mulher de Alfredão tinha fugido para Minas Gerais com os filhos, sendo que Alfredão não foi atrás dela para não ter que matá-la, segundo dizia aqueles que o conheceram nessa fase. O Aprendiz fala sobre a loira sentada no canto do Bar. Alfredão ri sobre o fato de que o Aprendiz não havia reparado antes, pois quem eles aguardam vem ao Bar por ela. Alfredão ri e diz que se fosse o Múcio saberia até a cor da calcinha dela. O Aprendiz se irrita e pergunta como Múcio morreu se sabia tanto. Alfredão se irrita mais ainda e diz para o Aprendiz não dizer besteira, pois conheceu muito pouco o Múcio para achar “isso ou aquilo”. Alfredão diz ao Aprendiz que se em 3 dias de espera ele fica nervoso assim, melhor procurar outra coisa para se fazer. Alfredão conta que quando ele e Múcio foram “acertar” o “Nunes Pai” em Assunção, esperaram 40 dias numa “biboca” bem pior e houveram dias em que nem puderam “cagar” direito. E que, mesmo assim, realizaram o serviço sem problema nenhum.	Consta adiante de forma diferente. Toninho fala sobre a loira sentada no canto do Bar, que antes estava cantando no palco. Alfredão ri sobre o fato de que Toninho não havia reparado antes, pois quem eles aguardam vem ao Bar por ela. Alfredão ri e diz que se fosse o Múcio saberia até a cor da calcinha dela. Toninho pergunta como esse “boliviano” morreu se sabia tanto. Alfredão diz que Múcio era “paraguaio” e que Toninho não sabe o que diz, pois Múcio sabia tudo “dessa profissão”. Consta anteriormente de forma diferente. Não consta.
CAPÍTULO 02 – MÚCIO Narrador: Onisciente Local: Quarto de Hotel INT/DIA É narrado que, se Múcio tivesse que descrever a paisagem, “diria que as árvores pareciam tristes na chuva e que a vegetação tinha a mesma cor castanha dos cabelos da mulher – a diferença é que ela os pintava a cada quinze dias”. Múcio observa pela janela do hotel a paisagem e a cidade e fica impaciente e tenso, enquanto aguarda a mulher de Turco. É narrado que Múcio, se estivesse escrevendo um livro de memórias, se lembraria da infância miserável em Santa Rita e do “homem que o ensinou a ganhar a vida como matador”, Zé Emídio, famoso “numa terra de pistoleiros respeitados como Duão, João Paraíba, Honorino e tantos outros”, por nunca recusar uma empreitada e cortar o dedo mínimo da mão esquerda das vítimas. Zé Emídio dizia que, “ao receber a	CENA 11 Local: Estrada de Terra EXT/DIA Consta adiante de forma diferente. Múcio e Duão trafegam por estrada de chão em um carro velho. Duão dá uma foto – “para ir pegando raiva e ficar mais fácil” - e uma arma a Múcio. Duão aconselha Múcio a não se preocupar em “matar bonito”, mas sim em matar, descarregando toda munição se preciso for. Duão instrui Múcio a ir para Pontes Lacerda, onde será pago. Duão chama Múcio de boliviano e pergunta se ele sabe chegar em “Puentes” Lacerda. Múcio diz que sim e que é paraguaio, ao que Duão ri. Múcio aguarda no ponto de

fotografia, já passava a odiar seu alvo, o que facilitava o serviço”. A mulher entra, encontra Múcio deitado na cama e acende um cigarro.	ônibus e depois assassina sua vítima. Consta adiante de forma diferente.
É narrado que, se mantivesse um diário, Múcio teria registrado sua partida de Santa Rita aos 20 anos, onde já era um pistoleiro conhecido e perseguido por ter assassinado o filho de um promotor, seguindo o ensinamento de Zé Emídio, que havia falecido devido a um derrame. O narrador conta também que Duão tinha sido espancado até a morte pela polícia. A mulher se despe, se aproxima da cama e de Múcio, permanecendo em silêncio. Eles se abraçam e trocam carícias.	SEQUÊNCIA 04 CENA 12 Local: Bar INT/NOITE Toninho pergunta se Alfredão falhou alguma vez. Alfredão diz que não e que neste ramo não tem segunda chance. Toninho pergunta então se Alfredão recusou algum trabalho difícil. Alfredão diz que não e que isso não se pode fazer para evitar a fama de “bunda-mole”. Alfredão conta que Múcio uma vez matou um filho de juiz e que teve que fugir por causa disso. Consta adiante de forma diferente.
Narrador: Onisciente Local: Quarto de Hotel INT/DIA Consta anteriormente de forma diferente.	CENA 13 Local: Casa abandonada INT/NOITE Dois homens espancam Duão e o deixam dentro de uma casa velha no mato. Múcio chega na casa e encontra Duão. Múcio tenta matá-lo, não consegue e deixa uma arma na mão de Duão. Duão diz que só não falou (quem matou o filho do juiz) porque não sabia. Múcio sai da casa e ouve-se um tiro.
Consta adiante de forma diferente.	SEQUÊNCIA 05 CENA 14 Local: Bar INT/NOITE Alfredão conta que quando ele e o Patrão conheceram o Múcio, “ele estava fora de mercado” e “cuidava de mulher”. Toninho pergunta se era “cafetão”. Alfredão diz que não, que ele precisou.
Narrador: Onisciente Local: Quarto de Hotel INT/DIA É narrado que, se o pai de Múcio não fosse analfabeto, ele lhe escreveria uma carta contando como ia a vida, talvez dando detalhes de como viera parar ali na fronteira, recordando o dia em que estava num boteco de estrada e conheceu Alfredão, há mais de dez anos, quando vivia “às custas de mulheres”, motivo pelo qual preferiu trabalhar para um patrão fixo, Turco. Afinal, como dizia Alfredão, havia duas coisas fáceis de se fazer na região: “uma era cruzar a fronteira. A outra era arrumar inimigos.”	CENA 15 Local: Bar / Prostíbulo INT/DIA Múcio joga sinuca com um amigo, quando uma prostituta chega e diz a ele que alguém não lhe deu “la plata”. Múcio vai até um homem e pergunta porque ele não pagou, ao que este responde que foi porque a prostituta não “fez o serviço”. Múcio agride o homem, que saca uma arma. Múcio o desarma, pega o dinheiro dele e a arma e o manda embora. Múcio saca a arma e a rodopia, como nos filmes do velho-oeste norte americano. Enquanto caminha dentro do Bar, Carneiro, sentado em uma mesa junto com Alfredão, chuta uma mesa na frente de Múcio e pergunta em espanhol se não quer vender o “38”. Múcio diz que não. Carneiro pergunta se Múcio quer atirar. Múcio se senta e põe a arma em cima da mesa.

A mulher se despe de suas roupas íntimas e Múcio continua vestido, ao que ela pergunta se aconteceu alguma coisa. Múcio confessa que está preocupado novamente com as consequências deste relacionamento. Ela sugere que Múcio mate Turco. Múcio se irrita. Ela, em tom de brincadeira, se diz surpresa com o medo de Múcio. Múcio continua tenso. Ela o despe, o “luminoso do Blue Star” é ligado e ela pensa que Múcio, nu, “em nada lembrava um dos matadores de aluguel que seu marido, o Turco, mantinha sob contrato”.	Consta adiante de forma diferente.
	SEQUÊNCIA 06 CENA 16 Local: Bar INT/NOITE Alfredão pergunta se Toninho não tem vergonha de usar brinco como o garçom. Toninho diz que “se garante”. Alfredão pergunta o quê ele garante e diz que “viraria de bucho para cima” se alguém chegasse junto com sua filha. Toninho diz que não está interessado na filha de Alfredão e nem nessa superstição. Alfredão diz que se matar alguém e não o virar de “cabeça para cima”, morre em 6 meses. Alfredão pergunta que arma Toninho está carregando. Toninho diz que tem uma pistola 9mm automática. Alfredão diz que nunca usou esta arma, pois não é “de confiança” e “engasga”, e que tem uma Magnum 357 e uma Taurus Especial. Alfredão diz que todo mundo que ele conhece faz assim, menos o Múcio, que tinha uma arma apenas e confiava na própria pontaria. Toninho parece apreensivo
	Flashes do Quarto de Hotel.
Consta anteriormente de forma diferente.	CENA 17 Local: Bar INT/NOITE Toninho diz que o whisky “tá uma merda” e pergunta se o Alfredão não iria cruzar a fronteira se fosse quem eles aguardam. Alfredão diz que quem eles aguardam não está com medo, pois está “peitando” o Carneiro, que “não tolera atrevimento”. Toninho pergunta se não há gente graúda envolvida, devido ao roubo de uma carga inteira. Alfredão diz que desde o tempo do Agenor, todo mundo ali se respeita, e que se não fizerem nada, o pessoal de São Paulo pode achar que eles estão “fraquejando”. Toninho pergunta se Alfredão gosta de trabalhar para o Carneiro. Alfredão ri e, depois de ficar sério, diz que não tem que gostar. Toninho diz que vai ao banheiro
Consta anteriormente de forma diferente.	CENA 18 Local: Bar EXT/NOITE Toninho sai do Bar e vê uma prostituta entrar em um caminhão com um homem. Toninho vê também dois homens que negociam uma arma, o encaram e parecem desconfiados.
	CENA 19 Local: Banheiro do Bar INT/NOITE

Consta anteriormente de forma diferente.	Toninho vai até o banheiro, muito sujo por sinal, onde saca a pistola e parece ensaiar um duelo de armas.
Não consta.	CENA 20 Local: Bar INT/NOITE Toninho volta ao Bar e diz que está com fome
Não consta.	CENA 21 Local: Cozinha da Casa do Alfredão INT/DIA Amélia, esposa de Alfredão, serve a comida na mesa acompanhada das filhas. Múcio e Alfredão estão na mesa em clima amistoso. Amélia diz para Múcio não fazer cerimônia e ir se servindo. Múcio, sempre em espanhol, diz que adora sopa paraguaia e depois olha copiosamente para a filha mais velha de Alfredão. Alfredão percebe e pede para a filha ir buscar uma cerveja. Alfredão pergunta como está a casa dele. Múcio responde que está com pequenos problemas mas está resolvendo. Alfredão diz à mulher que Múcio é caprichoso. Múcio fala sobre o carro que irá comprar, do tipo “Mustang”, enquanto olha para a filha do Alfredão. Amélia pergunta se Múcio não tem vontade de ir embora ou voltar para a Bolívia. Múcio diz que é paraguaio. A Esposa de Alfredão pede desculpa. Múcio diz que não tem problema e que não tem vontade e nem pode voltar, sendo que como já está ali, quer ficar ali. Amélia diz que ele deve sentir saudade da família. Múcio diz que sim, que da família sente saudade, e conta em tom de piada que nasceu enquanto sua mãe corria para o hospital, sendo que por isso não pode parar. Todos riem na mesa
Não consta.	CENA 22 Local: Frente da Casa do Alfredão EXT/DIA Alfredão e Múcio tomam tereré sentados em cadeiras de varanda. Alfredão diz que a paisagem e a tranquilidade “dão gosto”. Múcio diz que há coisas melhores, como as mulheres. Alfredão diz que quanto a isso, já está aposentado, pois já tem mulher e filhas. Amélia se aproxima e Alfredão discretamente diz “cuidado”, para ela não ouvir a conversa. Amélia pergunta quando Múcio irá arrumar uma mulher. Múcio diz que assim como está, está bem.
Não consta.	CENA 23 Local: Acampamento de “Sem-terras” EXT/NOITE Alfredão e Múcio chegam no acampamento com o carro de Múcio. Alfredão diz aos camponeses que se aproximam que já avisou para eles saírem e que o acampamento aumentou. Um dos camponeses diz que não estão pensando em sair. Alfredão diz que eles sabem que essa terra tem dono. O camponês diz que essas terras estavam “largadas” e que eles irão ficar e usar. Um outro camponês se aproxima com uma arma e diz que só estão defendendo o que é deles. Alfredão diz que vão embora, mas que vão voltar e que será muito pior. O camponês diz que estarão esperando. Ao se aproximar do carro,

	Alfredão atira e começa um tiroteio. Um dos campesinos toma a arma do campesino que atirou, que foge para dentro da mata. Alfredão e Múcio o perseguem. Alfredão corre um pouco e pára, pois não aguenta. Múcio alcança o campesino e o acerta, mas não o mata. Quando retorna, Alfredão continua andando até o campesino e o acerta com ele no chão, matando-o. Ao se aproximar de Múcio, diz que fez isso porque ele atirou neles. Ao retornarem, descobrem o acampamento vazio e que o carro de Múcio está em chamas. Múcio fica descontrolado.
CAPÍTULO 03 – A JAPONESA Narrador: O Aprendiz Local: Bar INT/NOITE Não consta. O Aprendiz vai até o balcão e pergunta ao balconista, com “cara de boliviano e olhos desconfiados”, quais marcas de whisky há no Bar. O Aprendiz observa a loira próxima ao balcão, que parece desinteressada do lugar e das pessoas ali. A vitrola tocava uma guarânia.	SEQUÊNCIA 07 CENA 24 Local: Bar INT/NOITE Uma briga começa no Bar por motivos fúteis – um homem encara outro demais – e seus participantes esbarram em Toninho, que se irrita. Alfredão acalma Toninho e diz que em uma “noite de espera” não se pode ficar nervoso assim, que esta briga não faz parte do serviço e que se Toninho não aprender, melhor procurar outra coisa pra fazer. Toninho diz que está de saco cheio e vai até o Bar ver os whiskys, onde se aproxima da Loira. Toninho pergunta quem escolhe o whisky desse lugar. A loira diz que deve ser um cara muito esperto, pois tem sempre um “trouxa” que toma. Toninho diz que nem tudo ali é de segunda linha. A Loira diz que nem tudo é “para o bico” de Toninho e que este não tem (dinheiro) para pagar. O balconista do Bar, com trejeitos homossexuais, diz que “whisky se pode escolher, mulher nem sempre”, ao que Toninho responde, com trejeitos cariocas, “sai fora”. Toninho chega rindo na mesa e diz que foi ver a cor da calcinha da Loira, assim como o Múcio faria. Alfredão se irrita, puxa Toninho pela gola da jaqueta e diz que “para quem puxou meia dúzia de carro”, Toninho “conta muita vantagem” e não passou a metade das coisas que Múcio passou quando tinha a mesma idade.
Não consta.	CENA 25 Local: São Paulo – Carro em Frente de Restaurante Fino EXT/INT/NOITE Um casal desce de um carro luxuoso escoltado por seguranças na frente de um restaurante fino, sendo que o homem está com o braço enfaixado. Alfredão, que está junto com Múcio dentro de um carro do outro lado da rua, comenta que tal cena se refere à “cagada” do Rubão, que atirou para todos os lados e acertou só um, no ombro, o qual se assustou e agora anda sempre “coberto”. Múcio pergunta porque o patrão quer ele morto. Alfredão diz que é um favor para um amigo, pois se este homem ficar vivo, ganha a eleição fácil, ainda mais depois de ter virado herói por ter saído vivo. Alfredão diz que o problema é que ele vai até ao banheiro com os seguranças. Múcio diz que sempre há um descuido. Alfredão diz que o complicado é que a eleição está próxima. Múcio diz que vai conferir e Alfredão diz pra tomar cuidado. Múcio diz que só vai buscar a morena e

	canta “lejos de tu ojos ya no puedo mas vivir”.
Não consta.	CENA 26 Local: Escritório da Casa do Carneiro INT/DIA Carneiro pergunta a Múcio se pode “trocar de roupa” para o enterro do deputado. Múcio ri e diz que sim, até porque o enterro é às oito horas. Alfredão acompanha o diálogo discretamente. Carneiro pergunta quem acertou o homem. Múcio aponta para o Alfredão. Carneiro pergunta se foi difícil. Alfredão diz que foi o de sempre.
Não consta.	CENA 27 Local: São Paulo – Carro em Frente de Restaurante Fino e Rua EXT/INT/NOITE Alfredão e Múcio correm de carro pela rua. Alfredão, gritando, pergunta que “porra” Múcio aprontou. Múcio diz que matou o homem.
Não consta.	CENA 28 Local: Escritório da Casa do Carneiro INT/DIA Carneiro entrega um envelope cheio de dinheiro e diz para Múcio conferir. Múcio diz que não precisa e agradece. Carneiro observa Helena na piscina.
Narrador: O Aprendiz Local: Bar INT/NOITE O Aprendiz volta para a mesa e pergunta para Alfredão porque a loira é mantida aqui. Alfredão pergunta se o Aprendiz acha que ela faz programas; o Aprendiz responde que não sabe mas que acha esquisito, perguntando então se não seria mais fácil montar uma casa para ela. Alfredão ri, diz que o Aprendiz é ingênuo, pois a loira é apenas um dos muitos “galhos” que quem eles esperam tem. O Aprendiz diz que não entende como um homem baixo, atarracado, de cabelo ruim e manco consegue arrumar uma menina assim. “Grana, poder, pau grande. Ou as três coisas juntas”, Alfredão opina e sorri.	SEQUÊNCIA 08 CENA 29 Local: BAR INT/NOITE Toninho diz que não entende como o Moacir Gordo pôde deixar a mulher dele no Bar fazendo “programa”. Alfredão diz para Toninho “deixar de ser besta”, que ela não é mulher dele. Toninho diz que se Moacir quisesse uma mulher só para ele, teria que dar uma casa para ela. Alfredão diz que teria que ser um prédio inteiro, pois não é só ela que Moacir “come por aqui”. Toninho diz que não entende como um cara feio, manco e torto sai com uma mulher dessa. Alfredão diz que é “poder, grana, pau grande, ou as três coisas juntas”.
Não consta.	CENA 30 Local: Lojas e Ruas de Bella Vista / PY INT/EXT/ DIA Local: Ruas e Comércio / Feira de Bella Vista / PY Toninho faz compras enquanto as balconistas da loja conversam em espanhol. Toninho flerta com uma balconista, tenta falar espanhol, mas não consegue, misturando em tom de piada inglês com português e espanhol. Pessoas do comércio, transeuntes, militares, açougueiros, crianças, são todos filmados em tom documental enquanto Toninho passeia pelas ruas. Toninho compra uma garrafa de Coca-cola e percebe que o carro de Helena está estacionado na frente do “Hotel Center”. Toninho fotografa Helena saindo do hotel. Um jovem se aproxima de Toninho e, falando em espanhol,

	oferece mulheres, câmbio de moeda e drogas. Múcio sai do hotel, é fotografado por Toninho e descrito como “perigoso” e muito “hablado” pelo jovem. Toninho pergunta se o jovem pode “hablar” para ele.
Não consta.	CENA 31 Local: Exposição Agropecuária / Rodeio INT/EXT/ DIA Cenas documentais de rodeio / clube do laço / exposição agropecuária. Carneiro pesquisa preços e visita a exposição com Helena, que pergunta se vão ficar o dia inteiro “vendo bois”. Carneiro diz que não é boi, é touro. Helena diz que vai dar uma volta. Carneiro anda acompanhado de dois “capangas” / seguranças. Helena bebe cerveja em um Bar, onde insinua paquerar um homem com trajes de cowboy, mas ri depois que vê seus dentes danificados. Carneiro é alertado por um dos seguranças que o “guri” / Toninho está os seguindo mais uma vez, ao que Carneiro diz para ele ir lá ver “o que é”. O segurança pergunta se Toninho quer fazer algum negócio, vender algum boi, e Toninho responde que quer vender uma vaca. Carneiro e Toninho conversam e Toninho entrega um envelope. Os seguranças, com sotaque sul-mato-grossense, se perguntam sobre o que Toninho quer com Carneiro; um deles afirma que Toninho deve ser algum filho bastardo que veio pedir dinheiro, o outro lembra que Toninho disse que veio vender uma vaca e ambos se entreolham sorrindo ao ver Toninho passar o envelope.
Consta adiante de forma diferente.	CENA 32 Local: Quarto de Hotel INT/DIA Múcio se olha no espelho do banheiro, fuma, liga a T.V., olha pela janela, se olha no espelho do quarto, finge lutar boxe, bebe, senta na cama e parece impaciente. Múcio veste a camisa, volta a olhar pela janela, vê o carro de Helena, destranca a porta e volta a sentar na cama, se arrumando para aguardá-la. Helena entra no quarto, beija Múcio e diz que estava com saudade. Múcio a afasta. Ela pergunta o que foi. Múcio responde que não gosta de ter uma mulher que não pode estar com ele todo o tempo. Ela diz que eles sempre souberam que isso seria assim. Múcio diz que isso tudo começa a ficar perigoso e que o marido dela é esperto. Ela ri, pergunta se Múcio “o grande matador” está com medo e diz que teve uma grande idéia: Múcio “dá um jeito” no Carneiro e toma o lugar dele. Múcio ri e diz que nunca faria uma barbaridade dessas por nenhuma mulher no mundo, pois nenhuma mulher vale tanto. Ela parece ofendida e pergunta o que Múcio acha que aconteceria se contasse tudo a Carneiro. Ele diz que ela não seria capaz. Ela diz que ele não sabe do que ela é capaz, pega sua arma, aponta para ele e pede para ele tirar a roupa. Ele pede para ela abaixar a arma, ele não obedece, ele pega arma, bate nela e começam a brigar e a se beijar. Depois que cansam, ela tira a blusa, ele tira sua calcinha e se beijam sofregamente. Ela, sorrindo com ele, dá um último e forte tapa em seu rosto e vão para a cama, onde transam com os corpos com marcas de sangue.

Narrador: O Aprendiz Local: Bar INT/NOITE Alfredão pede a conta e diz ao Aprendiz que vai ao banheiro.	SEQUÊNCIA 09 CENA 33 Local: Bar INT/MANHÃ As pessoas se levantam da mesa para ir embora. Toninho diz que ali está um saco e que vai para fora. Alfredão diz para ele esperar no carro e que vai pagar a conta.
Narrador: O Aprendiz Local: Bar INT/NOITE O Aprendiz sai à procura da nipo-descendente e vê um casal saindo de um dos quartos – formado pela nipo-descendente e pelo “baixinho”. A nipo-descendente vai até o Aprendiz e pergunta se não está muito frio para ficar “aqui fora”. O Aprendiz diz que está “frio pra diabo” e que estava ali a serviço. Ela diz que pensava que só as meninas trabalhavam por ali. O Aprendiz diz que ele e seu parceiro ficaram esperando alguém que se atrasou. Ela pergunta se eles são da polícia. O Aprendiz ri, diz que não e pergunta o que ela fez com as meias. Ela ri, acha interessante e comenta que o “baixinho” quis ficar com elas e que até pagou, o que ela achou meio esquisito. O Aprendiz diz que não acha esquisito e que já ficou com uma calcinha de uma mulher. A nipo-descendente diz que “calcinha, vá lá”, mas meias é a primeira vez. O Aprendiz diz que teria feito o mesmo. Ela pergunta se o Aprendiz não prefere o recheio das meias. O Aprendiz ri e diz que iria adorar o recheio das meias, porém está “a serviço”. Ela diz então pra voltar quando estiver de folga, pois vai escolher uma meia só para ele. O Aprendiz beija a nipo-descendente e nota rapidamente um cheiro masculino, talvez do “baixinho”. A nipo-descendente se afasta e vai em direção aos quartos. O Aprendiz acha que Alfredão está demorando, vai até à “boate”, vê “dois casais se esfregando” e percebe que a “loira já não estava no banquinho junto ao balcão”. Dois homens, o de macacão e o ruivo, esbarram no Aprendiz, pedem desculpas e parecem bêbados. O Aprendiz vai até o banheiro, onde encontra Alfredão morrendo, prensado entre a privada e a parede, com sangue saindo da garganta cortada, empapando a camisa e a jaqueta de couro. O Aprendiz pensa que quem matou Alfredão foram o “sujeito de macacão e o ruivo”. Antes de sair do banheiro, o Aprendiz pega a carteira e a arma de Alfredão, chegando a tempo de ver uma caminhonete deixando o estacionamento. O Aprendiz guarda a “automática” no coldre, vai	CENA 34 Local: Bar EXT/ MANHÃ Enquanto aguarda Alfredão, Toninho vê a nipo-descendente sair de um chalé acompanhada de um homem. A nipo-descendente vai até Toninho e pergunta se não está muito frio para ficar “aqui fora”. Toninho pergunta se não está frio pra ficar sem meia. Ela ri e diz que viu que Toninho gostou das meias, comenta que o “cliente” anterior quis ficar com elas e que até pagou, sendo o primeiro que pede isso, pois a maioria prefere calcinhas. Ela pergunta se Toninho está bravo e pergunta se ele não prefere o recheio das meias. Toninho ri e diz que iria adorar o recheio das meias, porém está “a serviço”. Ela diz que pensava que só as meninas trabalhavam por ali. Toninho diz que ele e um amigo ficaram esperando alguém que não apareceu. Ela pergunta se eles são da polícia. Toninho ri e diz que não. Ela diz então pra voltar quando estiver de folga, pois vai escolher uma meia só pra ele. Eles se beijam. Consta adiante. Não consta. Não consta. Consta adiante de forma diferente.

para o carro e fica um tempo no estacionamento do “109, decidindo se valia a pena procurar a paraguaia para entregar-lhe a carteira e o revólver de Alfredão”. O dia clareia, o frio aumenta e, olhando o conteúdo da carteira, o Aprendiz descobre uma foto - onde Alfredão aparece ao lado de uma mulher e de duas crianças - e um documento – onde descobre que Alfredão iria fazer 59 anos. O Aprendiz desiste de entregar a carteira, liga o carro e pensa que Turco iria ficar muito “puto”, tendo em vista que Alfredão trabalhava para ele há muito tempo, era competente, de confiança e nunca falhara num serviço até então, apesar de calado e mal humorado, principalmente depois da morte de Múcio. O Aprendiz vai para sua casa, pensando nisso e tentando imaginar como Alfredão teria reagido se soubesse que seu último trabalho, antes de ser promovido a seu parceiro, fora espionar com quem a mulher do Turco andava se encontrando.	
Não consta.	CENA 35 Local: Frente de Igreja INT/EXT/MANHÃ Toninho chega em um táxi e espera alguém. Carneiro chega pela estrada de terra em uma caminhonete, onde Toninho entra para conversarem. Carneiro pergunta se Toninho está pronto para o trabalho, diz que o que vai pedir é muito importante e pergunta se ele já matou. Toninho diz que está ali e que tudo tem a primeira vez. Carneiro diz que será um bom batismo, pois o cara é especial, não é como os outros. Carneiro entrega uma arma e balas para Toninho
CAPÍTULO 04 – O CONFRONTO Narrador: Onisciente Local: Quarto de Hotel INT/DIA A mulher sai, Múcio permanece nu e deitado. A porta abre e Múcio hesita entre alcançar a arma ou cobrir-se. Opta por puxar o lençol ao reconhecer Alfredão, que senta em uma cadeira e parece triste. Ambos se entreolham. Alfredão diz que “o Turco já sabe”. Múcio “morde os lábios” e “pensa com raiva na mulher”, continuando quieto. Alfredão diz que Turco andava desconfiado e colocou alguém para vigiá-la. Alfredão diz que “o engraçado é que o Turco pensou em me colocar pra fazer essa campana”, mas como estava ocupado, desistiu. Múcio pergunta quem fez o serviço, mesmo sabendo que àquela hora a informação era inútil. Alfredão diz que não sabe e que nunca imaginou que seria Múcio quem estivesse saindo com a mulher de Turco. Alfredão diz que “a mulher de Turco é mesmo um bicho à toa”, pensando em outra mulher, a que estava longe com suas duas crianças. Múcio pergunta o que irá acontecer, fica inquieto e pensa na possibilidade de alcançar o	SEQUÊNCIA 10 CENA 36 Local: Quarto de Hotel INT/ DIA Helena se despede de Múcio, combinam o próximo encontro e riem do fato que este não consegue falar “quinta-feira”. Múcio fuma deitado e com cara de satisfeito. Alfredão entra no quarto. Múcio se assusta, olha para a arma e depois para a arma na cintura do Alfredão, que entra dizendo que o Carneiro já sabe, pois estava desconfiado e tinha posto alguém para seguir ela. Múcio pergunta quem foi que o entregou, Alfredão diz que não sabe e que nunca imaginou isso, pois Múcio nunca tinha falado nada, mesmo tendo eles andado juntos muito tempo. Alfredão diz que a mulher de Carneiro “é um bicho à toa” e que, se soubesse, nada disso teria acontecido, e que nunca se esqueceu daquele tiroteio em Porto Murinho, onde quase foi “picado” se não fosse a ajuda de Múcio. Alfredão pergunta se Múcio se lembra de como se conheceram, naquele lugar onde “viviam à custa das mulheres”. Múcio diz que encontrará uma “chica” linda e que fugirá, sendo esta a última vez que se verão. Alfredão diz que não ia adiantar nada, pois o “homem” ia

revólver. Alfredão diz que nunca se esqueceu daquele tiroteio em Ponta Porã, onde quase foi “picado” se não fosse a presença de Múcio. Alfredão diz que se lembra também de quando se conheceram, quando Múcio estava vivendo “a custa daquelas putas”. Múcio pergunta novamente o que irá acontecer, embora já tivesse compreendido por que Alfredão estava ali. Alfredão diz que se soubesse que Múcio estava saindo com a mulher do Turco, nada disso teria acontecido. Múcio diz que Alfredão deveria deixar ele ir embora e que nunca mais apareceria por “esses lados”, e que Turco nunca saberia o que aconteceu de verdade. Alfredão diz que não adiantaria, pois o Turco ia colocá-lo em sua pista e só daria mais trabalho. Múcio propõe que os dois fujam juntos e se prepara para saltar na direção do criaco. Alfredão diz que Turco passaria a vida mandando pistoleiros atrás deles e que está muito velho pra ficar fugindo. Múcio diz que ele e Alfredão são amigos. Alfredão diz que é por isso que Turco o enviou, para testá-lo. Alfredão saca a arma e Múcio tenta sair da cama. Alfredão fica um tempo sentado no quarto, vendo o corpo do parceiro, desce as escadas do Blue Star, percebe que está chorando e se lembra que precisou atirar três vezes até que cessassem os movimentos do parceiro. Alfredão pensa que, àquela distância e em outros tempos, nunca gastaria mais do que uma bala para matar um homem, especialmente se ele estivesse desarmado, nu e deitado numa cama. Alfredão torce os lábios, como fazia sempre quando contrariado, e pensa que estava velho demais para aquele tipo de vida e que nunca mais arranjaria um parceiro como Múcio.	colocá-lo na sua “pista”, e isto só ia lhe dar mais trabalho. Múcio propõe que fujam juntos. Alfredão diz que Carneiro não iria “sossegar” e contrataria outro para lhes matar. Múcio diz que ele e Alfredão são amigos. Alfredão diz que é por isso mesmo que Carneiro o enviou, para testar sua confiança. Múcio aponta para sua testa, pula tentando pegar a arma e é alvejado por uma bala que sai da pistola de Alfredão. Após um tempo, Alfredão guarda a arma, vira o corpo de Múcio para cima, faz o sinal da cruz e sai do quarto.
Não consta.	SEQUÊNCIA 11 CENA 37 Local: Restaurante INT/DIA Carneiro toma café e pergunta a Helena o quê fez à tarde. Ela responde que foi fazer compras. Carneiro diz que já disse que quando ela quiser comprar algo, basta mandar alguém, pois não a quer atravessando a fronteira. Ela diz que precisa se distrair. Ele diz que, neste mesmo dia, por exemplo, tinha um serviço para fazer lá e mandou alguém resolver para ele. A conta chega e Carneiro paga com uma nota de R\$ 10,00.
Não consta.	CENA 38 Local: Frente de Igreja INT/EXT/ DIA Toninho carrega a pistola. Carneiro pergunta se Toninho sabe usar. Toninho responde que “se vira”. Carneiro diz que gosta de ajudar quem trabalha com ele, como o Alfredão, que conseguiu tudo que tem com ele. Carneiro diz que sabe quando alguém é de confiança e que sabe quando não é mais. Carneiro diz que o Alfredão está velho e não é mais de confiança, porque dependia demais

	do Múcio. Carneiro diz que se o Alfredão for “prego”, pode acabar com ele com o quê sabe, preocupação que não quer mais ter. Carneiro diz que não pode “ficar” mais com o Alfredão. Toninho pede as balas e diz para Carneiro ficar tranquilo
Consta anteriormente.	SEQUÊNCIA 12 CENA 39 Local: Bar EXT/MANHÃ Toninho beija a nipo-descendente, que se afasta e vai em direção aos quartos.
Consta anteriormente de forma diferente.	CENA 40 Local: Banheiro do Bar INT/MANHÃ Toninho vai para o banheiro, onde encontra Alfredão. Toninho saca sua arma e aponta para Alfredão, que pergunta “o que é isso, rapaz?”. Toninho diz que veio “fazê-lo”. Alfredão pergunta se o Carneiro está pagando bem, diz que a pistola de Toninho costuma “engasgar” e que, caso isso aconteça, lhe mata. Alfredão diz que já viu todo tipo de “matador” e que sabe que Toninho não é um deles. Alfredão diz que não tem o dia inteiro e pergunta se Toninho não vai “tentar sua sorte”. Alfredão ri, diz que é “o jeito de olhar” e diz que acha melhor o Toninho se cuidar, pois sabe muito bem o quê acontece com “pistoleiro” que falha. Alfredão sai rindo e Toninho manda ele “tomar no cú”.
Não consta.	CENA 41 Local: Estrada terra / Casa do Alfredão INT/MANHÃ Alfredão chega em sua casa gritando que vão embora e que está com pressa. Amélia e suas filhas arrumam tudo e colocam seus objetos pessoais no carro rapidamente. Amélia pergunta se aconteceu alguma coisa, Alfredão diz que aconteceu muita coisa e que nunca mais irão voltar. Todos entram no carro e seguem pela estrada. Enquanto o carro de Alfredão segue rápido, pode se ver ao fundo um outro carro que vem na mesma direção.

**ANEXO V – QUADRO DE CENAS E PLANOS DO FILME
“OS MATADORES”³**

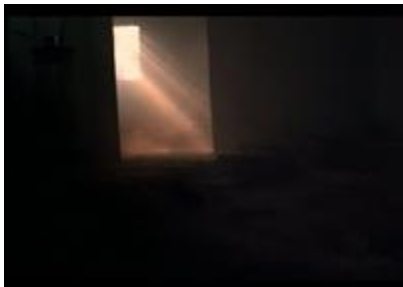
Cena.Plano		
1.1.	1.2	1.3
		
1.4	Título do Filme	2.1
		
2.2.	2.3	2.4
		
3.1	3.2	4.1
		

³ A numeração das imagens referem-se às Cenas e aos Planos do filme “Os Matadores” (Exemplo: Plano 02 da Cena 01: 1.2).

4.2	4.3	4.4
		
4.5	5.1	5.2
		
5.3	6.1	6.2
		
6.3	7.1	7.2
		

7.3	7.4	7.5
		
7.6	7.7	7.8
		
8.1	8.2	8.3
		
8.4	9.1	9.2
		

9.3	9.4	Flashes do Quarto de Hotel
		
Flashes do Quarto de Hotel	Flashes do Quarto de Hotel	10.1
		
10.2	10.3	11.1
		
11.2	11.3	11.4
		

11.5	11.6	11.7
		
11.8	11.9	12.1
		
13.1	13.2	13.3
		
13.4	13.5	13.6
		

13.7	13.8	13.9
		
13.10	14.1	14.2
		
14.3	15.1	15.2
		
15.3	15.4	15.5
		

15.6	16.1	Flashes do Quarto de Hotel
		
17.1	18.1	18.2
		
18.3	18.4	19.1
		
19.2	19.3	19.4
		

19.5	20.1	21.1
		
21.2	21.3	21.4
		
21.5	21.6	21.7
		
21.8	22.1	22.2
		

22.3	23.1	23.2
		
23.3	23.4	23.5
		
23.6	23.7	23.8
		
23.9	23.10	23.11
		

23.12	23.13	23.14
		
23.15	23.16	23.17
		
23.18	23.19	24.1
		
24.2	24.3	24.5
		

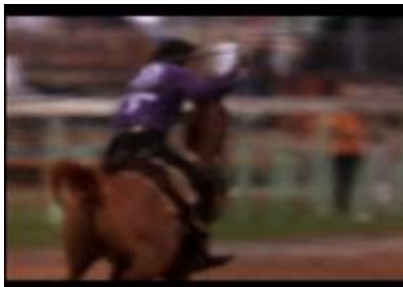
24.6	25.1	25.2
		
25.3	26.1	26.2
		
26.3	26.4	27.1
		
27.2	28.1	28.2
		

28.3	28.4	29.1
		
29.2	30.1	30.2
		
30.3	30.4	30.5
		
30.6	30.7	30.8
		

30.9	30.10	30.11
		
30.12	30.13	30.14
		
30.15	30.16	30.17
		
30.18	30.19	30.20
		

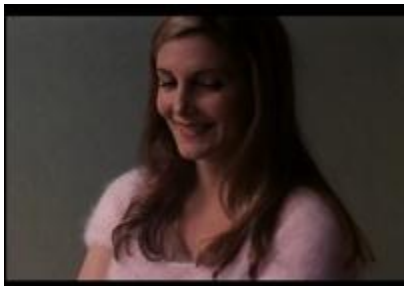
30.21	30.22	30.23
		
30.24	30.25	30.26
		
30.27	30.28	30.29
		
30.30	30.31	30.32
		

30.33	30.34	30.35
		
30.36	30.37	30.38
		
30.39	30.40	30.41
		
30.42	31.1	31.2
		

31.3	31.4	31.5
		
31.6	31.7	31.8
		
31.9	31.10	31.11
		
31.12	31.13	31.14
		

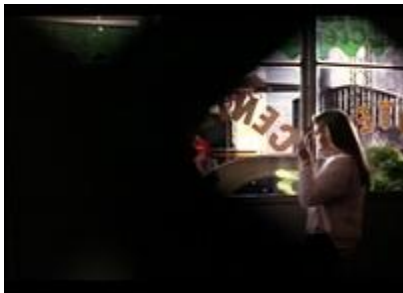
31.15	31.16	31.17
		
31.18	31.19	31.20
		
31.21	31.22	31.23
		
31.24	31.25	32.1
		

32.2	32.3	32.4
		
32.5	32.6	32.7
		
32.8	32.9	32.10
		
32.11	32.12	32.13
		

32.14	32.15	32.16
		
32.17	32.18	32.19
		
32.20	32.21	32.22
		
32.23	32.24	32.25
		

32.26	32.27	32.28
		
32.29	32.30	32.31
		
32.32	32.33	32.34
		
33.1	33.2	33.3
		

34.1	34.2	34.3
		
34.4	34.5	34.6
		
34.7	34.8	34.9
		
35.1	35.2	35.3
		

35.4	36.1	36.2
		
36.3	36.4	36.5
		
36.6	36.7	36.8
		
36.9	36.10	36.11
		

36.12	36.13	36.14
		
36.15	36.16	36.17
		
36.18	36.19	36.20
		
36.21	36.22	37.1
		

37.2	37.3	37.4
		
37.5	37.6	38.1
		
38.2	38.3	39.1
		
39.2	40.1	40.2
		

40.3	40.4	40.5
		
40.6	40.7	40.8
		
40.9	40.10	40.11
		
40.12	41.1	41.2
		

41.3	41.4	41.5
		
41.6	41.7	41.8
		
41.9	41.10	Créditos Finais.
		