



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

HIDEMI SOARES MIYAMOTO

**A REPRESENTAÇÃO DA VIDA COTIDIANA EM O HOMEM DO ANO
E O INVASOR**

SALVADOR

2014

HIDEMI SOARES MIYAMOTO

**A REPRESENTAÇÃO DA VIDA COTIDIANA EM O HOMEM DO ANO
E O INVASOR**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.

SALVADOR

2014

Para minha Mãe, pela paciência de toda uma vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que de forma direta ou indireta colaboram para que eu finalizasse essa etapa de minha trajetória acadêmica. Agradeço a Bruno Evangelista e a Bruno Andrade pelas ajudas que me proporcionaram nessa caminhada e pelo companheirismo.

Agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da pesquisa através da bolsa acadêmica.

Agradeço também a todos que compõem o Programa de Pós-Graduação, especialmente Dôra e ao super gentil professor Clóvis Zimmermann.

Agradeço a todos os colegas do grupo de pesquisa do NUCLEAR pelas sempre frutíferas e animadas discussões. A Rodrigo Lessa, a Adriano Athaíde, a meu irmão Anderson Costa e, principalmente, ao sempre bem-humorado professor Sérgio Elísio.

Agradeço imensamente pela paciência e pelas magistrais críticas e opiniões que enriqueceram e muito essa dissertação à professora Maria Cecília e ao professor Jair Batista. E sinto-me honrado em tê-los em minha banca.

Agradeço também a meu pai e em especial minha mãe.

E por fim, tenho que prestar meu enorme agradecimento a meu querido orientador e amigo Antônio Câmara. Devo confessar a enorme admiração que sinto por ele como professor e acima de tudo como um ser humano íntegro. Meus sinceros agradecimentos, meu mestre.

RESUMO

O presente trabalho busca investigar as representações da vida cotidiana em dois filmes nacionais contemporâneos tomando como objeto as adaptações cinematográficas dos romances *O Matador*, de Patrícia Melo, e, *O Invasor*, de Marçal Aquino. A adaptação imagética da obra *O Matador* teve como título *O Homem do Ano* e a transposição da obra *O Invasor* conservou o mesmo título do livro. Também buscaremos investigar as semelhanças e as diferenças existentes nas obras literárias e nas obras fílmicas. Essas obras artísticas buscam evocar problemas que são vivenciados em algumas metrópoles brasileiras evidenciando temas como a violência urbana, o tráfico de drogas, a corrupção e a desigualdade social.

Palavras-Chave: Cinema; Romance; Representação; Vida Cotidiana.

ABSTRACT

This paper seeks to investigate representations of everyday life in contemporary national taking as object of cinematic adaptations of the novels *O Matador* (1995), written by Patricia Melo, and *O Invasor* (2002), written by Marçal Aquino. The adaptation of imagery *O Matador* had as *O Homem do Ano* (2003) title and the transposition of the work *O Invasor* (2002) kept the same title of the book. We will also investigate the similarities and differences in literary and movie in the works. These artistic works seek to evoke problems that are experienced in some Brazilian metropolises highlighting topics such as urban violence, drug trafficking, corruption and social inequality.

Palavras-Chave: Movie. Novel. Representation. Everyday Life.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO 1: CINEMA, ROMANCE E CAPITALISMO: A VIDA COTIDIANA CONQUISTA DEFINITIVAMENTE A ARTE.....	16
1.1 ARTE E VIDA COTIDIANA NO ROMANCE E NO CINEMA.....	17
1.2 O CINEMA ENTRE A AUTONOMIA E A HETERONOMIA.....	31
1.3 CINEMA: A ARTE DA TÉCNICA.....	36
CAPÍTULO 2: A VIDA COTIDIANA EM O MATADOR E O HOMEM DO ANO.....	44
2.1 MÁIQUEL: DE HOMEM COMUM A MATADOR.....	44
2.2 ASCENSÃO E QUEDA: DE MATADOR A HOMEM COMUM.....	54
2.3 O HOMEM DO ANO: REALISMO OU NATURALISMO?.....	58
2.4 O HOMEM DO ANO: DINAMICIDADE E VIOLÊNCIA.....	68
CAPÍTULO 3: ENCONTRO DE DOIS MUNDOS: O INVASOR EM LETRAS E IMAGENS.....	74
3.1 O ENCONTRO ENTRE DUAS CIDADES: ANÍSIO INVADE O MUNDO BURGUEÊS	74
3.2 A INVASÃO DE ANÍSIO EM IMAGENS.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99.

INTRODUÇÃO

O cinema, devido a sua relação estreita com a técnica, tem a capacidade de representar o curso real do tempo, por isso, acreditamos sem que não exagere em afirmar que ele é a expressão artística típica da moderna sociedade burguesa. Pois, na sociedade burguesa há incessantes transformações tanto objetivamente quanto subjetivamente como não foi experimentado em nenhuma outra estrutura social.

A burguesia não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais [...]. Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. (MARX e ENGELS, 2010, pg. 43).

E dado esse caráter singular da refiguração do tempo e do espaço no cinema, consequência da influência da fotografia no cinema, a realidade objetiva e a representação imagética é mais direta do que em qualquer outra forma de arte como, por exemplo, a literatura. Em outras palavras, a subjetividade estética no cinema trabalharia sobre uma realidade pré-existente ao sujeito criador.

Seria possibilitado ao cinema, dessa forma, representar os conflitos, as contradições e as constantes transformações que o mundo moderno experimenta cotidianamente.

Assim sendo, semelhantemente à forma romanesca, que consegue refigurar esteticamente a realidade da vida cotidiana burguesa, segundo Lukács (2011), no cinema essa característica seria potencializada, vista que a realidade cotidiana adquire uma centralidade na representação fílmica que não ocorre com nenhuma outra forma de arte. O cinema, portanto, conseguiria ultrapassar essa possibilidade que foi aberta pela forma romanesca.

Com as conquistas tecnológicas no âmbito da apreensão do mundo pela câmera. O cinema consegue abrir uma enorme possibilidade de representar artisticamente as condições objetivas e subjetivas de um determinado período histórico. Ademais, o cinema é obra de uma coletividade, integrando simultaneamente funções diversas que envolvem o diretor, os atores, as atrizes, e toda uma imensa equipe de produção,

podendo mesmo afirmar que no cinema se reproduz de modo pleno a divisão do trabalho dominante na sociedade capitalista.

O cinema seria uma expressão artística que afasta-se significativamente do modo artesanal que caracterizava as formas de artes que as precedeu. Por se tratar de uma indústria ele necessita de um alto investimento de capital assim como o mesmo necessita de um grande contingente de consumidores/espectadores. O cinema é desde sua origem uma mercadoria e uma forma de arte e ele se movimenta através dessa tensão dialética.

Dada essa natureza coletiva tanto na produção quanto na recepção, a arte fílmica nos proporcionaria ter um acesso privilegiado às visões de mundo dominantes de um determinado período histórico.

Visto que o cinema apresenta em sua constituição interna essa estreita relação entre realidade cotidiana e representação estética teremos assim acesso a um importante documento histórico que retrata os dilemas da contemporaneidade brasileira. Acreditamos que os dois filmes que são objeto desse estudo se inserem em um novo tipo de realismo cinematográfico, pois ambos possuem elementos do cinema documentário que se encontram mesclados à técnicas do cinema ficcional que tem como objetivo realizar um retrato naturalista da violência nos grandes centros urbanos.

As obras que serão analisadas nessa dissertação são *O homem do ano*, que teve direção de José Henrique Fonseca e foi lançado no ano de 2003, e *O invasor*, filme dirigido por Beto Brant e lançado no ano de 2001. Ambos se inserem em um tipo de filme que mesclam elementos do cinema documental e do cinema ficcional e, principalmente, do ponto de vista do conteúdo fílmico se caracterizam por representar as relações cotidianas dos grandes centros urbanos brasileiros. Relações essas que são permeadas de violência, corrupção, consumo de drogas e por um alucinado desejo de ascensão social.

Abaixo situaremos biograficamente os artistas que estão diretamente envolvidos na criação dessas duas obras imagéticas e também dos autores das obras literárias que serviram de base para os dois filmes em questão salientando que o autor Marçal Aquino (1958-) escreveu a obra literária *O invasor* e também escreveu o roteiro do filme homônimo.

Marçal Aquino nasceu na cidade de Amparo no Estado de São Paulo em 1958, além de ser romancista e roteirista ele é jornalista e contista. Sua primeira obra no campo das letras foi um livro de poemas escrito em 1984 intitulado *A depilação da noiva no dia do casamento*, posteriormente torna-se consultor do quarto laboratório de roteiros Sundance/RioFilmes a convite do Sundance Institute (Utah/EUA).

Já o diretor Beto Brant, nasceu em Jundiaí, cidade do interior de São Paulo em 1964. Ele filma seu primeiro longa-metragem em 1995 que se intitula *Os matadores*. Em 1998 ele lança *Ação entre amigos*; em 2002, ele produz e dirige *O invasor* e seu último filme foi o *Mundo invisível* de 2012. Ele é conhecido por participar da chamada “geração 90”, tratam-se de cineastas que se especializaram no formato de curta metragem e, posteriormente passaram a dirigir longas, dentre eles se destacam Carla Camurati, Eliane Caffé e Tata Amaral, dentre outros. Esses cineastas fizeram suas estreias após o governo de Fernando Collor ter extinto a principal agência financiadora do cinema nacional, a Embrafilme.¹

O diretor José Henrique Fonseca é filho do escritor Rubem Fonseca e sua experiência no mundo audiovisual foi com a série televisiva *Agosto*. Sua estreia no cinema se deu com a direção do episódio *Cachorro!* Que fazia parte do longa-metragem *Traição*, em 1998. A sua estreia na direção de um longa-metragem foi justamente com *O homem do ano*, em 2003; seu último trabalho é o filme *Heleno* que conta a trajetória do jogador Heleno de Freitas, lançado em 2011.

A escritora, roteirista e dramaturga Patrícia Melo nasceu em Assis, interior de São Paulo, no ano de 1963, e é conhecida por produzir uma literatura que apresenta temas à cotidianidade. Melo estreou na literatura em 1994 como o romance *Acqua Toffana*, e escreveu *O matador* em 1995. A autora já escreveu onze livros.

Portanto, o critério estabelecido na escolha dessas duas obras como objeto de pesquisa se deu a partir da sua importância no cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo. Estas se inserem em um novo grupo de filmes nacionais que buscavam artisticamente as relações sociais das grandes metrópoles brasileiras, em especial os temas da desigualdade social, da violência urbana e do tráfico de drogas. Outras obras

¹ A Embrafilme foi uma empresa estatal que financiava e distribuía filmes. Foi criada em 12 de setembro de 1969 em plena ditadura militar e foi extinta em 16 de março de 1990 pelo então presidente Fernando Collor de Mello.

que se inserem nesse rol são *Carandiru* (2003), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de elite I e II* (2007 e 2012).

O interessante dessa safra de filmes que tiveram como temática a representação da vida cotidiana nas grandes cidades é que, exceto as obras *Tropa de elite I e II*, todas as outras são adaptações de obras literárias. O filme *Cidade de Deus* é uma adaptação da obra homônima escrita por Paulo Lins (1958-); *Carandiru* é uma adaptação da obra de Dráuzio Varela (1943-); já *Tropa de Elite*, percorreu o caminho inverso, dessa vez o filme serviu de base para a obra literária.

A película *O Homem do Ano* é uma adaptação de uma obra literária escrita por Patrícia Melo lançada em 1995 que se intitulava *O Matador*. Já o filme de Beto Brant, 2002, mais precisamente o livro foi lançado juntamente com o roteiro do filme. Nesse caso dado a proximidade entre Marçal Aquino e Beto Brant fez com que o diretor, em 1997, pedisse ao escritor que interrompesse a escrita desse livro para que escrevesse o roteiro do filme e só depois, precisamente cinco anos depois, é que Aquino lançaria o livro e o roteiro do filme em uma só edição.

O motivo da escolha dessas duas obras fílmicas reside no fato de que ambas tiveram uma grande acolhida em festivais especializados em cinema, *O Homem do Ano*, dentre outros prêmios, ganhou o de melhor filme e de melhor ator (Murilo Benício) no festival de Cinema Latino-Americano em Washington, já a obra *O Invasor* ganhou sete prêmios do júri no festival de Recife no ano de 2002, no festival de cinema de Brasília ele venceu em seis categorias, dentre elas, a de melhor direção, no Festival de Cinema Brasileiro de Miami ele recebeu seis prêmios como o de melhor filme e melhor diretor, além disso, foi o grande vencedor da competição latino-americano no Sundance Film Festival (EUA/2002) e ainda foi indicado para participar do festival de Berlim de 2002.

Tal estudo que empreendemos visa dar uma contribuição à sociologia da arte e em particular à sociologia do cinema, pois a representação da *vida cotidiana* no cinema nos permitirá apreender as peculiaridades da arte cinematográfica juntamente no modo como a sociedade enxerga a si mesma. Dentro de uma perspectiva de uma estética sociológica podemos analisar a obra de arte em dois níveis diferentes, mas que se encontram inter-relacionados. O primeiro nível se refere às peculiaridades do fazer estético, de como esse tipo de objetivação humana se distancia de outras formas de objetivação, concisamente buscaremos compreender as leis imanentes às obras de arte. O segundo nível se relaciona com o substrato histórico e social que possibilitou o

aparecimento de uma determinada forma artística, ou o que possibilitou o desaparecimento de outra expressão artística.

Com relação ao cinema esses dois momentos se apresentam na singularidade da refiguração do mundo que é diferente das outras manifestações artísticas. Tal diferença se manifesta na forma como se estabelece a relação entre o cinema e sua dupla *mimesis*. Se na literatura a doação da forma estética ocorre na primeira *mimesis*, no cinema acontece algo diverso, na forma cinematográfica só ocorreria essa doação de forma na segunda *mimesis* que seria o período da montagem e da edição. Em Lukács esse conceito de *mimesis* se encontra estritamente vinculado ao conceito de *evocação*, pois o caráter evocativo da arte não é sinônimo de uma representação mecânica da realidade, pois, ela guarda em sua constituição interna uma lógica de discriminações e hierarquizações o que faz com que ela se distancie de um tipo de refiguração naturalista.

Partindo principalmente da análise empreendida por Lukács (1982), buscaremos estabelecer as possíveis relações existentes entre a refiguração da realidade que é feita pelo criador de uma determinada obra de arte e o ambiente histórico no qual este mesmo criador se encontrava inserido e que por fim o influenciava. Essa relação dialética é de fundamental importância, pois só a partir de seu entendimento podemos acionar os condicionamentos sociais que estão representados em uma determinada obra de arte.

Essa possibilidade analítica só se torna possível pela constituição específica do fazer estético. A construção da subjetividade estética pressupõe uma intrincada relação entre o artista em particular e o mundo que o circunda. O enriquecimento da subjetividade estética para Lukács se dá através dessa relação dialética entre sujeito e mundo, para esse autor uma interioridade rica não poderia existir sem o domínio da realidade objetiva e de suas complexidades.

Através dessa perspectiva de análise poderemos estabelecer com mais concretas a complexa relação entre sociedade, subjetividade e objetividade, sobre as possibilidades e limites que uma determinada forma de arte sofre, ou seja, sua autonomia artística que é sempre relativa.

A discussão concernente entre objetividade e subjetividade se vincula estreitamente com o debate sobre a autonomia das formas artísticas, pois tendo a arte uma dimensão também figurativa, a natureza da relação entre interioridade e exterioridade e a autonomia do estético adquire centralidade.

A experiência estética figurativa se move entre esses dois polos de tensão, no caso específico do cinema essa relação entre objetividade e subjetividade nos parece ser mais cristalina, pois a subjetividade criadora trabalha sobre uma realidade pré-existente, porém não perde sua complexidade.

Então, a arte teria a capacidade de representar a realidade externa na medida em que essa refiguração tivesse por objetivo a ampliação e o fortalecimento da subjetividade. Diante disso chegamos ao tema da autonomia da arte, se ela não é uma mera intuição lírica desligada de quaisquer condicionamentos externos também não poderemos concordar com a afirmação de que a arte seria uma mera cópia da realidade. Pois, a realidade empírica que serve de matéria-prima para a constituição estética necessariamente deve sofrer uma transformação pela subjetividade criativa do artista, a arte assim sendo tem um caráter de autonomia relativa.

No que se refere ao cinema em específico as duas obras que serão analisadas nessa dissertação serão respeitadas as peculiaridades da sociologia do cinema no que se refere à necessidade de observar-se a lógica imanente dessa forma específica de expressão artística bem como os elementos da relação empírica que são refiguradas pelo cinema. Podemos perceber a existência dessa relação nessas películas através do modo como são utilizadas as técnicas cinematográficas: a montagem, o plano aberto, a utilização de planos fechados ou close ups, a realização de filmagens fora dos estúdios e adaptação de técnicas oriundas do cinema documentário. Todas essas técnicas cinematográficas teriam como objetivo potencializar o caráter realístico dessas duas películas assim como o ritmo frenético dos cortes é condizente com a velocidade do dia a dia que experimentamos na modernidade capitalista.

As duas obras em questão encerram enfim essas duas dimensões dessa análise sociológica. Por outro lado, elas se inserem em torno de alguns filmes significativos, como *Carandiru e Cidade de Deus*, que abordam temas semelhantes com os que aparecem nas duas obras que serão aqui analisadas.

A análise narrativa transposta ao universo cinematográfico considera o filme como sendo uma unidade composicional. As películas analisadas apresentam uma linearidade entre começo, meio e fim, apesar de elas em alguns momentos apresentarem alguns *flashbacks*, fundamentalmente eles têm o objetivo de lembrar algum evento ocorrido no passado ou inserir na narrativa alguma fantasia de determinado personagem, assim como os *flashbacks* quebram com a linearidade temporal.

Iremos agora nos debruçar sobre os procedimentos metodológicos que serão utilizados nessa dissertação. Dessa forma, devemos chamar a atenção para o fato de que nos distanciaremos de uma abordagem metodológica que tende a centrar suas análises tão somente nos conteúdos filmes que levar em consideração a relação entre conteúdo e forma. Para superarmos essa limitação nos utilizaremos um procedimento metodológico conhecido como *decupagem* que tal como afirma Penafria (2009) e Casetti e Chio (1990), a análise do filme passa basicamente por dois momentos que são o da *decomposição* fílmica e, posteriormente, há a *recomposição* que tem como objetivo estabelecer uma compreensão e uma relação entre esses elementos que foram decompostos.

O processo de decomposição fílmica se refere a três níveis diferentes, porém interligados, que compõem a obra cinematográfica: o nível da imagem, que está relacionada à descrição plástica do filme, como o enquadramento, a composição e a angulação; em segundo lugar o nível do som, nos atentaremos para a existência ou não de um narrador, bem como analisaremos a trilha sonora; e o terceiro que é o nível estrutural são os planos, as cenas e as sequências e após esse momento ocorre o processo de reconstrução ou recomposição para que percebamos de que forma esses elementos foram associados em um respectivo filme.

Dessa relação entre *decomposição e recomposição* poderemos compreender a lógica imanente de uma determinada obra fílmica e de que forma a realidade extra-estética é refigurada possibilitando que o filme se torne significativa em si mesma.

Portanto, nosso procedimento de análise em seu primeiro momento buscou decompor a obra imagética em unidades fragmentadas que nos abriu caminho para uma justa compreensão da natureza estética dos filmes em particular e , para além desse fato, tivemos a chance de percebermos os discursos ideológicos conscientes e inconscientes do cineasta e também pudemos compreender a forma pela qual esses cineastas se utilizaram de técnicas cinematográficas com a finalidade de transmitir ou omitir algum sentido estético.

Como o cinema é uma arte visual esse tipo de procedimento nos permite compreender de que forma as técnicas usadas no cinema constroem um sentido a partir da imagem, pois entender os aspectos formais da arte fílmica é uma premissa para se entender a especificidade dessa expressão de arte e dos distanciamentos ou aproximações dela com outras formas artísticas. Assim sendo, os movimentos de

câmera, os planos, a angulação, a montagem – elementos esses singulares ao cinema-combinados com outros elementos como, por exemplo, o som e a trilha sonora, possibilitam ao cineasta produzir um sentido estético.

Por fim, caberá agora realizar o processo de recomposição do material, é essa a atividade que proporciona à possibilidade de interpretarmos as obras fílmica estabelecendo uma lógica narrativa de acordo com o objetivo da pesquisa. Dessa maneira nos foi possível percebermos e analisarmos qual a lógica existente que une os elementos mais significativos dos filmes.

Dessa forma, para construirmos uma organicidade decidimos organizá-la em três capítulos. No primeiro capítulo, discutiremos teoricamente a origem histórica do cinema, a relação entre cinema e a forma romanesca e as singularidades formais dessa arte. O segundo capítulo terá como finalidade a análise da obra *O Homem do Ano*; o terceiro capítulo será dedicado à análise da outra obra *O Invasor*. Nas considerações finais realizaremos uma comparação entre as duas obras fílmicas apresentando suas possíveis semelhanças assim como diferenças na forma de refiguração da realidade. Concomitante a isso nos capítulos 2, 3 e nas considerações finais buscaremos compreender as diferenças e possíveis semelhanças entre a representação imagética e a romanesca.

Capítulo 1: Cinema, Romance e Capitalismo. A vida cotidiana conquista definitivamente a arte.

O surgimento da arte cinematográfica só se tornou possível quando o modo de produção capitalista atingiu certo nível de desenvolvimento técnico que faz com que essa arte tenha uma dependência do grande capital maior que em outras expressões. No cinema há uma grande possibilidade de que essa subordinação influencie a própria produção dos conteúdos fílmicos e para citar um exemplo lembremos-nos da obra *A Dama de Ferro (2011)* um retrato bastante romantizado daquela que foi a primeira mulher a se tornar primeira-ministra da Inglaterra, Margaret Thatcher, e que implantou políticas de cunho neoliberal atacando, dessa forma, o conjunto da classe trabalhadora.

Não se trata de um exagero quando se afirma que o cinema é a expressão artística mais condizente com as profundas transformações que ocorreram entre o século XIX e o século XX. Tanto do ponto de vista da capacidade que a arte fílmica tem de representar o mundo em movimento como do ponto de vista que ele tem de ser uma obra de arte que está em estreita consonância com as transformações corpóreas e sensoriais provocadas pelo desenvolvimento do capitalismo.

A história da arte que também pode ser descrita como uma luta dela para se desvencilhar de toda e qualquer limitação extra-estética. Neste contexto é preciso observar o lento processo na qual a arte em geral buscou se autonomizar da influência da esfera mágica e religiosa. Porém, ao mesmo tempo em que conquistava essa autonomia ela por outro lado perdia essa mesma em relação à indústria cultural. Posto dessa forma, o desenvolvimento da arte é altamente contraditório, pois, a sua maior autonomia só foi possível no momento em que ela se tornou mercadoria, em outras palavras, quando ela está subsumida à lógica da acumulação de capital.

É nesse quadro de desenvolvimento humano que o cinema apresenta sua condição paradoxal simultaneamente à sua condição de nova expressão artística. Ele é ao mesmo tempo, um produto mercadológico não escondendo essa determinação e uma forma artística. Trata-se, portanto de uma indústria cinematográfica que movimenta uma quantidade vultosa de dinheiro.

1.1 Arte e vida cotidiana no romance e no cinema.

Aparentemente o cinema e a forma romanesca não apresentariam maiores semelhanças além, é claro, do fato que ambos são formas de arte. Soma-se a isso o fato

do cinema ser uma arte fundamentalmente visual e a forma romanesca se utilizar da linguagem escrita para produzir efeitos estéticos. Pois bem, analisando a gênese dessas duas expressões de arte encontramos algumas importantes similitudes sendo que a primeira semelhança entre elas não está relacionado com os elementos estritamente estético, mas sim com período histórico que essas duas manifestações artísticas surgiram, ambas só puderam se desenvolver com o advento da moderna sociedade capitalista.

Tanto o cinema quanto o romance seriam duas formas de arte necessárias para se expressar novos conteúdos sociais que surgiram com o advento do capitalismo como, por exemplo, o desenvolvimento exacerbado da esfera do indivíduo em contraposição a coletividade e o desenvolvimento de um grande mercado consumidor que possibilitou, por sua vez, o surgimento de uma cultura de massas. Referentes à literatura essas mudanças proporcionadas pelo desenvolvimento do capitalismo ocasionou o desaparecimento de uma determinada forma literária, as epopeias, e possibilitaram o surgimento da forma romanesca.

Segundo Lukács (2000) a natureza estrutural do romance giraria em torno de uma oposição entre o *herói problemático e o mundo degradado*, diferentemente das epopeias antigas em que o herói dava vazão a valores comunais no romance se trata de dar voz a valores individuais, e do ponto de vista do conteúdo narrativo ele se caracteriza por uma democratização na representação dos atores sociais.

É por isso que Miguel de Cervantes é considerado o criador desse novo gênero literário, pois, ele consegue mesclar elementos da narrativa medieval como, por exemplo, a aventura dos cavaleiros medievais juntamente com a representação fidedigna das classes subalternas. O conteúdo do romance é mais democrático em sua representação da realidade. Dessa forma,

Mas o novo material, cuja apropriação artística levou à criação da nova forma romanesca, não nasceu apenas desta renovação democrática da temática de aventuras da velha narrativa, ora aproximada à vida real: é agora a prosa da vida que, ao mesmo tempo ingressa no romance moderno. Cervantes e Rabelais, criadores do romance moderno, refletem em suas obras este importantíssimo fato, ainda que dele extraíam conclusões diferentes. Tanto a aristocracia de Cervantes quanto o burguês de Rabelais se rebelam, por um lado, contra a degradação do homem na moribunda sociedade feudal, e, por outro, contra a degradação na nascente sociedade burguesa, embora

cada um deles veja a seu modo o caminho para superar essa dupla degradação. (Lukács, 2009, pg. 213).

Além disso, tanto nas epopeias gregas como na narrativa medieval havia uma representação simbiótica entre os seres humanos e as divindades e que na forma romanesca esse tipo de representação abre espaço para a refiguração de um universo social sem Deus. Exemplifiquemos essa diferença entre o herói da *Ilíada*, Aquiles, e um herói de um romance moderno como Raskolnikóv, o primeiro tinha a proteção dos deuses da Grécia Antigo em sua caminhada já o segundo produto de um mundo sem Deus deve encontrar o seu sentido à vida de forma solitária.

Para a arte narrativa da idade média existia semelhante proximidade entre uma ordem religiosa cristã e realidade terrena. Nesse tipo de narrativa esses personagens só se tornavam verdadeiros heróis por terem Deus a seu lado, segundo Varandas (2010) os heróis medievais se orientariam de acordo com um código de valores cristãos e tinham como figura ideal Cristo. O herói-cavaleiro internalizava as virtudes morais e espirituais da religião cristã tendo como objetivo se aproximar o mais possível do cavaleiro perfeito, que era Jesus. Pois,

O cavaleiro age assim em prol de Cristo contra os inimigos de Deus e, como tal, simboliza o Bem que, a toda hora, se confronta com o Mal de modo a fortalecer a Fé e permanecer no trilho da salvação. Daí que seja a figura central da psicomáquia que, alegoricamente, representa, mais do que a luta entre a virtude e os vícios, a batalha da alma contra o Mal. (Varandas, 2010, pg.36).

De modo geral essa proximidade entre religião e realidade tinha como efeito estético um tipo de refiguração que transcendia a trivialidade da vida cotidiana. Dessa forma, os elementos extraordinários refigurados esteticamente tinham como objetivo enaltecer essas potências divinas consequentemente era possível à construção de heróis positivos. Os heróis das epopeias gregas e das narrativas medievais davam vazão aos valores comunais, ou dito de outra forma, esses heróis representariam determinados valores de uma sociedade.

O inverso ocorre no romance, pois com o advento da modernidade burguesa que se caracteriza por ser um mundo sem Deus não há mais a possibilidade de se representar esteticamente uma realidade permeada de feitos extraordinários patrocinados pelas

divindades gregas, ou cristãs, não havendo mais a proximidade entre os deuses e os homens. Para Lukács (2009) o romancista se volta para a representação da vida cotidiana burguesa sendo que é nesse período que para o mesmo o romancista almeja tornar-se o historiador da vida cotidiana burguesa. Portanto, nesse processo de reconstrução estética é possibilitado ao romancista refigurar todas as contradições sociais advindas com o desenvolvimento do modo de produção capitalista.

Dessa peculiaridade do romance, em democratizar seus conteúdos estéticos, haveria em Lukács três importantes características do pensamento cotidiano, a *imediatez*, a *heterogeneidade* e a *superficialidade extensiva*. O conhecimento advindo da vida cotidiana é fundamentalmente operativo, imediato, sendo basicamente funcionais às atividades práticas. Esse tipo de conhecimento tem por objetivo que o indivíduo resolva os problemas postos pela vida cotidiana de forma imediata.

A *superficialidade extensiva* do pensamento cotidiano relaciona-se de forma direta com o conceito de *heterogeneidade*, pois a primeira busca dar respostas a problemas postos por essa *heterogeneidade* da vida cotidiana sem, contudo, levar em consideração as relações e conexões existentes entre os fenômenos.

E dada essa *heterogeneidade* da *vida cotidiana* seria perfeitamente natural que existissem formas simultâneas de concepções de mundo que poderiam se caracterizar por serem totalmente contraditórias entre si. Porém, essa contraditoriedade no nível do cotidiano não pode ser problematizada, ou se for, estaríamos em outro patamar de objetivação humana como a ciência ou a arte. Consequentemente adentrar a essencialidade dos fenômenos sociais, suas determinações e relações recíprocas, se encontra de forma nebulosa no pensamento do cotidiano.

Tal problemática da heterogeneidade abordada por Lukács aliada à categoria da *ideologia* de Marx (2007) nos abre um importante caminho para compreendermos a falta de perspectiva e mudança social que afeta a vida cotidiana de todos nós no presente momento histórico. Como a *ideologia* é fundamentalmente um discurso prático que legitima a dominação de uma classe sobre outra e apresenta também a capacidade de orientar a ação dos indivíduos se torna inteligível, por exemplo, a diferença entre as abordagens estéticas do neo-realismo italiano e desse cinema brasileiro contemporâneo.

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força *material* dominante da

sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios de produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação. (Marx e Engels, 2007, pg. 47).

Assim sendo, a *ideologia* e a *heterogeneidade* nos possibilitaria entendermos os mecanismos de funcionamento da vida cotidiana que estão representadas nas duas obras que são o nosso objeto de análise. Devemos nos lembrar de que as obras que estão sendo analisadas foram produzidas em um período histórico de uma gigantesca hegemonia do capitalismo e de um profundo recrudescimento dos movimentos de esquerda. Através dessa afirmação não pretendemos escamotear a esfera das escolhas que fundamentam todo o agir humano, porém existem limitações para uma plena conscientização dessas escolhas.

No cotidiano haveria, portanto, uma tendência a ficar obscurecida a gênese e a causalidade dos processos sociais e devido a crescente complexidade da vida no capitalismo se tornaria favorável à construção de explicações contraditórias para os fenômenos sociais. O objetivo mais importante que o “homem inteiro” da cotidianidade busca é sempre aquilo que lhe é útil e que lhe é prático, inclusive no que se refere às atividades mentais. Ocorre como consequência disso na moderna sociedade burguesa uma não problematização das respostas que os indivíduos têm que dar aos problemas que são postos pelo dia a dia. A gênese social dos fenômenos se encontraria escamoteada abrindo espaço a respostas individuais a problemas eminentemente sociais.

Com o desenvolvimento das estruturas sociais há uma crescente complexificação da vida cotidiana, dessa forma, surgem novos problemas que os indivíduos singulares para os solucionar são obrigados a superar esse tipo de conhecimento heterogêneo. Os indivíduos sociais são obrigados a apreender as conexões causais de problemas mais complexos, portanto, seria esse o momento da necessidade de surgimento de uma forma superior de objetivação humana, no caso a ciência.

Então, é somente através do processo de reflexividade do cotidiano que os homens podem conseguir resolver tais problemáticas. É importante salientar que a vida

cotidiana para Lukács (1982) é de onde emergem essas questões e conseqüentemente não haveria nenhum tipo de menosprezo e ou de diminuição da vida cotidiana no pensamento dele.

A vida cotidiana pelo entendimento de Lukács não poderia ser de forma alguma o espaço da alienação, da inautenticidade, determinações essas historicamente constituídas. Contrariamente a isso ele argumenta que em alguns casos poderia haver o caminho inverso às relações cotidianas exercerem pressões sobre questões da ciência que já não responderiam às necessidades sociais.

Si nos representamos la cotidianidad como um gran río, puede decirse que del él se desprenden, en formas superiores de recepción y reproducción de la realidad, la ciencia y el arte, se diferencian, se constituyen de acuerdo com sus finalidades específicas, alcanzan su forma pura em esa especificidad- que nace de las necesidades da vida social- para luego, a consecuencia de sus efectos, de su influencia en la vida de lós ombres, desembocar de nuevo em la corriente de la vida cotidiana. (Lukács, 1982, pg. 11-12).

Ponto importante também a ser observado é que na esfera do cotidiano a própria vida aparece como algo que não apresentaria nenhum sentido, ou nenhum tipo de conexão. A compreensão dela seria mediada por perspectivas transcendentais, e posteriormente também pela ciência. Também para esse “homem inteiro” da *vida cotidiana* as construções sociais apareceriam como se não possuísse uma gênese histórica. O que se constitui historicamente passe a ser percebido como sendo algo natural.

Lukács posteriormente realiza uma distinção importante entre os conceitos do “*homem inteiro*” da cotidianidade que se relaciona com o mundo através dessa *heterogeneidade* e de forma fragmentária, descontínua, ele não consegue estabelecer relações dos fenômenos entre si, em outras palavras, “o homem inteiro” estaria preso à aparência dos fenômenos. Já o “*homem inteiramente tomado*” se refere aos homens que estão concentrados na ciência e na arte. Sendo que, o primeiro se caracteriza pela sua existência singular e o homem da arte e da ciência ultrapassam mera singularidade. A arte se orientaria em direção à particularidade, que seria a categoria central da estética de Lukács que seria um ponto médio entre a universalidade de um lado e a singularidade de outro, ou seja, seria a síntese entre o universal e o particular, e a ciência que seria a esfera por excelência da universalidade.

Essa característica da *imediaticidade* que nos referimos mais acima tem sua expressividade no que Lukács chama de *materialismo espontâneo*. Esse tipo de materialismo se encontra estritamente vinculado com o trabalho, ou melhor tem sua gênese no ato laborativo, pois, para o sucesso de todo ato de trabalho se faz necessário além do pôr teleológico a apreensão correta de toda a rede causal do objeto. A consciência trata essa trama causal como tendo uma existência que independe da consciência humana.

Para Lukács a força do *materialismo espontâneo* está justamente na proeminência da realidade sobre quaisquer tipos de concepções idealistas de mundo. Nesse caso, a esfera ontológica terá a primazia sobre quaisquer tipos de representação sobre o mundo. E a fraqueza desse tipo de materialismo reside justamente pela pouca influência que esse tipo de materialismo exerce sobre tais concepções de mundo.

Apesar de todo o desenvolvimento da ciência e o conseqüente enriquecimento da vida cotidiana por meio dessa objetivação o caráter imediatista da *vida cotidiana* nunca poderá ser ultrapassado. Isto se dá pelo simples fato de que se a cada ato cotidiano tivéssemos que necessariamente pensar de forma reflexiva, como ocorre na ciência, à reprodução social se paralisaria.

Especificamente na moderna sociedade burguesa que se fundamenta na relação contraditória entre capital e trabalho assalariado o cotidiano nesse tipo de sociedade é marcado pelo imperativo da produção as ações dos indivíduos na cotidianidade têm de dar respostas às necessidades advindas da esfera da produção e do consumo.

Visto assim, os homens do cotidiano passam a orientar seus comportamentos tendo como base as necessidades da acumulação do capital. A sociabilidade burguesa tem por fundamento a busca incessante pelo lucro em detrimento das necessidades sociais. Então, tal forma de organização do cotidiano nesse período histórico em particular faz com que o caráter imediato dessa práxis seja predominantemente dominado pelo utilitarismo econômico. E essa predominância da esfera econômica sobre as demais esferas sociais, como a política, nos países ditos periféricos se reveste de uma brutalidade ainda maior dado à singularidade do capitalismo desses países que se baseiam em uma super-exploração da força de trabalho.

São tantas questões postas no cotidiano dos indivíduos que se torna difícil empreender-se, de forma profunda, em cada uma delas. Nos países do capitalismo periférico, onde as necessidades de pura sobrevivência são ainda a grande questão, como no caso do Brasil, pensar em política, arte, educação e cultura, é coisa inacessível para uma grande maioria de indivíduos, que gastam suas vidas apenas no árduo trabalho para a subsistência, presos ao mais elementar nível da reprodução biológica. (Cortes, 2001, pg. 54).

Contrariamente a essas determinações da vida cotidiana a ciência e em especial a arte buscam transcender essa *heterogeneidade* produzindo cada uma a sua maneira um *mundo homogêneo*. Haveria um esforço por parte do artista em afastar, eliminar tudo o que é supérfluo e heterogêneo ao universo criado esteticamente. Aquilo que no nível da vida cotidiana aparentemente não apresenta nenhum tipo de relação, no universo artístico é superada essa descontinuidade em direção a uma continuidade, os fenômenos sociais passam a se relacionar entre si através da subjetividade criativa do artista. No processo de recepção artística o indivíduo se depara com um mundo homogêneo dotado de sentido que irá proporcionar a superação da singularidade da vida cotidiana fazendo com ele entre em contato com o gênero humano. Segundo Frederico (2013) a arte em Lukács educaria os homens.

A arte, portanto, *educa* o homem fazendo-o transcender a fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil. Nascida para refletir sobre a vida cotidiana dos homens, a arte produz um “elevação” que a separa inicialmente do cotidiano para, no final, fazer a operação de retorno. Esse processo circular produz um contínuo enriquecimento espiritual da humanidade. (Frederico, 2013, pg. 135).

Lukács (1982) considera a arte e a ciência como formas de *consciência pura*, pois, se orientam por explicar o mundo tendo o homem como centro sem nenhum tipo de apela a entidades transcendentais, religiosas. Bem como, para o autor essa *consciência pura* não estaria relacionado a nenhum tipo de idealismo filosófico apenas ele aponta a necessidade dessas formas de objetivação de transcenderem à própria *heterogeneidade da vida cotidiana*.

Assim sendo, a diferença existente entre os complexos da ciência e da arte estão na forma como esses dois complexos refletem a realidade objetiva, a ciência seria

essencialmente *desantropomorfizadora* já a arte produziria um universo *antropomorfizante*.

Como já foi exposto anteriormente em determinado momento histórico essa relação imediata entre teoria e prática mediada pelo *materialismo espontâneo* não mais consegue dar respostas aos problemas da vida. Estaríamos diante da gênese do pensamento científico, ele, por sua vez, além de se caracterizar pelo caráter de universalidade necessita também de comportamento reflexivo. O sujeito do conhecimento deve se submeter totalmente à legalidade do próprio objeto tentando apreender as leis causais que regem o fenômeno depurando quaisquer traços de subjetividade, por isso, a ciência apresenta esse caráter *desantropomorfizador*.

Ao lado dessa necessidade posta pela reprodução social temos também a necessidade do homem produzir um tipo de objetivação em que a riqueza de seu universo subjetivo esteja no centro dessa criação. Para Tertulian (2003) o móvel de toda obra de arte seria a “autocontemplação da subjetividade”. No caso da ciência a centralidade do reflexo se encontra no objeto já na arte o centro é a própria interioridade humana que ocupa esse centro, mesmo que para Lukács uma subjetividade enriquecida seja indissociável de um conhecimento do mundo objetivo.

Comparando os complexos: arte, ciência e religião, temos na arte e na ciência o conceito de imanência, pois na relação do objeto com o sujeito, o objeto é inseparável, quando arte e ciência retornam ao cotidiano, ajustam-se suas propriedades imanentes, uma vez que são do gênero humano, se objetivam para esclarecer questões ou para elevar e fazer refletir a condição humana, enriquecendo, nesse sentido, o próprio cotidiano. Dessa maneira, na ciência, há a possibilidade de verificação. Enquanto que, na arte, não há o compromisso de aferição, mas apenas uma intenção como ponto de partida e não como ponto de chegada na cotidianidade. (Araújo, Gonçalves e Santos, 2013, pg. 7).

Nesse sentido, o processo de antropomorfização do mundo buscaria “[...] restaurar teleologicamente o mundo para sua própria condição humana, para situar a totalidade dos fenômenos e experiências com relação a seus próprios impulsos e aspirações” (Tertulian, 2003, pg.207). Vemos então que na arte e na religião são construídos universos simbólicos que buscam dar algum sentido a existência humana e para o autor a arte autêntica ainda possibilitaria o enriquecimento da humanidade.

É essa realidade prosaica, da vida cotidiana, que se torna objeto estético tanto para a forma romanesca quanto para o cinema. No romance, como a modernidade capitalista se caracteriza por ser um mundo abandonado por Deus não haveria mais a necessidade de se representar fatos extraordinários que sofreriam a influência direta das divindades. Para Lukács (2009) o romancista se volta para a representação da vida privada burguesa sendo nesse período que o romancista tenta tornar-se o historiador da vida cotidiana burguesa. Portanto, nesse processo de reconstrução estética é possibilitado ao romancista refigurar todas as contradições sociais advindas com o desenvolvimento do modo de produção capitalista.

E, assim sendo, o romance moderno que é produto de uma estrutura social que desenvolve de forma bastante intensa o individualismo humano, o herói dessa nova forma de expressão literária não mais poderia ser o porta voz de valores comunais. Há uma ruptura entre o herói do romance e o mundo que o circunda, os valores desse herói não poderia ser mais exemplo de conduta para ninguém. Lukács (2000) cunhou o conceito de *herói problemático* para definir esse tipo de personagem que se encontrava em um processo de ruptura com o mundo no qual esse tipo de personagem vive.

O *herói problemático* era um tipo de personagem que ao mesmo tempo em que compartilhava dos valores dessa nova sociedade que surgia, era extremamente crítico desses valores, pois já vislumbrava que os valores capitalistas não apresentavam nenhum tipo de positividade. Seria nessa contradição dialética que o herói romanesco viveria.

Com o desenvolvimento da forma romanesca verificamos que a figura do *herói problemático* passou por profundas mudanças como podemos perceber nessas duas obras literárias que analisamos em nosso presente estudo, pois nesses dois casos não mais podemos classificar tais personagens como heróis, pois sem nenhum tipo de exagero podemos chamá-los de anti-heróis.

Então é nessa nova estrutura social onde surge o romance e o cinema, que primeiramente se caracterizavam por um forte pendor ao realismo. E nesse sentido, o realismo nesse sentido deve ser entendido mais como um método de composição artística do que como uma determinada escola estética singular. Como, por exemplo, o realismo literário europeu que permeou os séculos XVIII e XIX tendo como expoentes Victor Hugo (1802-1885), Honoré de Balzac (1799- 1850) Flaubert (1821-1880) e Tolstói (1828-1910).

Já Benjamin (1996) centra sua análise principalmente na relação entre o desenvolvimento das forças produtivas e o surgimento dessa nova manifestação de arte, nesse caso o cinema. Além disso, insere outra discussão importante que seria a relação existente entre o cinema e as transformações por que passaram as dimensões sensoriais e subjetivas do homem nessa modernidade capitalista.

Essa relação que Benjamin faz entre o cinema, as novas formas de sociabilidades engendradas pelo capitalismo e as mudanças na percepção e na subjetividade humanas é convergente à tese de Marx (2010) sobre o caráter eminentemente histórico da estética e dos sentidos humanos. É a partir de um determinado período histórico que os sentidos humanos se desenvolvem nessa direção, e sobre a importância do trabalho para esse desenvolvimento e para as suas futuras transformações.

Compreende-se que o olho humano frui de forma diversa da que o olho rude, não humano [frui]; o ouvido humano diferentemente da do ouvido rude etc. [...] Por outro lado, subjetivamente apreendido: assim como a música desperta primeiramente o sentido musical do homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem nenhum sentido, é nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim da maneira como a minha força essencial é para si como capacidade subjetiva [...] vai precisamente tão longe quanto vai o meu sentido, por causa disso é que os sentidos do homem social são sentidos outros que não os do não social [...]. (Marx, 2010, pgs. 109 e 110).

Na sua análise Benjamin (1987) realiza um percurso histórico que vai da Grécia antiga até início do século XX, essa trajetória tem como objetivo compreender o complexo processo de autonomização das formas artísticas em relação à religião, bem como compreender o concomitante processo de democratização da arte que culminou com o cinema.

A arte fílmica seria a mais democrática do ponto de vista da recepção, pois em se tratando de um ramo industrial qualquer o cinema em sua imanência necessita da existência de um grande mercado consumidor para que possa continuar existindo.

Essa mudança na percepção humana desse período histórico que viu florescer o cinema estaria estritamente vinculada com o aparecimento das grandes massas no cenário político e social. O surgimento das grandes metrópoles, as mudanças no aparelho sensorial humano devido às novas formas de relações no trabalho, à intensificação do tráfego nessas cidades e o estímulo ao consumo via desenvolvimento

da publicidade são todos elementos que explicariam tais transformações. Segundo Ben Singer (2004) esse período histórico caracterizar-se-ia por ser um momento no qual as experiências fenomênicas seriam mais caóticas, mais rápidas e mais fragmentárias do que em formações sociais de outros períodos históricos.

As grandes cidades que se desenvolveram a partir do século XIX eram espaços que sujeitavam seus habitantes a uma vida cotidiana bastante frenética e esse novo estilo de vida por sua vez sofria a influência do desenvolvimento dos meios de transporte que eram cada vez mais velozes, sobretudo nas grandes metrópoles subordinadas à utilização do tempo imposta pelo capitalismo avançado. Dessa forma, todos esses elementos da modernidade, que tem sua gênese na forma como se estabelecem as relações hierárquicas do trabalho no capitalismo, e como essas relações alteram o modo como nós vivenciamos o tempo, e a própria vida em sua totalidade, de forma mais rápida.

O tempo na esfera da produção passa a ser cronometrado e controlado. Portanto, essas transformações nas bases materiais possibilitaram a transformação dos alicerces tanto psicológicos quanto fisiológicos da experiência subjetiva. Só para termos ideia dessas intensas transformações Ben Singer (2004) afirma que entre os anos de 1870 e 1910 a população dos grandes aglomerados urbanos dos EUA quadruplicou de tamanho.

O caos da cidade instalou na vida um flanco nervoso, uma sensação palpável de exposição ao perigo. Como mencionou o editor da *Outlook* em 1900, “O espectador não está excessivamente receoso, mas ele confessa que nesses dias de afobação quase sempre fica um pouco nervoso nas ruas da cidade com receio de que alguma coisa possa acontecer a alguém”. A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto a seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. (Singer in Charney e Schwartz (orgs), pg. 106).

Complementar a essa discussão, a análise de Margaret Cohen (2004) se fundamenta no fato de que desde as primeiras obras cinematográficas de Thomas Edison e dos irmãos Lumière, o cinema tem uma relação bastante intensa com a representação da vida cotidiana. O cotidiano é entendido pela autora como o espaço da produção e reprodução das pessoas delineada pela lógica da produção capitalista da

mais-valia e da crescente industrialização, da urbanização, da atomização e da abstração da vida social nessa sociedade burguesa.

Ainda segundo a autora foi com o advento da modernidade capitalista que a vida cotidiana passou a ter o status de ser um objeto válido da análise científica e, além disso, a cotidianidade passou a ser objeto de atenção representacional propiciando com que fosse possível o surgimento de novos gêneros de representação, como o cinema e o romance.

Nesse sentido, merece destaque a chamada literatura panorâmica que buscava representar justamente a trivialidade da vida comum burguesa e suas incessantes transformações fazendo com que houvesse uma aproximação desse tipo de literatura que visava o entretenimento com a forma romanesca e o cinema.

Um traço fundamental dessa literatura panorâmica é a capacidade dela representar esteticamente a descontinuidade temporal e sensorial que caracteriza a vida moderna burguesa que será ainda mais desenvolvida na forma como o cinema consegue refigurar a vida.

Sua brevidade traz à representação o modo como a lógica do capital penetra os interstícios do cotidiano. Se a produção da mais-valia é a principal força motriz do capitalismo, os processos econômicos capitalistas são caracterizados pela construção da temporalidade como transformação- mais especificamente, como expansão e inovação. Nos domínios da vida cotidiana, esses processos assumem a forma de práticas do efêmero, em que o novo é valorizado por um breve momento e, logo em seguida, descartado: anúncios, moda, jornais. (Cohen, in Charney e Schwartz (orgs), pg. 272).

Passemos agora para a relação muito importante entre a fotografia e o cinema, pois, a criação da fotografia faz com que ocorra um salto qualitativo na representação da vida cotidiana, pois ela possibilita a captação do em-si dos objetos, a câmera fotográfica e a de cinema conseguem captar os objetos tal como eles são em sua existência independente da consciência humana. Portanto, a fotografia, e, posteriormente, o cinema teriam uma característica importante em comum, pois, em ambas não há possibilidade de se duvidar sobre a realidade dos objetos refigurados. Sendo assim a categoria da *autenticidade* seria central nessas duas formas de arte. A relação entre vida cotidiana e essas duas expressões artísticas é mais direta.

A categoria da *autenticidade* no cinema se refere ao fato de que a realidade que se encontra representada em uma dada obra possui uma existência material independente da consciência humana. Um determinado copo que se encontra filmado em uma cena tem uma corporeidade que a câmera diretamente não consegue transformá-lo em uma cadeira, por exemplo. Essa é a relação entre a *autenticidade* e um tipo de cinema de natureza realista.

Essa proximidade do cinema com a vida cotidiana tem como consequência uma refiguração naturalista da realidade que em outras formas de arte seria anti-artístico. Pois, a reconciliação dos homens e dos objetos que o cinema consegue representar através da captação do curso real do tempo seria extremamente negativo quando se comparado, por exemplo, com a forma romanesca. No romance haveria uma necessidade tão grande de se centrar a construção da narrativa nos dramas, nos sentimentos, no destino dos homens que a refiguração dos objetos, do mundo exterior, se torna tão somente uma descrição secundária.

Isto significa que tanto os homens como o mundo aparecem no cinema com igual valor de realidade, o homem no cinema não aparece no centro da refiguração estética como ocorre com outras expressões artísticas, o homem aparece como um produto da interação de diversos fatores com o mesmo peso de realidade.

Nesse sentido devemos observar a necessidade formal da existência do narrador na arte épica, e no romance, e o fato de que no cinema não existe essa necessidade. Tal diferença entre essas duas manifestações de arte reside no tipo de linguagem que as caracterizam, o cinema por produzir seus efeitos estéticos mediante a utilização da imagem não necessitando da existência de um narrador que construísse as relações ocorridas na trama fílmica; dessa forma a utilização da montagem torna-se um expediente de extrema importância para o cineasta provocar reações nos espectadores sem a necessidade de se utilizar a linguagem escrita.

Já para o romance não há tal possibilidade as relações entre os homens e os objetos necessitam da existência do narrador para que essas relações se tornem inteligíveis aos leitores e que não sejam tão somente um amontoado de informações desconexas entre si. Daí a importância da narração, pois ela relacionaria os acontecimentos do romance entre si produzindo uma organicidade e um efeito estético.

Tentaremos realizar agora uma pequena discussão sobre o período histórico no qual estão inseridos os dois filmes que são o nosso objeto de estudo. Segundo Seligman-Silva (2008) teria sido a partir do biênio 2002-2003 que o cinema nacional teria se voltado para a representação de uma espécie de tipo cru de realismo. Ele observa que essa tendência não é uma mera especificidade do cinema nacional e que na indústria hollywoodiana já existiria esse direcionamento, o filme paradigmático dessa forma de representação teria sido o filme *O resgate do soldado Ryan* de 1998 dirigido por Steven Spielberg. Teria havido algo como uma falência da estética ilusionista de Hollywood com uma influência crescente das técnicas oriundas do cinema documentário. Portanto, não se trataria de uma tendência específica do cinema nacional.

Na análise do autor a relação entre a violência e a arte cinematográfica sempre esteve presente desde os primeiros teóricos que se propuseram a analisar essa nova arte como é o caso de Benjamin e Kracauer. Para esses dois teóricos o cinema era pensado como um meio estético e técnico que estaria essencialmente vinculado às exposições dos traumas oriundos das incessantes mudanças ocorridas com o advento da modernidade capitalista.

O autor partindo da categoria do *inconsciente ótico* realiza uma interessante abordagem da relação entre o cinema brasileiro contemporâneo e a forma como ele representa a violência urbana. Para ele, o *inconsciente ótico* que seria exposto nas salas de cinema se assemelharia com as seções de terapias, porém essa dimensão terapêutica estaria ligada à noção grega de *catarse*. Ela em sua acepção aristotélica estaria vinculada à tragédia forma artística, que se baseia em uma imitação da realidade- a mimesis- e que dessa forma suscitaria os sentimentos de terror e piedade tendo como objetivo a purificação dessas emoções.

Seligman-Silva centra sua análise também no que ele chama de *dispositivo trágico*. Através desse dispositivo, na medida em que há o processo catártico, ocorreria simultaneamente um processo de construção de marcos identitários, os criminosos são separados das pessoas honestas, as boas ações se separam das más e daí por diante. A partir disso poderíamos argumentar que a arte fílmica teria uma capacidade muito mais intensa de representar as imagens de mundo concernentes a um determinado período histórico tanto no que se refere à esfera da produção fílmica- o cinema é uma produção da coletividade- bem como na esfera da recepção- o cinema necessita de um grande mercado consumidor para existir.

Outro ponto que merece ser destacado nessa discussão entre vida cotidiana e cinema contemporâneo se encontra na forma como a mídia é representada neles, em especial a mídia televisiva, o que é visto não só nos dois filmes que são objeto dessa pesquisa, assim como em outros filmes emblemáticos como *Cidade de Deus* (2002).

Essa representação nos permitiria lançar mão da interpretação de que o aparecimento da mídia nesses filmes expõe de forma bastante nítida como a sociedade percebe seus próprios problemas, ou seja, o filme em certa medida apresenta-se como um meio para se compreender a visão de mundo comum em uma dada sociedade.

1.2 O cinema entre a autonomia e a heteronomia.

Visando analisar o desenvolvimento da arte percebemos que ela ao longo da história, durante um grande período esteve subordinada aos imperativos religiosos. Para Benjamin (1994) a arte se desenvolve em uma espécie de confronto entre duas determinações que seriam o *valor de culto e o valor de exposição*. Nos primórdios de desenvolvimento da arte ela estava fundamentalmente subordinada aos ritos mágicos, portanto, havia uma finalidade pragmática da arte. A arte, dessa forma, era determinada por objetivos extra -estéticos, ela não existia para ser vista ou apreciada e sim exercia uma função ritualística.

Assim sendo, o valor de culto era superior e subsumia o valor de exposição das obras de arte fazendo com que tais obras fossem inacessíveis ao homem comum.

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas só são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. (Benjamin, 1994, pg. 173).

A partir da perspectiva de Benjamin podemos afirmar que uma obra de arte autônoma só teve um ambiente social favorável ao seu desenvolvimento com o advento do capitalismo, pois antes do nascimento da sociabilidade burguesa o fazer estético era apenas um momento dentro de uma totalidade cultural sendo essa estética uma prática cultural. Trata-se de um movimento que ao mesmo tempo em que autonomiza as formas

estéticas afastando-as de sua função ritual, a arte no capitalismo se torna democrática pelo mesmo no momento da recepção, pois, sabemos que essa democratização tem seus limites que agora se centra nas dimensões materiais da existência humana, pois a priori nenhuma obra de arte é mais secreta e inacessível ao grande público. Temos então a identificação entre autonomização e democratização das expressões artísticas no capitalismo.

Esse devir da arte segue a seguinte lógica: quanto mais emancipada do sua finalidade ritual maiores serão as oportunidades para se expor tais obras. Segundo Benjamin (1994), o grau de exponibilidade de um quadro é maior do que de um mosaico ou de afresco, até chegar ao surgimento do cinema que tem sua razão de existência em sua reprobabilidade técnica. O cinema é a arte que necessita ser consumida por um grande público sob o risco de seu próprio desaparecimento.

Então como consequência desse paradoxo o cinema apresenta uma potencialidade muito grande em desvelar os mecanismos de fetichização da realidade empírica e, dessa forma, ele teria um poder de influenciar um contingente de pessoas produzindo um pensamento crítico que nenhuma outra forma de arte é capaz. Porém, essa enorme potencialidade ainda se encontra bastante constrangida devido à subordinação que a arte fílmica tem perante o grande capital.

Assim sendo, o cinema sendo uma nova expressão artística e uma nova tecnologia conseguiria produzir um novo de tipo de percepção- essencialmente coletiva reprodução e representação do mundo.

Desde o início ele a mercadoria mais importante da chamada indústria cultural e também há uma relação muito próxima entre o cinema e a política. Sendo que, a utilização da arte fílmica para fins eminentemente políticos que visaria ao convencimento das massas é um fato bastante conhecido vide a experiência do cinema soviético nas figuras de Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948), assim como temos também o exemplo daquela que é conhecida como a cineasta de Hitler, Leni Riefenstahl (1902-2003).

Vemos que dada fruição coletiva que é inerente ao cinema às possibilidades do mesmo em ser utilizado para finalidades extra-estéticas é muito grande, o que põe no centro da discussão a questão da autonomia artística no cinema. Devemos salientar que

as obras fílmicas dos três cineastas acima citados são reconhecidamente de um alto valor artístico.

Iremos agora nos deter em uma importante peculiaridade do cinema. Ele se apresenta entre dois pólos aparentemente opostos: o pólo *antropomorfizador*, pois se trata de uma obra de arte, e o *desantropomorfizador* devido à sua singularidade de sua dupla mimesis. O processo de criação estética na arte fílmica se diferencia de outras formas de expressão artística, pois sua forma estética só aparece, para Lukács, em seu processo de montagem. Nesse ponto, a mimesis primeira do cinema que é a captação das imagens pela objetiva não haveria nenhum traço estético, pois, o objeto seria apreendido em seu puro em-si, a câmera não tem a capacidade de mudar o ser-precisamente-assim dos objetos e do mundo e por isso essa primeira mimesis do cinema tem uma característica *desantropomorfizante*.

Analisando essa primeira mimesis do cinema observamos que a refiguração da realidade nesse momento não é acompanhada de criação estética, ela é tão somente um amontoado de imagens sem nenhuma ligação orgânica entre si, captando-se assim fragmentos de imagens que ainda não produzem uma totalidade fílmica. Pois na produção de uma obra fílmica as diversas cenas que são filmadas não são produzidas de uma forma contínua e linear. A produção fílmica é marcada por uma extrema fragmentação como, por exemplo, se filma parte de determinada cena em um dia só filmando o resto da cena uma semana depois, esse fato estético do filme faz com que cada cena por si mesma ainda não apresente nenhum traço de criação estética. A relação entre as partes e o todo se alcança na segunda mimesis, fílmica no momento da montagem e da edição do filme, só nesse momento que se poderá verificar se alguma cena será aproveitada no filme.

A necessária superação desse caráter primário, essencialmente *desantropomorfizador*, da primeira mimesis do cinema produz aquela que é uma importante especificidade da arte cinematográfica: a possibilidade de ser reproduzido o decurso real do tempo tal como nós experimentados na vida cotidiana. E essa possibilidade do cinema em superar a refiguração estática da realidade promovida pela fotografia só pode se efetivar em um determinado período de desenvolvimento técnico do capitalismo. E é nesse sentido que Lukács (1982) nos aponta para duas consequências importantes do cinema a primeira se refere a esfera da produção

cinematográfica, a outra se relaciona as mudanças que o cinema empreende na recepção da arte.

A relação entre capitalismo e cinema é muito mais intensa do que nas outras formas de arte, talvez com exceção da arquitetura, em ambos os casos a desenvolvimento técnico produziria determinadas possibilidades de desenvolvimento delas bem como influencia diretamente na autonomia dessas formas artísticas. No cinema, inversamente do que ocorre com a literatura, sua condição de existência se subordina a esse desenvolvimento técnico, pois sem ele não há cinema dessa forma as limitações que o grande capital impõe ao cinema adquire outra magnitude.

Na esfera da recepção fílmica ocorre um fenômeno singular. Trata-se de uma consequência direta dessa relação imediata entre técnica e cinema, o juízo de valor sobre a qualidade de uma obra fílmica no cinema em grande parte se encontra subordinada aos aspectos técnicos. No cinema haveria uma identificação entre a qualidade artística de um determinado filme e a utilização de técnicas cinematográficas inovadoras, como a utilização de efeitos especiais, isso para o consumidor médio que enxerga o cinema mais como um mero entretenimento do que como uma arte, fazendo com que a questão formal-técnica geralmente subsuma o conteúdo da obra fílmica, nesse sentido, *Avatar (2009)* seria um exemplo paradigmático.

Dessa forma, a possibilidade de se produzir obras de arte independentes no cinema é muito mais complicado do que em relação às outras formas artísticas, o que leva a uma produção disseminada no cinema de filmes com conteúdos “meramente agradáveis”, o que levaria a uma estreita possibilidade da construção de obras autênticas.

Nesse sentido, percebemos a divergência das análises de Lukács (1982) e Adorno (1985), mesmo que posteriormente Adorno tenha feito algumas considerações positivas sobre o cinema, a sua postura crítica em essência permaneceu a mesma, o que para Lukács pode ser uma determinação histórica do cinema a sua subordinação ao grande capital em Adorno torna-se uma condição ontológica. Faz parte da natureza do cinema a incapacidade de produzir uma refiguração estética negativa devido a proximidade entre o cinema e a realidade empírica.

Na visão de Adorno o cinema, por sua constituição ontológica, não deixaria espaço para o espectador refletir, se entregar à fantasia e ao pensamento, pois o cinema

dados sua característica de representação do decurso real do tempo limitaria essa possibilidade de reflexão, pois, se poderia com isso perder o desenrolar da própria obra fílmica, a forma como ocorre à recepção no cinema era visto de forma negativa por Adorno. Na sua visão o cinema não possibilitaria ao receptor ter uma postura crítica em relação à sociedade

Na análise crítica de Adorno sobre a arte cinematográfica a falta de autonomia estética por parte do cinema é o ponto central. O cinema está tão subordinado aos imperativos do modo de produção capitalista e sua lógica de padronizar todas as esferas da vida social que não haveria espaço para a existência de uma autonomia nessa forma peculiar de arte. É por essa razão que Adorno considera o cinema como sendo uma indústria cultural.

Especialmente em sua obra *Teoria Estética* (2008) Adorno argumenta que a arte seria a única expressão humana que poderia se manter afastada da sociedade administrada e que seria ainda a arte a única forma de objetivação que ainda expressaria a verdade enquanto pura negatividade. Só um tipo de expressão artística que negasse a pretensão de representar esse mundo reificado seria considerado uma arte autêntica. A autonomia da arte seria essa a negação de se representar a realidade social.

A arte nova, curvada sob seu enorme fardo, aceita tão mal a realidade que se lhe esvai o divertimento na ficção. Nem sequer pretende reproduzir a fachada. Ao impedir a contaminação com o simplesmente existente, exprime-o ainda mais inexoravelmente. (Adorno, 2008, pg.38).

Seguindo o raciocínio de Adorno, o cinema por sua estreita ligação com a realidade objetiva, com o mundo do trabalho, recriaria esteticamente o mundo alienado e não traria em si mesma uma criticidade a essa realidade coisificada, seria uma perda total da autonomia da arte. Tal compreensão do cinema torna-se exagerada por sua visão unilateral do processo. Para realizar um contraponto a tal interpretação unilateral do cinema citemos, por exemplo, *Alemanha Ano Zero* (1948) de Rossellini, *Ladrões de Bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica, *Sindicato de Ladrões*(1954) de Elia Kazan, dentre outros.

Destarte a arte cinematográfica transita entre esses dois polos, de um lado, sofre a influência de determinações econômicas e políticas perdendo assim muito de sua

autonomia artística, porém, por outro lado esse fato não é um impedimento para o aparecimento de películas que apresentam um valor estético inquestionável.

1.3 Cinema: A arte da técnica.

O surgimento do cinema é inseparável do desenvolvimento da técnica em um capitalismo avançado, Benjamin (1996), Adorno (1985) e Lukács (1982) partem dessa relação para analisar quais são as especificidades dessa nova forma de arte.

O desenvolvimento da técnica além de permitir ao cinema captar as imagens em movimento e de conseguir reconciliar esteticamente o mundo empírico e os homens, pois os mesmos se encontram no mesmo patamar de importância, a arte cinematográfica proporciona uma experiência nova do tempo e do espaço. Portanto, o cinema consegue unir dialeticamente essas categorias de tempo e de espaço.

Benjamin, ao interpretar a relação entre o cinema e as novas formas de sociabilidades que surgiram com o advento do capitalismo, observa o cinema possibilita uma nova forma de percepção do tempo. Como no capitalismo há uma separação entre os detentores dos meios de produção e os trabalhadores, o controle do tempo passaria a estar subordinada aos ditames do capital e de sua necessidade de se reproduzir. Então, o controle do tempo seria imposto de cima para baixo o que se distanciava profundamente da lógica do tempo, por exemplo, nas sociedades pré-capitalistas.

Deve-se produzir a maior quantidade possível de mercadoria no menor tempo possível sendo essa a lógica da produção capitalista. Trazendo como consequência uma nova forma de se relacionar com o tempo sendo essa percepção diferente do que encontrávamos, por exemplo, na Idade Média. Para Rust (2008) havia fundamentalmente duas formas de experimentar o tempo na Idade Média, de um lado existia o tempo sacramental- *tempo da igreja*- e o tempo profano, pragmático- o tempo dos mercadores. Para a concepção do tempo dos clérigos medievalista o tempo não tinha uma importância em si mesmo, mas apenas como porta-voz das determinações divinas. Poderíamos definir o tempo da igreja enquanto um tempo incomensurável.

Já na análise de Rust (2008) o *tempo do mercador* era o oposto do *tempo da Igreja*, pois se caracterizava por ser mensurável sendo considerado um artefato profano

que tinha como objetivo, o monitoramento da vida para fins fundamentalmente econômicos. Então diferentemente do tempo metafísico da Igreja o tempo profano, pragmático tinha um valor eminentemente utilitário. Assim sendo, é essa forma de experiência do tempo que se tornou predominante na sociedade burguesa. E é a influência dessa forma de tempo na cotidianidade, no dia a dia das pessoas, que o cinema representa de forma singular. Posto desta forma,

A experiência do tempo da época presente consiste, acima de tudo, numa opressão do momento em que nos encontramos: numa apreensão do presente. Tudo que seja local, contemporâneo, solidário no presente momento, tem significado especial e especial valor para o homem de hoje e, permeado desta idéia, o mero fato da simultaneidade adquire aos olhos novo sentido. O seu mundo intelectual está impregnado da atmosfera do presente imediato, tal como o da Idade Média se caracterizava por uma atmosfera de outro mundo [...]. (Hauser, 1980, pg. 1132).

Portanto, a noção que temos do tempo e conseqüentemente das mudanças ocorre de uma forma mais intensa que nas outras formas de sociabilidade. Nada mais condizente com essa nova forma de relacionar-se com tempo do que o cinema com seus cortes e montagens e a sucessão infinita de imagens.

Poderíamos fazer um paralelo com o romance, pois para a fruição de uma obra literária qualquer é necessário ter-se um tempo livre para se apreciar a leitura, no cinema esse tempo é abreviado, pois a ação fílmica é condensada em poucas horas, por esse motivo essa expressão de arte é mais condizente com a sociedade capitalista.

Realizando uma pequena digressão devido à grande importância que o cinema adquiriu ao longo de sua existência, poderíamos realizar uma interpretação ainda pouco usual acerca da relação entre o cinema e a literatura. Pois é importante atentar-se para a influência do cinema nas outras artes, em particular no romance. Vemos isso na obra *O Invasor* com sua narrativa rápida, concisa, comportando uma divisão em capítulos, que mais parecem cortes cinematográficos, é uma expressão das mudanças da forma romanesca e da influência do cinema sobre essa arte.

O mesmo é percebido no romance *O Matador*. Se nos primórdios do cinema ele ainda buscava se estabelecer enquanto uma obra de arte genuína, quer seja se apoiando no teatro- como nas obras de Méliès (1861-1938)-, quer seja adaptando obras literárias consagradas como *Guerra e paz* de Tolstói, e hoje em dia percebemos que há também o

caminho inverso, pois o cinema ganhou respeitabilidade e passou a influenciar outras formas narrativas.

Voltando à discussão acerca do tempo a representação dele no cinema é uma das particularidades mais interessantes e importantes da arte cinematográfica, já apontamos anteriormente a relação dialética existente entre as novas percepções temporais que foram produtos do desenvolvimento do capitalismo e a apreensão dessa velocidade da vida cotidiana que as obras fílmicas permitem representar. O cinema permite acelerar o tempo, retardar, congelar, inverter a cronologia dos acontecimentos poderíamos afirmar que o tempo no cinema se torna um “personagem” central dessa peculiar expressão artística.

Porém, essa noção que o tempo adquire no começo do século XX não afetou apenas o cinema, pois- a própria forma romanesca sofreu profundas transformações com as vanguardas literárias do início do século XX, talvez o exemplo mais emblemático no romance tenha sido a obra máxima de Marcel Proust *Em Busca do Tempo Perdido*, assim como a odisseia de Leopold Bloom em *Ulisses* de James Joyce, no qual o autor narra as aventuras de Bloom-, em apenas um dia o que se tratou de uma revolução na própria forma romanesca que costumava narrar toda a vida de um personagem. Ainda poderíamos citar *O Som e a Fúria* de William Faulkner, romance dividido em quatro partes com quatro narradores distintos, nele não há uma representação cronológica linear.

Dessa importância que o tempo adquire no cinema temos um processo de sintetização das multiplicidades de acontecimentos que ocorrem na vida cotidiana. O artista, dessa forma, realiza uma concatenação dos fatos que estão diretamente ligados à temática de um determinado filme, trata-se de um processo de homogeneização da matéria estética tudo que é supérfluo em relação à temática de uma determinada obra necessariamente deve ser eliminado, Lukács denomina isso de *médio homogêneo*, e essa categoria adquire uma importância maior no cinema dado sua reduzida dimensão temporal.

Para Marcel Martin (2011) há várias possibilidades técnicas de representação do tempo no cinema desde as técnicas que permitem a realização de vários saltos no tempo durante o desenrolar da ação, indo do passado para o futuro e vice-versa, até a utilização dos *flashbacks*.

Ainda, segundo o autor, o cinema consegue produzir uma tripla noção do tempo, o tempo da projeção, o tempo da ação- “a duração diegética da história contada” e, por fim, o tempo da percepção do espectador, que para Martin seria algo intuitivo e arbitrário. Essa última afirmação do autor nos parece um pouco exagerada, pois mesmo a percepção subjetiva do espectador está intimamente relacionada a construções sociais acerca do tempo. Esse traço do cinema é marcante quando fazemos uma comparação entre filmes que se utilizam de planos mais longos e filmes que empregam planos curtos, a sensação no primeiro caso é de um filme mais demorado, mais longo, essa situação inverte-se no segundo caso.

E é pela montagem que se obtém os melhores efeitos sobre a representação do tempo no cinema, quanto mais longas forem às sequências, provocadas pelos cortes, mais evidente será a sensação de lentidão do tempo, dessa forma, ocorrerá o efeito reverso quanto se utiliza uma montagem mais dinâmica, quando há muitos planos organizados em curtas sequências em um único filme.

Como os dois filmes que são objeto dessa dissertação não apresentam grandes inovações técnicas no que se refere à representação do tempo seria interessante apenas abordarmos a noção de Martin acerca da estrutura temporal, denominado pelo autor como *tempo condensado*, conceituado como o modo usual do cinema de utilizar-se do tempo. Existem duas etapas principais: a primeira consiste em por em evidência um determinado acontecimento e a sua causa, causa essa única e linear, ao mesmo tempo que se suprime os acontecimentos que não se relacionam com a narrativa, por isso o tempo é condensado, pois só existirá a representação daquilo que é essencial ao desenrolar dramático da película, aproximando essa análise da categoria de *médio homogêneo* de Lukács.

Outra técnica que permite a representação do tempo de forma extraordinária consiste na utilização da *divisão de telas*. Ela permite que vários acontecimentos simultâneos ocorrendo em espaços distintos, ocupem o mesmo plano. Através dessa técnica existe a possibilidade de reunir-se em um mesmo plano a causa e a consequência de um determinado fato sem que exista a necessidade de filmarem-se várias cenas. Isso ocorre em um dos filmes que é objeto desse estudo *O Homem Do Ano*.

Essa relação da forma de representação do tempo pelo cinema faz com que essa forma de arte seja extremamente maleável. Para Arnold Hauser (1982), o cinema permitiria a perda da continuidade ininterrupta do tempo da maneira como

experimentamos na vida cotidiana, pois através de close-ups pode-se pará-lo, sendo possível inverter a sua ordem lógica.

Há uma pequena polêmica criada por Martin acerca de uma possível proeminência da representação do tempo sobre a representação do espaço no cinema, pois a sua análise considera que na representação espacial do cinema não poderia haver discontinuidades entre o espaço real e o refigurado na obra fílmica, já com o tempo poderia ser representado de forma diferente de como vivenciamos no mundo real, daí a maior importância que ele confere ao tempo do que ao espaço.

Isso porque o espaço fílmico não é fundamentalmente diferente do espaço real, ainda que o cinema nos permita uma ubiquidade que somos incapazes de realizar na vida normal. Em compensação, a dominação absoluta que o cinema exerce sobre o tempo é um fenômeno inteiramente específico. Ele não apenas o valoriza, mas também o subverte [...] (Martin, 2011, pg.224).

É evidente que o cinema permite “brincar” com o tempo de uma forma bastante intensa, porém na arte cinematográfica a dimensão espacial, imagética, é de profunda importância para que seja construído um sentido estético pensemos, por exemplo, que na utilização de planos abertos como ocorre na obra *Alemanha ano zero* (1948), Rossellini, a dimensão puramente imagética é que dotará o filme de um sentido estético sendo o tempo de pouca importância nesse trecho em específico, talvez nessa obra em específico. Não pretendemos com isso afirmar que o espaço se torna proeminente em relação ao tempo, mas que seria essa relação dialética entre tempo e espaço a mais intensa característica do cinema.

Essa relação que o cinema estabelece entre o tempo e o espaço adquire essa importância estética por causa de uma técnica específica do cinema: a montagem. É pela montagem que podemos realizar essas alterações na experiência temporal e espacial.

Na definição de Laurent Jullier e Michel Marie (2009) o ponto de montagem seria uma interrupção do fluxo visual sendo que o corte é a interrupção mais frequentemente utilizada. Nas análises de Benjamin e Lukács é no processo da montagem que o filme adquire sua dimensão estética, é nesse momento que o diretor rearruma o material bruto filmado produzindo dessa forma um sentido estético, uma totalidade fílmica.

De uma forma bem sintética, a montagem funcionaria como um elo que daria o sentido estético ao filme ligando os planos entre si, pois, cada plano comportaria um elemento estético que só teria sua resposta no plano subsequente e assim sucessivamente “a narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais [...]” (Martin, 2011, pg.156). Ainda segundo Martin (2011), a montagem seria a organização dos planos fílmicos que obedecem a certas condições de ordenamento e duração.

Martin busca realizar uma distinção geral entre duas possibilidades de utilização da montagem. Existiria a montagem narrativa e a montagem expressiva, sendo o primeiro tipo a forma mais trivial de se utilizar tal técnica e consistiria em uma reunião lógica ou cronológica dos planos tendo como objetivo contar uma determinada história contribuindo, portanto, para que exista uma progressão tanto do ponto de vista dramático- as relações de causalidade- quanto do ponto de vista psicológico- para que haja uma compreensão da narrativa pelo espectador.

O segundo tipo de montagem, a expressiva, se fundamentaria em oposições de planos e apresentaria como objetivo produzir efeitos diretos e precisos bem como produzir uma espécie de choque no espectador impossibilitando ou dificultando a imersão do espectador na obra fílmica. Esse tipo de montagem teria uma finalidade em si mesma procurando produzir de forma intermitente efeitos de ruptura na consciência do espectador para que se torne mais intensa a influência de alguma ideia que o diretor quer dar uma especial ênfase. Visto sob esse ângulo a montagem expressiva quebraria com a linearidade da montagem narrativa. Tal distinção geral entre as montagens é feita em um sentido analítico, pois, não haveria uma separação tão rígida e nítida nas películas.

A montagem teria algumas finalidades de criação na arte cinematográfica que seriam as de criar um movimento, de criar um ritmo e, por último, a de criar uma ideia. Primeiramente, a montagem é o aspecto técnico que possibilita o movimento nessa arte. Seria, portanto, uma consequência direta da montagem que possibilitaria representar esteticamente o decurso real do tempo.

Tecnicamente falando cada imagem de um filme mostraria um aspecto estático da vida. A ordenação desses aspectos estáticos através de uma sucessão temporal seria a gênese da visualidade móvel do cinema. Já a noção do ritmo se diferencia da criação do movimento, pois, o ritmo estaria vinculado ao que Lukács cunhou de tempo objetivo e

subjetivo que seria a impressão que o espectador experimenta no desenrolar de uma obra fílmica tanto no sentido da duração real do filme, ou de uma sequência ou cena, como também no que tange ao desenvolvimento dramático do mesmo, isso no plano temporal, já no plano espacial o tamanho de um determinado plano seria fundamental, o impacto que um plano aberto proporciona ao espectador é bem diferente do que um close-up.

O ritmo, portanto, é uma questão de distribuição métrica e plástica: um filme em que predominam os planos curtos ou os primeiros planos terá um ritmo bastante característico; a passagem de uma panorâmica muito rápida para um primeiro plano fixo (*Putievka v gizm*- O caminho de vida, Ekk) ou de um plano de cavalaria a galope para o de um rosto imóvel (*Zlatie gari*- Montanhas de ouro, Iutkevitch) cria um efeito de ritmo muito peculiar e impressionante. (Martin, 2011, pg.162).

Já a dimensão da criação de ideias que essa técnica permite ao cinema faz com que a montagem adquira um papel central na produção fílmica. É através da ordenação e sucessão dos planos que se alcança o efeito estético no cinema e possibilita que se supere a mera reprodução fotográfica de uma realidade dada e que a partir daí surge algo com um sentido novo.

É preciso não apenas olhar, mas examinar; ver, mas também conceber; aprender, mas também compreender. E é nisso que os procedimentos de montagem contribuem de modo eficaz ao cinema... A montagem, portanto, é inseparável da ideia, que analisa, critica, reúne e generaliza... A montagem representa um novo método, descoberto e cultivado pela sétima arte, para precisar e evidenciar todos os vínculos, exteriores ou interiores, que existem na realidade dos diferentes acontecimentos. (Pudovkin apud Martin, 2011, pg. 162).

Apoiando-se nessa distinção mais geral Martin subdivide a montagem expressiva em duas outras partes as quais seriam a montagem rítmica e a montagem ideológica. A montagem rítmica seria a forma mais elementar de montagem tendo na relação entre o aspecto métrico, compreendendo a duração dos planos, e o aspecto plástico, como são filmados os planos e a forma como seria criado o conteúdo estético.

Através desse aspecto métrico o autor aponta para a existência de uma relação entre o ritmo que existiria nos planos, que seria o movimento da imagem ou das imagens entre si, e o movimento na própria imagem. Nos dois filmes analisados nesse

estudo, por exemplo, nas cenas que há um ritmo mais intenso basicamente a passagem de um plano a outro é muito rápido o que literalmente passaria a sensação de rapidez e tensão.

Passemos agora da montagem expressiva de tipo rítmica para a montagem ideológica. A rítmica permite que exista a dinamicidade fílmica, o decurso real do tempo, já a montagem ideológica teria como objetivo comunicar um determinado ponto de vista ou concepção de mundo definido sendo que este tipo de montagem permitiria criar ou ressaltar relações entre eventos, objetos ou os protagonistas de determinada obra fílmica. Dessa forma, percebemos que na montagem narrativa haveria uma tendência eminentemente descritiva e nos dois outros tipos de montagens analisadas existiria uma tentativa de construir-se algo mais simbólico e inventivo.

Capítulo 2: A vida cotidiana em O Matador e O Homem do Ano.

A forma romanesca e a arte cinematográfica por se tratarem de expressões artísticas que se forjaram com o advento da moderna sociedade burguesa comportam a refiguração de novos conteúdos sociais. As relações entre capital e trabalho, a forma

como ambas representam artisticamente o tempo, a representação do fenômeno do individualismo burguês e o espaço privilegiado que a vida cotidiana adquire como matéria-prima por excelência nessas novas formas de arte.

A forma romanesca proporciona uma nova forma de representação do tempo, o passado é refigurado como sendo uma pré-história do presente. E a história passa a ser consequência direta das ações humanas. Foram as transformações que ocorreram em todo o continente europeu modificando as relações entre a burguesia e os senhores feudais, atingindo seu ápice com a revolução francesa de 1789, que possibilitaram o surgimento de uma nova concepção de História. Segundo Lukács (2011) esta nova percepção da História concebe o processo histórico como produto das atividades humanas e não de alguma entidade divina. Além disso, o romance apresenta como singularidade o fato de referir-se à vida prosaica burguesa, objeto de representação artística.

Já o cinema por sua estreita relação com a técnica possibilita a representação do decurso real do tempo, abrindo a possibilidade de representar o tempo tal como o experimentamos na vida cotidiana.

Em estreita relação entre essas formas artísticas, essas características formais tanto da forma romanesca quanto do cinema nos permite adentrar em conteúdos do romance e do cinema brasileiro, contemporâneos e na forma como refiguram a cotidianidade dos grandes centros urbanos brasileiros.

2.1 Máique! de homem comum a matador.

O romance *O Matador* (1995) escrito por Patrícia Melo encontra-se dividido em duas partes e esta divisão a nosso ver não se dá de forma arbitrária, todo o primeiro capítulo é dedicado a narrar à transformação do anti-herói Máique! de um cidadão comum em uma pessoa rica e respeitada em sua comunidade. Já a segunda parte narra o ápice dessa ascensão social, que culminará no recebimento do prêmio de *O homem do ano*, aí se encontra a razão do título do filme, e sua conseqüente derrocada social. O romance narra à trajetória de ascensão e queda de um homem comum.

Este romance narra à história do anti-herói Máiquel, percebe-se desde já a ironia da escritora com relação ao seu personagem principal, pois a grafia do nome Máiquel é um aportuguesamento do nome próprio Michael de origem estadunidense. Então esta ironia da escritora acentuaria a condição social do personagem principal, pois seu nome está escrito de forma errônea evidenciando a baixa origem social e econômica do mesmo. Afora que o fato de portar um nome estrangeiro de origem estadunidense é bastante simbólico, pois se nas relações materiais de existência são mínimas as chances de que alguém que tenha nascido em uma classe subordinada possa ascender socialmente, imaginariamente é possível apropriar-se de símbolos dominantes como aspiração de distinguir-se socialmente.

É nesse ambiente de profunda desigualdade social e de mínimas possibilidades de ascensão social que o protagonista Máiquel comete seu primeiro assassinato. Vale ressaltar o caráter extremamente banal desse acontecimento que culminou com o homicídio de Suel, ele era um ladrão que atuava nessa comunidade, Máiquel havia feito uma aposta com seu primo Robinson que se seu time perdesse, o São Paulo, ele iria pintar o cabelo de loiro. A autora nos passa a impressão de que a mudança física do personagem além de ter tido uma profunda repercussão na sua auto-estima e na sua personalidade também viria acompanhada de mudança na sua posição social e econômica. Quando o protagonista decide exibir o cumprimento de sua aposta para seu primo, o seu destino sofrerá uma mudança drástica, pois Suel, que era um pequeno ladrão da comunidade, zomba do novo visual de Máiquel provocando um grande constrangimento, daí em diante ocorre uma desavença entre os dois. Máiquel resolve então marcar um duelo de vida e morte com Suel para o dia seguinte. Duelo esse que nos remete aos que ocorriam no período medieval e que tinha como objetivo “lavar” a honra ou não daquele que se sentiu ofendido moralmente.

É a partir desse episódio aparentemente banal que a vida de Máiquel irá mudar completamente. No meio desse trecho da narrativa há uma passagem significativa do livro que nos esclarece a concepção de mundo da autora e de como ela vê os problemas que tocam a vida cotidiana em um grande centro urbano no Brasil, trata-se da categoria da fatalidade. Na visão da escritora parece que não há uma lógica racional que explicaria esse caos urbano que vivenciamos.

Realmente não dá para entender como é que um sujeito faz uma bobagem dessas. Só há uma explicação: Destino. Antes da gente

nascer, alguém, sei lá quem, talvez Deus, Deus define direitinho como é que vai foder sua vida. É isso. Era a minha teoria. Deus só pensa no homem quando tem que decidir como é que vai destruí-lo. (Melo, 1995, pg.15).

Tal concepção de mundo da escritora obscurece as ações dos indivíduos, pois a dimensão fatalista, e irracionalista, da história é a antípoda do conceito de liberdade mesmo concebendo-a como socialmente condicionada. Seria importante mencionarmos um texto de Lukács escrito em 1938 que se intitula *Marx e o problema da decadência ideológica*, escrito no qual o autor se debruça sobre as vicissitudes políticas e econômicas pós-1848 e suas repercussões nos campos ideológicos, incluindo-se aí literatura inclusa nessa análise.

A justeza dessa análise de Lukács reside na sua compreensão da representação da complexidade da vida cotidiana. As contradições sociais não seriam mais representadas através de um devir histórico, agora seriam vistas como uma fatalidade do destino. Soma-se a isso o espaçamento temporal entre o chamado período heroico da burguesia (no século XVIII) e o atual momento histórico no qual se situa o romance de Patrícia Melo, o empobrecimento da vida cotidiana decorrente da hipertrofia das relações capitalistas tem como sucedâneo no imaginário burguês um processo paulatino de representação naturalizada da sociabilidade, ocasionando a nosso ver uma postura acrítica e a histórica dos fenômenos sociais. Aquela subjetividade crítica que existia nos primórdios da forma romanesca e que tinha no *herói problemático* o centro dessa representação nesse romance, ora analisado, inexistente.

Na sequência da narrativa, Máiquel mata Suel, consumando o duelo, ainda que Suel não estivesse armado Nesse trecho do livro a autora nos apresenta uma situação aparentemente difícil de compreender, pois qual teria sido o motivo que levou Máiquel a assassinar Suel? Ora, como não foi por motivo financeiro, o que aparece é a centralidade que a violência gratuita adquire nos processos de sociabilidade e de interação social nos espaços urbanos, além é claro dos desígnios do destino.

Também não sei de onde eu tirei isso. Fui para a praça, carregando minha espingarda dentro da caixa. Suel chegou logo depois. Estava desarmado, de mãos dadas com a namorada. Isso me encheu de coragem. Peguei a espingarda. Ajoelhei na posição de tiro. Pega tua arma, Suel. [...]

Dei o primeiro tiro, Suel voou no chão, deve ter morrido na hora. A namorada berrava e tentava arrastar o negro para o carro. Dei outro

tiro sem mirar e acertei na cabeça de Suel. Foi assim, as coisas aconteceram desse jeito. Ele foi a primeira pessoa que matei. Até isso acontecer, eu era apenas um garoto que vendia carros usados e torcia para o São Paulo Futebol Clube. (Melo, 1995, pg.16).

Outro traço que caracteriza esta obra é o tom profundamente pessimista que a autora utiliza para conceber toda a humanidade. De certa forma, ela imagina a sociedade brasileira através da lógica da guerra de todos contra todos. E o fato de particularizar o Brasil indicaria uma completa degradação da nação brasileira. Logo no começo do capítulo dois Patrícia Melo narra, através de Máiquel, uma piada que o mesmo teria escutado de seu tio: alguém que teve um pneu de seu carro furado em uma estrada deserta percorre alguns quilômetros para achar uma casa; nesse percurso medita sobre a natureza humana e seu “coração” vai se enchendo de ódio e ao encontrar uma casa manda um ermitão “enfia o macaco no seu cu”. Seria essa a natureza humana que a autora representaria ao longo do livro.

A estrada é de terra, deserta. O homem solitário desce do carro para a simples operação de troca de pneu e constata que está sem macaco. Um ponto de luz no topo da montanha dá-lhe esperança, há homem ali, há macaco. O homem caminha em direção à luz. Certamente aquele ermitão tem um macaco. Empréstará? Claro que sim. O macaco pode estar quebrado. Não estará quebrado. Alguém pode tê-lo roubado. Ninguém o roubou, mas o ermitão poderá simplesmente não emprestá-lo. Claro que não emprestará, é um veado o ermitão. [...] Pára em frente ao casebre. Bate na porta. Um senhor vem abri-la, sorri gentilmente, pois não, ele diz. Enfia o macaco no cu. (Melo, 1995, pg. 17).

Do ponto de vista formal temos nesta presente obra a utilização da narração em primeira pessoa, o narrador-personagem, o que marca o seu distanciamento em relação aos chamados romances clássicos que fundamentalmente eram narrados na terceira pessoa. Naqueles romances, os escritores buscavam representar o universo histórico-social de forma objetiva. A categoria da objetividade era de extrema importância para a figuração romanesca. Essa característica da forma romanesca fica evidenciada quando, por exemplo, analisamos a advertência que Schiller a Goethe, quando este último escrevia o clássico *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2006).

Se eu ainda tenho algo a censurar no todo, então seria o fato de que, com toda a seriedade profunda e grandiosa que vigora em cada parte,

e pela qual a obra atua tão poderosamente, a imaginação parece brincar de maneira demasiada livre com o todo. (Schiller apud Mazzarri, 2006, pg.9).

Schiller nessa passagem chama a atenção de Goethe para a necessidade de que o elemento objetivo não seja deformado, no sentido de ser transformado, pelo livre movimento da subjetividade do artista. Naquele momento histórico Schiller estava combatendo a escola romântica alemã que se caracteriza pelo extremo subjetivismo. O romance mudou profundamente do século XVIII até o século XX e a categoria da objetividade foi decerto a mais questionado pelos romancistas.

Rapidamente poderíamos citar dois grandes romancistas do século XX que teriam sido os maiores expoentes nesse novo tipo de representação literária trata-se do francês Marcel Proust (1871-1922) e do irlandês James Joyce (1882-1941). Ambos se utilizam largamente de técnicas literárias que tendem a conferir um maior peso as impressões subjetivas dos personagens do que à representação objetiva da realidade. Em Proust esse fato fica evidente com a utilização da memória involuntária largamente utilizada em sua obra maior *Em busca do tempo perdido* e Joyce utiliza fartamente a técnica do monólogo interior em sua obra mais conhecida *Ulisses*.

Devemos salientar que apesar das aproximações entre estes dois romancistas o aspecto de subjetivização da realidade exterior é muito mais radical em Joyce do que em Proust. É evidente que na obra aqui analisada não há a utilização dos mesmos elementos técnicos utilizados por Joyce ou por Proust, porém através da utilização da narração em primeira pessoa perde-se a perspectiva de representação de uma totalidade extensiva da vida ou da “totalidade dos objetos”.

Como apontamos várias vezes, o problema da “totalidade dos objetos” como finalidade da figuração na grande épica tem de ser compreendido, portanto, em sentido amplo; isto é, esse todo não se limita de modo algum a abarcar os objetos mortos nos quais a vida social do homem se expressa, mas todos os costumes, atos, hábitos, usos etc. nos quais se manifestam a especificidade e o sentido do desenvolvimento de determinada fase da sociedade humana. (Lukács, 2011, pg.174).

A forma de representação realizada através do narrador-personagem tem como consequência o desaparecimento do narrador onisciente nesse caso se torna

problemático que o personagem-narrador tenha um conhecimento aprofundado sobre a psicologia de algum outro personagem, nesse caso específico pensemos em um autor como Dostoievski. A objetividade nesse caso é representada pelo ponto de vista do narrador-personagem o que apresenta como consequência uma refiguração do mundo ainda mais fragmentária.

Retornando à análise do livro, observa-se que depois de ter assassinado Suel o anti-herói Máiquel no primeiro momento tomou a decisão de entregar-se à polícia, porém seu primo Robinson o faz mudar de idéia, por isso ele decide fugir da cidade para o mais longe possível. Para isso ele toma emprestado um carro de seu amigo Marcão, e em sua rota de fuga decide parar no bar do Gonzaga para comer e beber algo. É nesse momento que ele terá uma grande surpresa, o que fará ele mudar de ideia sobre sua fuga, apresentando, assim, uma nova visão da sociedade.

Gonzaga, assim que me viu, estendeu a mão molhado, aquela mão objetiva e úmida apertando a minha mão, sorrindo e dizendo que eu poderia pedir o que quisesse, que era por conta da casa, que a partir de agora seria assim, sempre assim, eu merecia, eu era corajoso, ele dizia, e agora será assim, tudo o que você quiser. O Suel é um miserável filho da puta, roubou o toca-fitas do carro de minha irmã, todo mundo odeia o Suel, eu odeio o Suel, ele disse. Fiquei surpreso, eu só queria o café, pensava em pagar pelo café, a partir de agora, aqui, você não paga mais nada. (Melo, 1995, pg. 20).

A partir desse pequeno trecho nós percebemos o quanto a representação da sociedade brasileira é realizada de forma extremamente negativa e degradada pela autora. O seu personagem de Máiquel já não apresentava nenhum tipo de valor positivo e nessa inter-relação entre ele e o mundo resulta um aprofundamento da sua degradação.

Para Lukács (2000) a característica formal do romance consistiria basicamente na relação conflitante entre o *herói problemático*, um tipo de herói que se possui valores que iam de encontro aos valores do mundo empírico e este mundo que se caracterizava por valores degradados, ou seja, é o mundo das relações petrificadas e alienadas do modo de produção capitalista. A relação entre o *herói problemático* e o *mundo degradado* era fundamentalmente de ordem qualitativa, pois o herói dessa forma clássica de romance buscava ainda dar um sentido à sua vida em meio a um mundo no qual imperava a alienação do capital. Vislumbramos que nesse livro que estamos analisando a diferença de valores entre Máiquel e o mundo é tão somente de ordem

quantitativa, o que sugere um grau de desumanidade maior do que o apresentado pelo anti-herói e não em contraste com ele.

Essa confluência de valores entre o herói e o seu mundo evidencia-se no romance, no momento da narrativa em que Máiquel é parabenizado por Gonzaga, dono do bar, dois policiais por ter assassinado “um miserável filho da puta” (Melo, 1995, pg. 20). Além disso, é estimulado por um dos PMs que “admirava os homens corajosos” (Idem). Esse é o ambiente social em que Máiquel se encontra. E para surpresa ainda maior do personagem além de não ter sido preso por ter cometido tal homicídio, ainda passa a ser admirado por toda a comunidade recebendo presentes de vários membros dela. Dessa forma Máiquel se torna um herói da comunidade por ter cometido um ato ignóbil.

Depois que matei Suel, muita coisa mudou na minha vida. Acabou-se a lógica. Eu ia pela margem, no escuro, eu andava na contramão e tudo bem margens e contramão. Eu fazia tudo errado, ninguém via, e se via não ligava, esquecia, porque a vida é assim, já foi dito que tudo acaba assim, no esgoto do esquecimento. (Melo, 1995, pg. 25).

A fama de Máiquel é tão intensa que extrapola os limites de sua comunidade e acaba chegando até um dentista chamado Doutor Carvalho, esse personagem é o mesmo que aparece em um conto escrito por Rubem Fonseca *O Cobrador* (1979) e como consequência desse relacionamento a vida dele irá mudar significativamente. O Dr. Carvalho era um dentista bem sucedido que morava no Rio de Janeiro e nessa cidade foi vítima de uma tentativa de assassinato por parte de um paciente que se recusava a pagar pelos seus serviços odontológicos. A vida desses dois personagens se entrecruza por causa de um problema dentário que assolava Máiquel levando-o a procurar um dentista, mas tem um pequeno problema ele não teria condições de pagar pelo tratamento dentário.

É nesse momento da narrativa que Máiquel se vê constrangido pelas suas parcas condições econômicas que o Dr. Carvalho apresenta uma solução para essa dificuldade econômica, qual seria essa saída? A de tornar Máiquel um matador de aluguel. É essa a possibilidade objetiva dada ao nosso anti-herói para que ele consiga transcender a sua realidade econômica precária.

A representação que a autora faz do Dr. Carvalho é plena de negatividade: racista, elitista, prega o extermínio de todos os problemas sociais através da violência, pois para ele “bandido bom é bandido morto”. As contradições sociais e a violência que assolam os grandes centros urbanos brasileiros não seriam mais sequer uma questão de polícia, devendo, portanto serem solucionadas por grupos de extermínio.

Essa história de direitos humanos é uma piada. Eles não são humanos, os estupradores, os seqüestradores, eles não são humanos. O senhor precisava ver o cara que me deu o tiro no joelho. Os olhos dele. Um animal. Depois que levei um tiro na perna virei lombrosiano, o senhor sabe quem foi Lombroso? Lombroso inventou a teoria do criminoso nato. Um gênio, o Lombroso. (Melo, 1995, pg. 30).

É o próprio Dr. Carvalho que propõe um “negócio” para Máiquel, ele trataria dos dentes de Máiquel se ele assassinasse um sujeito chamado Ezequiel que supostamente havia estuprado sua filha. No primeiro momento Máiquel apresenta certa hesitação sobre se deveria ou não cometer esse outro homicídio, passa a buscar algumas informações sobre Ezequiel confirmando que este teria cometido vários estupros, porém, mesmo assim Máiquel não consegue enxergar nele uma pessoa má, o vê apenas como um simples trabalhador que cuida de sua mãe idosa.

Porém, o motivo que leva Máiquel a cometer seu segundo homicídio decorre de suas necessidades imediatas. O anti-herói decide matar Ezequiel por causa do acordo firmado com o Dr. Carvalho.

Não achava nada boa a idéia de ter de matar outro cara. Mas meu dente doía para caralho. [...] Ele queria que eu abrisse a torneira do esgoto. Acontece que, nessa época, eu ainda não tinha aprendido a odiar. Falavam o diabo do Ezequiel e tudo o que via na minha frente era um pobre coitado. [...] Ficava em casa, com a mãe, uma senhora boa e trabalhadora. (Melo, 1995, pgs. 33 e 34).

Na relação entre a arte fílmica e a forma romanesca já foi levantada no primeiro capítulo desse presente estudo a necessidade do ponto de vista formal da existência do narrador no romance para que seja produzida uma história coerente internamente, pois o papel do narrador é de conferir um sentido estético ao romance. A figuração estética da “totalidade dos objetos” só é possível pela existência do narrador, pois, do contrário, a

narrativa romanesca seria um emaranhado desconexo de pequenos textos independentes entre si. O retorno para essa discussão do narrador é crucial para compreender a estratégia formal que o diretor José Henrique Fonseca se utilizou para transpor a narração em primeira pessoa do romance para a arte fílmica, justamente a de usar o expediente do *narrador extradiegético ou voz off*, a narração *extradieética* é aquela que o narrador conta a sua própria história.

É o anti-herói Máiquel que narra sua própria história de vida com pouca utilização da câmera subjetiva que seria outra estratégia fílmica para transpor esteticamente a narração em primeira pessoa que ocorre no romance.

Segundo Benjamin (1996), nos primórdios do aparecimento do cinema havia um amplo debate sobre o caráter artístico ou não dessa nova expressão de arte, em momento no qual o cinema ainda apresentava uma espécie de falta de autonomia estética, consequência da sua proximidade com a vida cotidiana e da influência que sofria de artes. Esta situação poderia ser ilustrada, por exemplo, com o cinema de Milliès que era profundamente influenciado pelo teatro. Essa pequena digressão nos permitirá analisar o fenômeno inverso, ou seja, de que maneira a arte cinematográfica e suas peculiaridades como os cortes, a montagem influencia o fazer literário.

Nessa obra em particular, assim como em *O Invasor*, percebemos uma substancial influência da narrativa fílmica sobre a obra literária. Esse fato fica evidenciado quando nos debruçamos sobre a refiguração do tempo no romance de Patrícia Melo, pois nele utiliza-se de muitos flashbacks quebrando com a tradição temporal linear que caracterizava os romances clássicos, porém devemos chamar a atenção para o fato de já existir obras literárias no século XX que já lançavam mão desse artifício, lembremo-nos do clássico *A invenção de Morel* (2006) de Adolfo Bioy Casares (1914- 1999) que representa o tempo de forma não linear. Além disso, a obra de Patrícia Melo também absorve a influência da dinamicidade que os cortes cinematográficos impõem à narrativa. Esse recurso, nos filmes é capaz de provocar no espectador a sensação de grande dinamicidade e velocidade daquilo que está sendo narrado pelo filme.

Na obra de Patrícia Melo, especialmente no romance *O Matador*, a fragmentação discursiva promove uma proximidade com a linguagem visual, que se assemelha à seqüência de “tomadas” do cinema, descritas pela ação ou pela continuidade delas. Em alguns trechos do romance *O Matador*, há evidências de um texto que se destaca pela

visualidade e pela narrativa baseada na montagem sequencial das cenas [...]. Ao garantir visualmente, em seu texto, o trânsito de uma cena a outra, a autora aproxima-se do processo de montagem sequencial do cinema. (Teles e Omena, pg. 3).

Ainda segundo essas duas autoras a utilização dos cortes narrativos por parte de Patrícia Melo entre uma cena e outra ou entre capítulos é o que confere ao livro uma grande dinamicidade, observada no constante movimento do narrador que entra e sai de uma cena e na mudança de ambiente, ocasionando uma quebra na linearidade.

Essas características citadas acima da construção narrativa da obra de Patrícia Melo em especial os reiterados cortes narrativos que lembram os cortes cinematográficos aproximam o romance da estrutura narrativa dos roteiros cinematográficos. Podemos afirmar que o romance de Patrícia Melo caracteriza-se por ser extremamente visual.

A primeira diferença que vemos entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica reside na mudança do local que em se passa a trajetória de Máiquel: no livro a ação se passava em um comunidade periférica de São Paulo, no filme ela se desloca para uma área periférica do Rio de Janeiro. Tal alteração não representa nenhuma mudança substancial, pois a localização geográfica não é determinante no livro, a espacialidade da autora é a dos grandes centros urbanos, da cotidianidade vivida, em seu aspecto mais violento, não importa, portanto, em qual cidade. .

Porém a mudança mais substancial da adaptação cinematográfica em relação ao livro refere-se à redução da quantidade de cenas violentas construídas no livro. O diretor José Henrique Fonseca selecionou cenas, objetivando entender porque Máiquel se torna um bandido. O que não elimina, no entanto, o fato de se tratar de uma película bastante violenta, porém a intensidade é menor do que a encontrada no romance.

2.2 Ascensão e queda: de matador a homem comum

Há ainda alguns elementos importantes para se analisar no texto romanesco. Ao longo desse romance o personagem-narrador passa por alguns momentos de crise psicológica em parte da narrativa ele oscila entre viver uma vida de um homem comum constituindo uma família normal, com sua esposa Cledir, ou viver com conforto

financeiro, porém sem paz de espírito. Aliás, ele até tenta levar uma vida normal arranjando um emprego em uma loja de produtos veterinários e casando-se com Cledir, mas não dura muito essa aparente tranquilidade.

É bom contar estas histórias, é um jeito de lembrar que antes de ser um cachorro eu era outra coisa, eu era um homem, eu era bom. Justo. Eu era honesto, puro, eu era uma caçarola que mantinha quente todas as coisas que eles jogavam para eu cozinhar. (Melo, 1995, pg. 80).

Porém a personagem de Máiquel é uma unidade bastante contraditória ao mesmo tempo em que ele se casa com Cledir e com quem terá futuramente um filho, mantém um caso com uma adolescente chamada Érica, antiga namorada de Suel, ao mesmo tempo em que o anti-herói tem um emprego normal é, também, um matador de aluguel.

Na narrativa romanesca o fato que realmente irá desencadear uma aceitação acrítica por parte de Máiquel de seu novo posto de assassino de aluguel será a comemoração de seu aniversário, pois sua esposa Cledir mata seu porquinho de estimação, Gorba, e o serve no jantar de seu aniversário. Neste trecho do livro parece que simultaneamente o animal de estimação e o lado humano do personagem são “assassinados”, finda-se a sua ingenuidade não corrompida pela degradação do mundo. Cena essa que terá um grande peso dramático na adaptação fílmica juntamente com a morte de Robinson.

Porém ainda nesse episódio decisivo da trama romanesca evidencia-se a condição financeira precária de Máiquel, nesse trecho Cledir o humilha na frente aos dois convidados ao aniversário: sua amiga de trabalho Márcia e seu namorado Rodomildo.

Eu parecia um zumbi naquela mesa, Cledir estava feliz, comia depressa o meu porco e falava alto para os seus amigos do Mappin, o salário do Máiquel é uma porcária, e comiam o meu porco, eu ganho mais do que ele, a faca, eu sustento a casa, a faca, os outros dois também comiam depressa, bando de porcos esfomeados, cortar, o Mappin paga bem, ela disse [...] Claro o salário do Máiquel ajuda, e comendo o meu porco, o meu próprio porco, e falando mal de mim, do meu trabalho, me humilhando, e meu amor, quer mais, querido? (Melo, 1995, pg. 82).

A partir desse momento, Máiquel aceita tornar-se um matador de aluguel, que se consolidará com a suposta empresa de segurança patrimonial criada pelo delegado Santana, na verdade um grupo de extermínio. Enfim o único caminho possível para que ocorresse uma melhoria substancial de vida para um sujeito que nasceu em uma comunidade periférica de um grande centro urbano brasileiro é justamente o caminho da criminalidade.

Outro acontecimento que irá influenciar de forma decisiva para que Máiquel aceite sem mais questionamentos morais a sua nova atividade de justiceiro da burguesia foi o assassinato de seu amigo Robinson, que ocorreu como uma vingança da morte de Suel.

Seria importante salientar também a importância de Érica no desenvolvimento da narrativa. A relação afetiva que se desenvolve entre Máiquel e Érica é muito mais intensa do que a dele com sua esposa Cledir e, além disso, a construção psicológica de Érica é talvez a mais rica personagem desse romance.

É por consequência dos seguidos abandonos de sua esposa que a vida pessoal e profissional de Máiquel sai dos trilhos. Na primeira vez que é abandonado fica tão transtornado que acaba assassinando a esposa.

Érica é a única personagem que ainda preserva um mínimo de humanidade dentre desse turbilhão de caos e de desumanidade no qual se transforma a vida de Máiquel, principalmente depois de tornar-se sócio da empresa Ombra de segurança patrimonial. Érica consegue perceber que Máiquel ocupa o lugar mais frágil dessa engrenagem seria ele o sacrificado se algo desse errado com a Ombra e isso acaba acontecendo no decorrer do livro.

Além disso, Érica percebe que toda a riqueza material acumulada por Máiquel está acompanhada de um profundo esvaziamento espiritual, de um rebaixamento moral que torna a vida insuportável.

[...] Eles querem que você mate um garoto de doze anos? Porra, vamos dar o fora, você não está com o dinheiro? Vamos dar o fora com o dinheiro do cara. O dinheiro vai acabar. Tudo bem. O Suel sempre dizia, dinheiro pinta. E pinta mesmo. Aí a gente gasta. E pinta de novo. Você já matou o Suel. Matou o Ezequiel, isso vai dar merda, daqui a pouco, escuta isso, daqui a pouco você vai ser preso. Vai ser julgado e condenado. Vai passar trinta anos na prisão. (Melo, 1995, pg.87).

A saída encontrada por Érica para fugir dessa espiral da violência é refugiar-se na religião. É através do contato com um pastor chamado Marlênio da Igreja Coração de Jesus, que Érica irá gradativamente se afastar de Máiquel chegando ao ponto de romper totalmente com ele.

Essa certeza de Érica que algo iria dar errado nessa nova vida de Máiquel começa a se efetivar quando outro amigo de seu marido, Marcão, é preso acusado de tráfico de drogas, é nesse momento que fica evidenciado que nesse mundo altamente degradado, guiado fundamentalmente pelo valor de troca, não haveria mais espaço para o cultivo de uma amizade sincera. Mesmo o assassinato de Marcão a mando do delegado Santana não repercute no comportamento de Máiquel. Em um diálogo entre Máiquel e Érica percebemos a diferença de comportamento entre os dois.

[...] Mataram o Marcão, eu disse. Érica ficou pálida, quem matou o Marcão? O Santana mandou matar o Marcão na cadeia.

Érica:

E você deu um murro na cara do Santana? E você chamou o Santana de cachorro? E você falou para o Santana que ele é um canalha fedorento?

Santana, minutos antes, na delegacia:

Um traidor filho da puta, o Marcão é um traidor. E você é um líder comunitário. Você tem uma carreira pela frente. Me diga, você queria que eu fizesse o quê? Vamos, fale.

Érica:

Diga, Máiquel, você falou para o Santana que ele é um canalha fedorento? Então é verdade tudo o que dizem a seu respeito, matador, matador, matador, tomara que um raio caia bem no meio da sua cabeça, no restaurante, todos rindo de mim [...] disse Érica irritada, me empurrando para longe dela, não precisa me explicar, ela disse, eu só quero saber como foi que vocês mataram meu amigo Marcão. Vocês, ela disse. (Melo, 1995, pg. 146).

É nesse momento do livro que é narrado o ápice da trajetória de Máiquel, ele vai posteriormente ser homenageado como o cidadão do ano, festa organizada pelo Clube Recreativo de Santo Amaro, sendo assim nada mais emblemático para se caracterizar a completa degradação da sociedade do que ter um matador de aluguel como àquele que foi eleito o cidadão do ano. E além disso havia também a possibilidade dele candidatar-se a vereador.

Vereador, cidadão do ano, aquilo ficou borbulhando no meu sangue, minhas veias, meu coração, aquilo chegou a doer, doer de felicidade, eu caí de boca naquilo, simplesmente caí, caí de contentamento, de tudo o que aconteceu na minha vida, nada me deixou tão entusiasmado como aquelas três linhas, eu sobrevivi, eu venci, eu recuperei minha confiança, eu parei de pensar bobagens e voltei a trabalhar com tranquilidade. (Melo, 1995, pg. 148).

Trata-se de uma plena realização para Máiquel, pois além da ascensão financeira alcançou uma posição social de destaque, dinheiro e status social é o ápice da realização humana em uma sociedade capitalista em fins do século XX.

E finalmente a hora da medalha. Houve um tempo que eu acreditava que talão de cheques e mulheres eram a base da felicidade. Subi no palco. Dinheiro ajuda, mulher melhora tudo, mas é a fama que reinventa a vida de um homem, foi isso que eles me ensinaram naquela noite. Aplaudiram-se. Abraçaram-me. Fotografaram-me. Pediram para que eu falasse. Eu falei que estava pensando em me candidatar a vereador. Eles gostaram muito. A medalha, que coisa bonita é a medalha. (Melo, 1995, pg. 167).

Depois dessa noite de coroação começa o declínio social de Máiquel. Érica o abandona em definitivo, em seguida o pastor Marlênio resolve denunciá-lo por tentativa de homicídio (Máiquel o havia espancado, pois o pastor teria exigido que ele se entregasse à polícia pelo assassinato de Cledir). A situação do anti-herói complica-se, pois é acusado formalmente por esses crimes e em seu desespero e comete um assassinato de um garoto de classe média alta, agravando, ainda mais, sua situação. É só a partir desse momento que toma consciência de sua fragilidade na rede de relações criminosas na qual estava envolvido.

Eu não estava muito longe de entender que existe o lado de lá e o lado de cá, e que não se muda de lado. Nunca. Você pode até pensar que mudou, eles fazem você pensar isso, entre e feche a porta, eles dizem, você entra, você acha que está ali, você fecha a porta, você acha que mudou, mas não, na verdade não é uma mudança, se você está do lado de lá é porque eles estão precisando de alguém para lavar o banheiro de mármore deles. É isso simplesmente. (Melo, 1995, pg. 180).

Há dois elementos representados nessa parte final do romance que mereceriam destaque. Em primeiro lugar temos a forma como a imprensa é representada por Patrícia Melo, quando Máiquel comete o homicídio de um garoto da classe média alta toda a

imprensa automaticamente exige uma punição severa para o criminoso. Dessa forma, a autora representa o caráter extremamente reacionário, classista, de um comportamento que tende ao “darwinismo social” que perpassa as classes dominantes no Brasil.

Essa concepção considera aceitável que os pobres e os marginalizados da sociedade possam ser mortos fora do âmbito da legalidade do direito burguês, e para aqueles que têm essa função de “limpar” a sociedade desses elementos estão reservados até os prêmios de cidadão do ano. Porém quando essa violência atinge jovens da classe média o discurso e a prática é diversa, pois se exige punição exemplar de quem cometeu o crime.

Por outro lado, a autora, ao traçar um percurso de ascensão, ainda que por vias criminosas, e sua interrupção, indica que não acredita da possibilidade real de ascensão social de qualquer membro das classes mais baixas, e, nesse sentido, a sua representação é a antípoda à que encontramos no romance e na obra fílmica *O Invasor*.

Já no final do livro é narrado como Máiquel foge da polícia e vemos a exponencial diferença desse romance para com a chamada forma clássica do romance. Na obra de Patrícia Melo a fuga simboliza o fracasso, mas não um fracasso decorrente de uma busca por valores autênticos em um mundo inautêntico. A fuga agora apenas evidencia o fracasso de um “projeto” que vislumbrava adentrar ao universo burguês.

2.3 O Homem do ano: realismo ou naturalismo?

Ficha Técnica: O homem do ano, 2003. Direção: José Henrique Fonseca. Roteiro: Rubem Fonseca. Elenco: Murilo Benício, Claudia Abreu, Jorge Dória, Natália Lage, Agildo Ribeiro, Lázaro Ramos, Moska, Mariana Ximenes, José Wilker. Produção: Flávio R. Tambellini. Fotografia: Breno Silveira. Montagem: Sérgio Mekler. Duração: 116 mim. 58

Tal como o romance que serviu de base para essa obra fílmica temos refigurada imagetivamente a trajetória de vida do anti-herói Máiquel sua ascensão social a partir de um homem comum morador de uma periferia de um grande centro brasileiro, no caso da película ocorre no Rio de Janeiro, que consegue sair de uma condição de vida precária

economicamente para se tornar uma pessoa que experimenta um relativo sucesso financeiro. Essa mudança substancial da vida de Máiquel só foi possível de forma não convencional, ou seja, tornando-se um matador de aluguel. Porém o filme narra não só o período ascendente da vida de nosso anti-herói assim como representa o declínio desse personagem. Nesse caso a ascensão e a queda são literalmente os dois lados da mesma moeda.

A primeira cena da película é uma tomada externa do local onde reside Máiquel. Sendo filmado em um pequeno plano-sequência aberto utilizando-se uma câmera alta. Esse plano aberto nos permite ter acesso ao ambiente social em que Máiquel vive: um espaço urbano caótico, periférico, sem nenhum planejamento urbano. A câmera alta além de possibilitar esse efeito estético teria uma relação direta com a fala de Máiquel o alto simbolizaria o poder de Deus ou do destino que estaria guiando a vida dele.

-Máiquel (voz off):

Antes da gente nascer alguém, talvez Deus, define direitinho como vai foder a tua vida, essa era a minha teoria. Deus só pensa no homem na largada quando decide se sua vida vai ser boa ou ruim, quando não tem tempo faz uma guerra ou furacão e mata uma porrada de gente sem ter que pensar em nada. Mas em mim ele pensou. (Fonseca, 2003, 1min. 30seg.).

Parece-nos que a utilização da câmara alta juntamente com a fala do narrador-personagem Máiquel significaria que ele estaria sendo “guiado” por uma força maior do que ele, no caso Deus.

Nesse primeiro plano do longa metragem já aparece uma característica realista marcante tanto dessa película quanto da outra obra que analisaremos no próximo capítulo *O Invasor*, vinculada ao fato de que boa parte da obra foi filmado em cenários externos, fora do estúdio, ressaltando um tipo de realismo bastante cru. Para Márcio Seligman-Silva (2008) alguns filmes nacionais apresentariam uma semelhança nesse sentido, ou seja, algumas películas nacionais mesclariam elementos do cinema documentário com o cinema ficcional fazendo com que exista uma aproximação ainda maior entre cinema e cotidianidade. Além dessa tendência do cinema nacional, que acompanharia uma tendência mais global no que se refere à produção de filmes que abandonariam o caráter “metaforizante” do cinema de Hollywood anterior à segunda guerra mundial.

Poderíamos também afirmar que a filmagem de cenas em locais abertos e não em estúdios também era um recurso largamente utilizado pelo neo-realismo italiano que tinha o objetivo de representar o continente europeu arrasado pela segunda guerra mundial. Além de se tornar um poderoso recurso estético existia também as limitações financeiras que muitas vezes os impedia de realizarem filmagens em estúdios. No caso da obra fílmica ora analisada o objetivo estético assemelha-se ao do neo-realismo italiano que é o de representar de modo o mais efetivo possível a realidade.

A diferença ocorre fundamentalmente na dimensão política que orientava os diretores italianos eles tinham um claro objetivo político que era o de representar o processo histórico que culminou com a barbárie da segunda grande guerra. No caso do cinema nacional não há essa dimensão política o que ocasionaria uma tendência a representar a realidade brasileira de forma mais naturalista do que realista.

Assim, percebemos que em *O Homem do Ano* existe uma tendência muito grande a se refigurar de forma naturalista a realidade brasileira. De forma bem sucinta o naturalismo se caracterizaria por uma representação da realidade que não buscaria refigurar esteticamente o devir do processo histórico, a realidade transposta para a obra fílmica apareceria como algo dado, já no realismo haveria essa preocupação de apontar para o devir histórico daquilo que está sendo refigurado esteticamente.

Lukács (1982) na sua análise sobre peculiaridades da representação fílmica chama a atenção para o fato de que ocorreria no cinema a transformação do “homem inteiro”, o indivíduo singular da cotidianidade, em um “homem inteiramente tomado”. O homem representado artisticamente que transcende sua mera singularidade em direção da particularidade que seria um ponto médio entre as categorias da singularidade e da universalidade. Tal mediação é realizada de uma forma muito menos abrupta do que em outras expressões artísticas. E seria por se centrar demasiadamente na representação desse “homem médio” que o cinema poderia incorrer em produzir um tipo de arte naturalista.

Então a proposta imagética que vislumbramos nessa película é a de representar o mais fielmente possível à cotidianidade dos grandes centros urbanos brasileiros, cotidianidade essa que é permeada pela violência, pelo racismo, pelo consumo de drogas, uma organização social que não conheceria valores positivos. Estaríamos dessa maneira diante de uma representação de uma possível condição humana e não de uma realidade determinada historicamente. Vislumbramos essa tendência já na epígrafe do

romance de Patrícia Melo, “Sou homem, nada do que é humano me é estranho” (Melo, 1995, epígrafe, tradução nossa).

Dada a temática do filme de representar uma cotidianidade marcada pela violência e pela desumanidade o diretor optou pelo recurso estético da fotografia sombria, reforçada pela opção de realizar a parte considerável da ação do filme à noite. Além disso, essa estética se completa com as cenas são filmadas em ambientes fechados, como as cenas que se passam na casa do Dr. Carvalho e na própria casa de Máiquel o ambiente é sempre escuro, fechado, a luz do sol raramente penetra nesses ambientes.

A sequência narrativa que irá culminar com o assassinato de Suel cometido por Máiquel tem o seu início quando o nosso anti-herói vai mostrar para seu primo, Robinson, que ele havia cumprido sua aposta. Máiquel entra com Cledir em um típico bar que encontramos em qualquer bairro pobre de uma grande cidade brasileira. A sequência tem seu início no bar do Gonzaga, antes de Máiquel e Cledir adentrar ao bar, filmada através de um plano médio, contendo a estrutura do bar e os personagens que estão nele. No primeiro plano se encontra Suel de costas fumando um cigarro, e no segundo plano estão Marcão, Enoque e Galego. No momento seguinte Máiquel e Cledir entram no bar e imediatamente Suel solta uma gargalhada por causa justamente da pintura do cabelo de Máiquel. Começa então uma discussão entre Máiquel e Suel e através da técnica de filmagem denominada campo/contracampo é representada a crescente tensão entre os dois personagens que culminará com a proposta do duelo feita por Máiquel. Nesse trecho em específico existe uma mudança em relação ao romance no filme a resposta de Suel ao comportamento de Máiquel é mais agressiva e violenta do que no livro.

Há um corte seco e no plano seguinte aparece Máiquel sozinho em sua casa arrependido de ter proposto o duelo a Suel. Temos outro corte e já aparece Máiquel segurando uma espingarda em um caixa de papelão e no outro plano em um close-up aparece Máiquel sozinho em frente ao bar do Gonzaga pela tarde, já no plano seguinte aparece Máiquel solitário em pé no meio de uma rua já anoitecendo e com uma Igreja em um segundo plano à sua esquerda.

Suel só aparece no local quando já é noite acompanhado de sua namorada Érica, os dois são filmados passando por Máiquel em contra-plongé, que é um tipo de enquadramento que se filma de baixa para cima, dado o fato de Suel ser um “marginal”

ele estaria em uma situação de possível superioridade em relação à Máiquel nesse duelo, essa superioridade é consequência da experiência que Suel tem no mundo do crime ao contrário de Máiquel que ainda não possuía. A câmera acompanha o andar de Érica e Suel que não havia levado a sério esse duelo, depois a câmera focaliza Máiquel até chegar a um close up para mostrar toda a sua tensão. Máiquel diz: “Ponha sua arma Suel”, o outro responde:” Pode atirar loirinha” e continua andando achando que Máiquel nunca atiraria pelas costas, pois talvez isso não fosse uma atitude de homem.

No final da sequência a bestialidade e a falta de sentido daquele ato fica evidente na voz off de Máiquel “E foi assim que as coisas aconteceram, essa maneira besta, nunca pensei que fosse matar alguém. Tudo isso por causa de uma aposta.” (Fonseca, 2003, 11mim).

É nesse sentido que as já mencionadas três determinações que caracterizam a vida cotidiana segundo Lukács, *a superficialidade extensiva, a imediatividade e heterogeneidade* nos permitem perceber e compreender a representação da vida cotidiana que encontramos nessa obra fílmica. Para responder a questões imediatas postas pela vida cotidiana a resposta que Máiquel vai encontrar uma resposta metafísica havia sido Deus ou o destino que fez com que a vida dele caminhasse nessa direção. Vemos que dada a complexidade do mundo em que vivemos e a própria condição objetiva desse personagem, no caso a sua pobreza, são elementos que impedem que exista uma explicação terrena, “cismundana”, para o desenvolvimento da vida do mesmo.

Este fenômeno de mistificação da vida, a busca de “energias transcendentais” e a existência de aspectos incompreensíveis ao homem do cotidiano, marcam um novo irracionalismo na sociedade da modernidade tardia. A falta de conhecimento da gênese e causalidade dos processos sociais, devido a complexidade da vida social, favorece a construção de explicações contraditórias sobre a vida cotidiana. (Costa, 2001, pg. 35).

Segundo Margaret Cohen (2004), a vida cotidiana do período conhecido como modernidade seria moldada pela lógica “capitalista da mais-valia, a industrialização, a urbanização e a crescente atomização e abstração da formação social dominada pela burguesia” (Cohen, 2004, pg.259). Dessa forma, como consequência da sociabilidade imposta pelo modo de produção capitalista, as respostas que os indivíduos têm de dar

aos problemas que são postos pela cotidianidade como, por exemplo, a falta de uma perspectiva para a vida, bem como a incapacidade de enfrentar a violência urbana, não são compreendidas como problemas sociais, apenas são vistas como desvios individuais, quiçá são questões que repousam em determinações meramente biológicas como fica evidenciado nos discursos do Dr. Carvalho, do vereador Zilmar e de Sílvio.

É sobre essa aparente irracionalidade da vida social que transcorre a trajetória de vida de Máiquel, homem pobre que mora na periferia do Rio de Janeiro que não tem nenhuma esperança de conseguir superar as dificuldades postas pela vida conseguirá por um acaso do “destino” transcender momentaneamente essas dificuldades. Tanto na obra fílmica quanto na obra romanesca ficaria bastante evidente que a única possibilidade de um pobre ascender economicamente é através de atividades ilícitas.

Na representação das distintas classes sociais que ocorre na película ocorre algo que a distancia da obra romanesca. No livro a personagem Cledir tinha um trabalho formal, trabalhava na antiga rede de varejo Mappin, bem como o próprio Máiquel. Já na adaptação fílmica não há representação de personagens que trabalhem formalmente, aqueles personagens que moram na periferia trabalham em atividades ilícitas como no caso de Robinson, Enoque e Galego ou trabalham por conta própria como é o caso da Cledir. É interessante salientar que no filme não há nenhuma menção à atividade profissional exercida por Máiquel de tornar-se um matador de aluguel.

Tal diferença existente entre a obra fílmica e a obra romanesca pode significar uma tentativa de se construir esteticamente uma dicotomia ainda mais acentuada entre as classes sociais que estão interpretadas no filme. O espaço periférico seria quase que autônomo em relação ao centro. Por isso a representação do espaço suburbano é predominante em relação à área nobre.

Após o assassinato de Suel, Máiquel fica pensando sobre qual atitude tomar, inclusive admitindo até mesmo a possibilidade de entregar-se à polícia, porém em uma conversa com seus amigos na oficina de Marcão ele é persuadido a fugir da cidade.

A sequência seguinte é uma tomada externa filmada ainda durante o dia. No primeiro plano a câmera está dentro do carro captando dessa forma a mesma visão que Máiquel tem da rua, a câmera se encontra no mesmo nível de sua percepção visual. Já no segundo plano da sequência a câmera está captando a expressão facial tensa de Máiquel e se ouve a voz de um homem (Gonzaga) chamando-o. Há um corte e na cena

subsequente Máiquel aparecer sendo servido por Gonzaga o que parece ser um uísque e se ouve apenas a voz de Gonzaga “Suel era um ladrão filha da puta” (Fonseca, 2003, 12min e 45seg). A câmera foca Gonzaga, falando sobre Suel, que ao olhar para o lado percebe a chegada de uma viatura da polícia. A montagem faz um corte e câmera mostra Máiquel novamente com uma expressão bastante assustada. No final da sequência a angulação e o enquadramento do plano permite captar a expressão tensa de Máiquel juntamente com a expressão fria do policial que bate no ombro dele e o parabeniza dizendo “Valeu! Ajudou a tirar um lixo da rua” (Fonseca, 2003, 12min e 30seg).

Essa sequência é significativa para a análise fílmica, pois é o primeiro momento em que Máiquel se depara com algo que para ele seria inusitado, pois na visão dele necessariamente alguém que comete algum crime seria preso, porém ocorre o inverso além dele não ser preso a partir daquele momento deixaria de ser um homem comum para se tornar um “herói” para aquela comunidade.

Enfim, a partir desse momento da narrativa ficam evidenciados que os valores éticos, ou a falta desses valores, caracterizava o Brasil. Fica evidenciado, portanto que para parte significativa da sociedade brasileira a resolução para alguns conflitos sociais passa necessariamente pelo extermínio de tais “problemas”.

O processo de degradação moral que se encontra representado nessa película é tão intenso, tanto nas classes superiores, que se enxergam ameaçadas pelos “rebeldes” criminosos da periferia, quanto nas classes inferiores que seriam também vítimas desses marginais. Tanto de um lado quanto do outro existe uma descrença na resolução desses conflitos sociais de forma legal, através do aparato jurídico burguês. Ao invés disso o aparato jurídico-legal é normalmente identificado com uma instituição social que não combateria de forma enérgica esses marginais, além disso, o respeito aos direitos humanos é confundido como uma permissividade ao banditismo. Esse julgamento acerca dos direitos humanos é formulado literalmente pela tríade Dr. Carvalho, Sílvio e vereador Zilmar os membros da classe alta.

A mudança operada na vida de Máiquel é vivenciada pelo protagonista da obra fílmica em um primeiro momento na forma como os membros de sua comunidade passam a reverenciá-lo como um verdadeiro herói. Presentes são deixados na porta de sua casa, os comerciantes passam a não cobrar dele, as crianças passam a enxergá-lo como um modelo de homem a ser seguido. Em voz off Máiquel afirma “Depois que eu matei o Suel muita coisa mudou na minha vida. Só se falava nisso no bairro. As pessoas

estavam orgulhosos de mim[...] eu comecei a gostar das coisas e a me sentir importante” (Fonseca, 2003, 18min 30seg).

Porém, nesse momento da narrativa Máiquel apesar de se sentir importante e poderoso ainda nutria um sonho de ter uma vida normal dentro dos padrões estabelecidos, arranjar um emprego, casaria com Cledir e teria filhos. O que o impediu de seguir esse caminho aparentemente normal? Uma prosaica dor de dente o faz entrar em contato com o Dr. Carvalho e daí em diante sua vida mudará substancialmente.

É em consequência da falta de condições em pagar o seu tratamento dentário que abre o caminho para o Dr. Carvalho realizar uma proposta de “negócio” para seu paciente. Em troca da gratuidade de seu tratamento odontológico Máiquel teria que cometer seu segundo assassinato que seria um suposto estuprador da filha do Dr. Carvalho, o nome dele era Ezequiel.

Na primeira cena em que Máiquel trava seu primeiro contato com o Dr. Carvalho é bem simbólica e define claramente a relação que se estabelecerá entre os dois, e que será retomada mais adiante na película: Máiquel se encontra na cadeira do dentista em uma posição sempre inferior ao do Dr. Carvalho, no primeiro plano dessa sequência há a utilização de uma câmera alta total focalizando o rosto de Máiquel e no decorrer da sequência é sempre o Dr. Carvalho que direciona a conversa. Dessa forma fica explícito que é o Dr. Carvalho que se encontra no “comando” dessa relação.

Além disso, fica evidente nas palavras do dentista uma construção simbólica de parte da elite brasileira que sempre se caracterizou por ter uma postura política claramente anti-democrática que sempre defendeu formas autoritárias para resolver os problemas sociais do Brasil.

Dr. Carvalho: A violência está transformando essa cidade em uma selva. A bandidagem, meu filho, corre solta. Eu sou a favor da pena de morte. Porque essa história de direitos humanos é uma piada. Porque eles não são humanos [...] (Fonseca, 2003, 22min50seg).

[...] porque aquele mulato, ele tinha que morrer, para falar a verdade eu não gosto de preto eu não gosto de mulato eu sou racista mesmo[...] (Fonseca, 2003, 23min45seg).

Diante dessa representação artística estaríamos diante de um processo de naturalização do desenvolvimento social e somando-se a isso também percebemos na

representação fílmica a construção de uma condição humana que é a nosso ver uma condição quase bestial do ser humano. Interpretamos que em *O Homem do Ano* essa condição mesquinha, violenta, do ser humano seria uma condição ontológica. Ontologia não no sentido definido por Lukács, caracterizando-se por sua historicidade, e sim na concepção que segundo Lessa (2008) é originária dos gregos antigos e de filósofos medievais como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, que concebiam a ontologia como uma concepção de mundo dualista e transcendental, com a essência imutável, fixa, e eterna.

Tal representação pessimista da condição humana obscurece todo o processo histórico de desenvolvimento econômico, social e político que justamente culminou nessa forma específica de sociabilidade que caracteriza um país de economia periférica como o Brasil. O roteirista dessa obra, Rubem Fonseca, deixa claro essa concepção de mundo em um depoimento dado ao site Webcine.

foi o desafio de adaptar um texto que rompe com as convenções literárias a contar, num estilo asfixiante apoiado numa estrutura aparentemente caótica, uma história de violência e sombra, conflito social e crime, medo e ódio, na qual Patrícia Melo examina com cáustico humor e pungente sensibilidade *a condição simultaneamente frágil e nefanda da condição humana (Itálico nosso)*. (Fonseca, S/D).

As relações humanas que estão representadas nessa obra fílmica obedecem à lógica da sociedade mercantil, nesse caso até o destino de outro ser humano se torna objeto de troca. A natureza bárbara de nossa civilização para o nosso espanto se torna um modelo de comportamento a ser seguido, quem não gostaria de se tornar um herói tal qual Máiquel se tornou? Na película até as crianças passam a tê-lo como um modelo.

Ao lado dessa intensa degradação das relações interpessoais vivemos também em um momento histórico no qual a ideologia dominante identifica o consumismo com a plena felicidade humana. O objetivo último do desenvolvimento humano seria o acúmulo de bens materiais e não o desenvolvimento das potencialidades sociais dos indivíduos. Contraditoriamente o capital precisa estimular o consumo, mas não tem como permitir a todos os indivíduos o acesso à variedade de mercadorias que é produzida. Logo o consumo só se realiza na medida em que é necessário para dar curso ao processo de produção e circulação limitado às relações sociais de produção

dominante. . Esse é o universo social contraditório que Máiquel e seus amigos vivem no qual só resta o caminho da marginalidade.

O cotidiano informatizado do final deste século, reino da propaganda e do consumo dirigido, apresenta-se como palco de embates entre os anseios criados pelas expectativas de sucesso, felicidade, riqueza e os limites concretos que a lógica do capital coloca. Quando se define o mercado e seus produtores, e define-se o mundo a partir das fatias dos monopólios designados a explorá-los, define-se, também, uma série de condições concretas para as pessoas que vivem nessas fatias do mundo. (Costa, 2008, pg. 51).

A representação dessas contradições sociais adquirem um patamar singular no devir cinematográfico, se como já mencionamos o neorealismo italiano também se pautava por representar imagetivamente um determinado período histórico permeado por conflitos sociais, políticos e econômicos, a singularidade que percebemos na obra imagética, aqui estudada, se dá justamente em uma abordagem que prioriza a representação de aspectos psicológicos e de como o indivíduo atomizado consegue dar respostas as demandas que no fundo são sociais.

Em termos de linguagem cinematográfica, a produção contemporânea brasileira, de 1960 para cá, vem atingindo um grau de complexidade interessante na discussão acerca do diálogo entre cinema e cultura (Xavier, 1986). Diferentemente do neorealismo engajado em causas coletivas, a abordagem contemporânea fixa-se em conflitos psicológicos, deslocando a atenção do social para o sujeito individualizado. (Muller e Piccinin, 2012, pg. 126).

São essas diferenças entre a forma como os neorealistas italianos e a obra fílmica ora analisada que nos permitiria tecer alguns pontos de descontinuidades entre essas películas e aclarar a diferença existente entre o realismo e o naturalismo no cinema.

2.4 O Homem do ano: dinamicidade e violência.

Outro aspecto importante nessa análise relaciona-se com a forma de refiguração do tempo nessa obra. No primeiro capítulo já demonstramos que o cinema é uma expressão artística na qual existe a possibilidade de representação do decurso real do

tempo tal como o experimentamos na vida cotidiana, o que seria decorrente da estreita relação entre técnica e cinema.

Para Muller e Piccinin (2012), a refiguração do tempo em *O Homem do Ano* obedece a uma lógica tanto linear, pois os acontecimentos se sucedem de uma forma cronológica, quanto não-linear nesse caso se deve aos cortes entre as diversas cenas que aproxima acontecimentos espacialmente e temporalmente distantes um do outro. Do ponto de vista técnico as estratégias utilizadas para representar a dinamicidade temporal no filme é realizada basicamente com “edições de imagens rápidas, trocas de planos, poucos diálogos e reflexões [...]” (Muller e Piccini, 2012, pg.132).

Imagetivamente uma sequência que simboliza bem a representação temporal no filme localiza-se na segunda metade do filme depois que Máiquel se torna sócio do delegado Santana na empresa de segurança patrimonial “Alpha”, há uma alteração no livro ela se chamava “Ombra”. Nessa sequência do filme o diretor optou por utilizar a técnica da divisão de telas que permitiu representar, em um mesmo plano, dois momentos da narrativa que estariam separados tanto espacialmente como temporalmente. Essa sequência alterna imagens que mostram o grupo de extermínio comandado por Máiquel executando alguns “bandidos” e no mesmo plano eles são filmados consumindo drogas, contando muito dinheiro, viajando pelo exterior e fazendo muitas compras. Os cortes realizados nessa sequência são assaz frenéticos simbolizando a velocidade com a qual a vida desses personagens mudou a partir do momento em que Máiquel se torna um “empresário” de sucesso.

Do ponto de vista do espaço refigurado por essa narrativa fílmica convém destacar dois elementos muito importantes para a compreensão da obra. Apesar da narrativa se ambientar na cidade do Rio de Janeiro os elementos plásticos tais como as estruturas das moradias, a forma como o pequeno comércio é representado na película, a falta de planejamento urbano que torna essa periferia um verdadeiro caos, todos esses elementos espaciais são compartilhados com outros grandes centros urbanos brasileiros, portanto é uma história que se passa em uma cidade específica, porém poderia facilmente simbolizar qualquer outra grande cidade brasileira.

Outra característica que nos parece importante reside no fato, já aventado anteriormente, de que parte da filmagem ocorreu em um ambiente externo, fora de estúdios, o que aproxima esse tipo de cinema ficcional da estética do documentário.

Essa estratégia potencializa o objetivo estético do filme que é o de representar o mais realisticamente os grandes centros urbanos brasileiros.

Ainda segundo a análise de Muller e Piccinin podemos observar uma singularidade na forma como está representada imagetivamente essa periferia do Rio de Janeiro, ao contrário de outras películas que buscam retratar de forma realista a vida cotidiana do país tais como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite 1 e 2* (2007 e 2010) e *O Invasor* (2001), em *O Homem do Ano* a classe baixa representada não se encontra vivendo em favelas. Não se trata de um ambiente de uma favela, nem tampouco de um espaço da classe média, poderia ser situado como uma comunidade popular de “classe média baixa”.²

Nessa comunidade não há esgotos a céu aberto, nem casas sem o que se chama comumente de reboco com os tijolos a vista, porém isso não faz com que os moradores dessa comunidade tenham uma vida substancialmente melhor do que os moradores das favelas, nesse sentido a refiguração estética diz o inverso. Visto dessa forma esse filme retrata de forma bem dicotômica a realidade brasileira ou se é pobre como Máiquel ou se é rico como o Dr. Carvalho ou Sílvio não há meio-termo.

Tal representação dicotômica fica bastante clara na primeira visita que Máiquel faz à casa do Dr. Carvalho momento esse que ele será apresentado ao empresário Sílvio e ao vereador Zilmar. Em um plano detalhe a câmera percorre a cabeceira de uma peça na qual se encontra porta-retratos da família do Dr. Carvalho e alguns objetos de decoração que demonstram que estamos em um espaço social diametralmente oposto ao do ambiente social em que Máiquel vive. Essa elipse espacial nos permite enxergar o requinte e ao mesmo tempo o exagero na decoração do ambiente. Tudo na casa do Dr. Carvalho é muito carregado. Além disso, apesar da cena se passar em uma luxuosa residência, a fotografia e as luzes dessa tomada ainda permanecem muito sombrias e a cor da pintura das paredes é escura, o abajur é de cor preta, não há luminosidade nesse ambiente o que acompanharia simbolicamente a ética sombria, desumana do Dr. Carvalho e de seus amigos.

Recuperando a discussão acerca do caráter extremamente degradado tanto da estrutura social quanto dos personagens que encontramos representado nessa obra

² A utilização de conceitos oriundos da estratificação social para situar os moradores dos bairros é utilizada aqui apenas de modo descritivo, não se tratando de adesão à uma teoria da estratificação para compreender desigualdade social em todas a sua extensão.

cinematográfica seria interessante apontar as mudanças na representação da cidade do Rio de Janeiro que encontramos em *O Homem do Ano* e a obra que se insere na estética do cinema novo *Rio 40 Graus* (1955).

Ao contrário da intensa competitividade, egoísmo e falta de solidariedade que é representada na obra de Fonseca, fato esse que fica bem explicitado na reação que Máiquel tem quando soube da prisão de Marcão e no seu subsequente assassinato, ele age com certa tristeza, porém sem nenhum traço de indignação ou revolta. O anti-herói só rege, tomando uma atitude mais drástica, quando descobre que o corpo de Cledir estava enterrado na casa de Marcão e que haveria possibilidade dessa história prejudicá-lo.

Posteriormente dada à gravidade da situação o delegado o denuncia Máiquel à polícia fazendo com que ele se torne um foragido. Isto ocorre porque Máiquel recusou-se em se entregar à polícia, conforme plano traçado pelo delegado, pelo vereador Zilmar, e pelo empresário Sílvio para que seus nomes não fossem envolvidos nesse escândalo. É só nesse momento quando a sua própria vida se encontra em risco que ele toma a decisão de se vingar de seus antigos “amigos”, isto é, uma decisão extremamente egoísta.

Toda essa descrição de uma sequência dessa película nos serve para ilustrar a profunda diferença que separa *Rio 40 Graus* de *O Homem do Ano* principalmente quando observamos o nível de solidariedade que encontramos representada na obra de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de representar uma cidade permeada por conflitos sociais e raciais, o espaço da comunidade, da favela, ainda existia um tipo de solidariedade humana. Os moradores da favela ainda se preocupavam com o seu vizinho mesmo vivendo em uma situação de miséria. Não pretendemos afirmar que existia um verdadeiro idílio naquele momento histórico que se passa a narrativa de *Rio, 40 Graus* o que buscamos afirmar é que essa ética extremamente individualista ainda não era predominante naquele período.

Assim como é evidente que a solidariedade não deixou de existir no período histórico em que se produziu a obra de Fonseca, porém a ética da competição social, do egoísmo se tornou muito mais presente e efetiva do que naquele período.

Essa dimensão da perda de laços de solidariedade não passou despercebida pelo diretor Nelson Pereira dos Santos.

A violência, hoje, faz parte do cotidiano do Rio e de outras cidades brasileiras. Em meados dos anos 50, quando filmei Rio, 40 Graus, não era assim. Havia solidariedade entre os moradores das favelas. Nunca me passou pela cabeça refazer Rio, 40 Graus. (Santos apud Sangion).

Além dessa diferença de conteúdo seria interessante também abordarmos as dissonâncias formais entre os dois filmes. Enquanto que em *Rio, 40 Graus* os cortes são mais lentos, os planos são mais longos em consonância com a estética cinematográfica da época.

Na narrativa fílmica da obra de Fonseca há dois momentos muito importantes para o desenvolvimento do personagem Máiquel. O primeiro momento se dá ainda na primeira metade do filme quando Máiquel ainda hesitava em se tornar um matador de aluguel, pois ele ainda não tinha plena certeza se abandonaria a sua vida marginal ou se resolveria construir uma vida familiar normal com Cledir e sua futura filha que ainda iria nascer.

São duas cenas que marcam definitivamente a “morte” do Máiquel ainda “ingênuo” a primeira é representação da morte de seu porco de estimação, Bill, quando sua esposa Cledir resolve comemorar seu aniversário matando e assando o porco, a segunda é ocorrência simultânea do assassinato de seu primo Robinson, cometido por um ex-companheiro de Suel chamado Neno.

Essa sequência começa ainda no trabalho de Máiquel no qual seu patrão na loja de produtos veterinários oferece um cachorro recém-nascido para ele e no último momento ele recusa, pois tinha receio de que Bill poderia não gostar do cachorro; a câmera fecha em um close up captando a expressão de afeto sincero por parte de Máiquel. Após um corte, um outro plano mostra a casa de Máiquel e a comemoração do seu aniversário. Estão tocando samba no sofá Galego e Marcão com Máiquel em uma poltrona em frente aos dois. Apesar da animação da festa o som ambiente da cena é substituído por uma trilha sonora melancólica o que poderia ser interpretado com um prenúncio do que iria acontecer pouco tempo depois.

A tensão dessa sequência é consequência da utilização da montagem paralela. Dois acontecimentos que ocorrem em locais diferentes e ao mesmo tempo cria uma atmosfera progressivamente tensa. Do espaço da casa de Cledir vamos para o carro onde Enoque e Robinson se encontram: a câmara dá um close up em Enoque mostrando toda

a sua tensão com a situação, no mesmo enquadramento aparece Robinson bem tranquilo tentando acalmar Neno. Novamente voltamos para a cena do aniversário de Máiquel, pois está na hora de servir o jantar quando Cledir põe o porco assado na mesa, em um plano médio na altura da mesa vemos o porco e a expressão de incredulidade dele.

Volta-se para a cena com Enoque e Robinson com este ainda tentando convencer a Neno a não matá-los, no momento em que Robinson leva um tiro ocorre outro corte e o porco morto aparece em close up. No fim dessa sequência através de um travelling para trás a câmera acompanha a expressão tensa de Enoque ao correr em direção à casa de Cledir.

Na verdade nessa sequência que talvez seja a mais tensa do filme ocorrem três mortes, a de Robinson, do porco e de um possível resquício de ingenuidade de que Máiquel ainda carregaria. A partir desse momento Máiquel aceita se tornar um matador de aluguel sem nenhum tipo de remorso ou hesitação.

Essas duas mortes operam uma mudança no interior da personagem. No filme, elas representam o conflito da narrativa, pois a partir delas Máiquel deixa-se levar pelo discurso reacionário do dr. Carvalho, que também faz uso do lema “bandido tem que morrer”. Dessa forma, o protagonista encarna a voz daquele que se aproveita do contexto de miséria em benefício próprio e pode “alimentar” esse espaço de marginalidade. (Omena e Telles, 2009, pg. 14).

Após essa sequência do filme a vida de Máiquel além de adentrar em uma contínua espiral ascendente de violência, o que inclui o assassinato de sua esposa Cledir, será acompanhada de uma vertiginosa melhoria financeira. Concomitantemente a essas profundas mudanças na vida de Máiquel do ponto de vista material seu relacionamento com Érica (a ex-namorada de Suel), provocará um profundo impacto em sua vida.

Na obra fílmica perdem-se alguns nuances da personalidade conflituosa de Érica que encontramos no romance. Como já exposto Érica em determinado momento da narrativa romanesca se revolta com uma determinada ordem que o Dr. Carvalho tinha dado a Máiquel que era o de assassinar um garoto de apenas 12 anos. Para Érica cometer esse ato seria chegar ao fim do poço em matéria de brutalidade e

desumanidade. Além disso, ela sente realmente as mortes de Robinson e Marcão e se assusta com a forma que Máiquel lida com esses acontecimentos de forma fria e natural.

Percebemos com isso que Érica ainda guardaria certo código ético, código esse muito problemático e degradado, porém será por causa desse comportamento ético que Érica irá procurar uma saída para toda essa situação na Igreja Sagrado Coração de Jesus do pastor Marlênio, e a sua possível redenção. O seu arrependimento e sua futura decisão de separar-se certamente será o motivo principal da derrocada de Máiquel.

Na obra cinematográfica o arrependimento de Érica é representado de forma quase que abrupta perdendo-se um pouco da organicidade que encontramos na representação literária. A ruptura de Érica provoca em Máiquel um grande desequilíbrio emocional e em consequência disso ele acabará assassinando um adolescente de classe média o que ocasionará a sua desgraça social. No filme é a descoberta do corpo de Cledir que ocupa essa função dramática, porém essa diferença da representação da cotidianidade faz com que na película se encontre refigurada a forma como Patrícia Melo representa o papel ideológico da grande mídia no país.

Esse acontecimento ocorre pouco tempo depois do recebimento do prêmio de homem do ano por Máiquel. A mesma imprensa que reservava apenas as páginas policiais para aquelas pessoas assassinadas sem nenhum tipo de comiseração era a mesma que agora o condenava por essa morte. Nesse sentido o filme perde um elemento realista importante na representação da vida cotidiana que seria a força da imprensa na manipulação do comportamento social.

Capítulo 3: Encontro de dois mundos. O Invasor em letras e imagens.

Buscaremos neste capítulo dar continuidade ao processo de análise literária e fílmica. Analisaremos a obra literária *O Invasor* (2012) escrito por Marçal Aquino e sua respectiva adaptação cinematográfica que ficou a cargo do cineasta Beto Brant e que teve o título homônimo ao livro.

Depois de séculos de desenvolvimento do modo de produção capitalista essa forma peculiar de sociabilidade adquire a aparência de um caráter tão natural que certa vez o pensador esloveno Slavoj Žižek (2011), em um discurso proferido em Nova York em um acampamento do então movimento Occupy Wall Street, afirmou que era mais fácil para o cidadão comum de hoje em dia acreditar em uma catástrofe que poria um fim ao mundo do que acreditar na possibilidade de superação positiva do capitalista. Esta intensa naturalização da sociabilidade burguesa influencia profundamente as diversas formas artísticas, o que inclui logicamente a literatura e o cinema.

As transformações históricas na sociedade capitalista teriam possibilitado o aparecimento de mudanças na própria estrutura formal do romance e na forma como é refigurada a realidade pelo cinema. A partir principalmente através de análises de Lukács (2000; 2011) tentamos vislumbrar de que forma na contemporaneidade brasileira essas duas obras de arte que serão analisadas nesse capítulo objetivam essas transformações.

3.1 O encontro entre duas cidades. Anísio invade o mundo burguês.

O romance *O Invasor* versa sobre a contratação de um matador de aluguel (Anísio, o invasor do título) por dois sócios minoritários de uma empresa de construção civil do Estado de São Paulo (Alaor e Ivan). Os sócios contratam o matador para assassinar o sócio majoritário da empresa, Estevão, pois este não aceitou realizar um negócio muito lucrativo envolvendo a empresa e o governo federal, pois seria uma negociata ilegal. Tratava-se de um processo licitatório, que seria fraudado em benefício dos sócios por um funcionário público, ex-colega deles de Faculdade. Estevão não aceitava nenhum tipo de corrupção.

Daí em diante a vida dos três personagens muda de forma drástica, pois Anísio percebe que esse negócio poderia abrir portas para que ele adentrasse definitivamente no universo burguês. Já para Ivan é o começo de sua desgraça.

Tal como acontece na obra de Patrícia Melo, o que, inicialmente chama a atenção no romance de Marçal Aquino é a utilização da narração em primeira pessoa, sendo Ivan o narrador-personagem dessa vez. Adorno (2003) alertava para as profundas mudanças sofridas pela forma romanesca a partir dos experimentos das vanguardas

literárias do século XX em especial autores exponenciais como Franz Kafka, Marcel Proust e James Joyce que preconizam em suas obras uma tendência a abandonar o preceito “épico da objetividade [Gegenständlichkeit]”. O relato narrativo objetivo perderia espaço para o que o autor chama de reflexão, ou seja, para uma tendência a hipertrofiar a subjetividade do escritor em detrimento da representação da realidade objetiva.

Pois bem, a relação que podemos estabelecer dessa análise de Adorno com a presente obra ora analisada se relaciona com o conceito de fragmentação e totalidade que encontramos na abordagem de Lukács. E na obra de Marçal Aquino ainda se vislumbra uma representação realista da sociedade. Mesmo não dissolvendo plenamente a realidade exterior em sua subjetividade estética Marçal Aquino não pretendia tampouco representar objetivamente algo do mundo exterior. É como consequência desse processo crescente de representar apenas um fragmento de vida de um personagem faz com que exista uma aproximação da obra de Marçal Aquino da forma novela e distanciando-o da forma romanesca.

Essa característica formal que encontramos em *O Invasor* é evidenciada pelo simples fato da narração dos acontecimentos e das ações ocorrem de forma mais objetiva, porém através da perspectiva do narrador-personagem Ivan.

Segundo Lukács (2000) o objeto da narrativa épica é a vida, dessa forma, em contraposição ao drama haveria a possibilidade da construção da novela, enquanto narrativa curta, que não almejasse a reconstrução de uma totalidade da vida como nos grandes épicos, mas que mantivesse a necessidade de refigurar o universo empírico.

O conceito de vida, contudo, não implica necessariamente sua totalidade; a vida contém tanto a independência relativa de cada ser vivo autônomo em relação a todo vínculo que aponta para mais além, quanto a inevitabilidade e a imprescindibilidade igualmente relativas a tais vínculos. Eis por que pode haver formas épicas cujo objeto não seja a totalidade da vida, porém um recorte, um fragmento de existência capaz de vida própria. (Lukács, 2000, pg. 47).

A fragmentação narrativa acima mencionada fica evidenciada quando, por exemplo, Ivan não percebe o caráter extremamente degradado de seu sócio Alaor e só o descobre por um acaso, da mesma forma o leitor também só obtém essa informação no

mesmo tempo que Ivan descobre as tramóias de Alaor. O caráter onisciente do narrador inexistente da mesma forma que ocorre em *O Matador*.

É por isso que nessa análise de Lukács ele chame a atenção para a diferença existente entre o narrador nas grandes formas épicas, nesse caso se trata das epopeias e do romance, e a novela. Nessa última a completude épica tem um caráter mais subjetivo do que no romance, ou seja, o arbítrio do escritor em escolher um fragmento de vida salientado e destacado da totalidade da vida conferiria à configuração última da novela uma natureza lírica.

Dessa forma, na novela a representação do universo empírico seria aparentemente prejudicada, porém o processo de construção estética da novela só apresenta essa dimensão puramente lírica vinculada ao recorte do fragmento de existência que o escritor tomaria como a sua matéria prima para a refiguração estética. O equilíbrio entre objetividade e subjetividade seria alcançado pela postura do escritor em se abster de tecer quaisquer comentários sobre o drama humano, representando nesse sentido uma refiguração caracterizada por ser “puramente objetiva”.

Na novela, na forma da singularidade e questionabilidade isoladas da vida, essa lírica tem ainda de esconder-se inteiramente por trás das linhas rígidas do acontecimento isoladamente burilado; aqui a lírica ainda é pura seleção; o arbítrio gritante do acaso benfazejo e aniquilador, mas que se abate sempre sem motivo, só pode ser contrabalanceado por uma apreensão clara, sem comentários, puramente objetiva. (Lukács, 2000, pg. 49).

Um ponto muito importante que vislumbramos em certa medida em *o Matador* e que percebemos de forma bem mais nítida em *O Invasor* se relaciona ao intervalo de tempo que se encontra representado nessas duas obras literárias. Apesar de não existir uma clara delimitação temporal se tem a impressão que a trama nessas duas obras perpassa um curto período de tempo. Diferença gritante quando nos reportamos aos grandes romances do século XIX, como exemplo *Anna Kariênina* de Tolstói ou *O Vermelho e o Negro* de Stendhal, passando por obras significativas do século XX como *O Processo* de Kafka ou *o Tambor* de Günter Grass, em todos eles encontra-se a refiguração de uma tendência significativa de cada período histórico retratado nessas obras.

Começa-se o livro com os personagens Alaor e Ivan indo até uma região periférica da Zona Leste de São Paulo para negociarem com o matador de aluguel. Já nesse trecho encontra-se representado o choque entre duas realidades sociais bem distintas, a elite paulistana e a classe de trabalhadores pobres que vivem na periferia. E nesse primeiro encontro entre os três, o personagem Anísio já se encontra em destaque principalmente pela sua personalidade forte e por sua postura incisiva. O que terá profundas consequências para a vida dos três. Anísio desde o início parece estar no comando dessa relação.

Aparentemente nessa relação entre Alaor, Ivan e Anísio seria a pura repetição das relações de trabalho no capitalismo, a aparência dessa relação para sermos mais precisos. Alaor e Ivan precisam de alguém para executar um determinado trabalho e Anísio está disposto a realizá-lo em troca de uma determinada quantia. O que chama atenção na representação é a extrema frieza da negociação de uma vida humana de forma tão prosaica como se fosse qualquer outro tipo de negócio. O compartilhamento de valores degradados é representado de forma bastante intensa nessa obra e com a exceção do personagem Ivan não há um personagem que demonstre nenhum tipo de comportamento positivo em maior ou menor grau. Não há nenhum espaço para a existência de valores autênticos.

Dessa forma todos os meios possíveis para o enriquecimento são legítimos e o processo de acumulação de riquezas materiais em fins do século XX e início do XXI não encontra nenhum limite ético. O sentido da vida é o de acumular riquezas nem que para isso tenha que ser assassinado um amigo de longa data.

- O Norberto falou que você resolveria, Alaor comentou, dando a impressão de que tinha alguma coisa sob a língua.
- Eu nunca deixo na mão os clientes que ele manda, Anísio disse.
- E quanto vai nos custar?, eu perguntei, notando que minha cerveja havia terminado. (Aquino, 2002, pg. 13).

Interessante também notar que essa relação entre Alaor, Ivan e Anísio reproduz exatamente a dicotomia das relações hierarquizadas do mundo do trabalho formal. Alaor e Ivan apenas estão contratando a mão de obra de Anísio para a execução de um trabalho como outro qualquer. A execução do trabalho manual sempre será efetivada

pelos membros das classes sociais subordinadas, porém, nesse caso a sagaz personalidade de Anísio já se encontra de forma explícita.

- Depende. Esse Estevão anda com guarda-costas, essas coisas?
- Que nada. Ele é tranquilo igual a nós. Vai ser moleza, você vai ver, Alaor, de repente, pareceu ficar excitado.
- Você acha?, Anísio perguntou, olhando-o de forma direta. Nunca é moleza. Se fosse, vocês não tinham vindo me procurar. (Aquino, 2002, pg. 13).

Os valores que orientam a obra de Aquino são os valores degradados, ou seja, a forma-dinheiro. Afora a possível ambiguidade do caráter de Ivan, que jamais se aproxima da defesa dos valores autênticos, existiria a nosso ver uma quase de identidade entre os valores que os personagens carregam e os valores do mundo empírico que estão representados literariamente. Percebe-se dessa forma uma profunda mudança da forma romanesca clássica para essa obra contemporânea. Na primeira, havia principalmente uma diferença qualitativa entre a subjetividade dos personagens que ainda se orientavam por valores antepostos aos socialmente dominantes.

Em uma sociedade que apresenta como o valor mais alto e positivo a acumulação de riquezas materiais em detrimento do desenvolvimento omnilateral do homem, as qualidades dos indivíduos estariam estritamente vinculadas à dimensão quantitativa: um ser humano de destaque é necessariamente aquele que possui fortuna material.

A propriedade privada nos fez tão cretinos e unilaterais que um objeto é o *nosso* [objeto] se o temos, portanto, quando existe para nós como capital ou é por nós imediatamente possuído, comido, bebido, trazido em nosso corpo, habitado por nós etc., enfim, usado. Embora a propriedade privada apreenda todas estas efetivações imediatas da própria posse novamente apenas como *meios de vida*, à qual servem de meio, é a *vida da propriedade privada*: trabalho e capitalização. (Marx, 2004, pg. 108).

Outro elemento de extrema importância que aparece nessa obra é a representação da corrupção no país, pois a morte de Estevão aparece apenas como meio para consecução de um ato público de favorecimento de uma empresa. Por outro lado, a corrupção aparece como sistema, pois envolve, também, outro agente público o delegado de

polícia Norberto, que se encontra envolvido com Alaor em outros negócios ilícitos que seu amigo Ivan nem desconfia.

Alaor decide comemorar o fechamento do negócio com Ivan levando-o a uma casa de prostituição localizada em um bairro nobre de São Paulo. Chegando a essa casa devido ao tratamento dispensado a Alaor, Ivan ingenuamente pergunta ao amigo se este vai com frequência a esse local, a sua resposta causa a primeira surpresa em Ivan.

- Me diga uma coisa Alaor: você vai sempre lá?
- Foi a vez de Alaor balançar a cabeça.
- Ivan, Ivan, como você demora para sacar as coisas. Eu *tenho* de ir lá com frequência. Sabe como é: a gente não pode descuidar dos negócios.
- Encarei-o. O filho da puta estava sorrindo.
- Puta que pariu, eu disse. Quer dizer que você é dono de uma casa de mulheres? Como é que você nunca comentou nada?
- Pra que comentar? Você sabe: tem coisas que não contamos nem para nossa mãe, não é assim? O Norberto me ofereceu sociedade nesse negócio e topei. Que que tem de errado? Aliás, qualquer dia vou te apresentar o Norberto. Você vai gostar dele. Gente boa. (Aquino, 2002, pg. 29).

Percebemos então uma diferença na construção desses dois personagens, Alaor e Ivan, o primeiro ao longo da narrativa se mostrará um personagem já bastante imerso na degradação desse mundo, ao contrário do segundo, que até aquele momento havia levado uma vida dentro da normalidade do mundo burguês.

Dessa forma, Alaor ao contrário de seu colega Ivan, sente-se muito à vontade em relação ao assassinato de seu outro sócio Estevão. Em certo momento, num diálogo entre os três, Anísio pergunta se o crime contra Estevão deveria vir acompanhado de sofrimento físico (tortura), enquanto Alaor aprecia essa idéia, Ivan começa a mostrar sinais de um aparente arrependimento, porém isto não impedirá que seu sócio e “amigo” seja realmente assassinado:

- Eu posso fazer ele sofrer antes de morrer...
- Aquela dureza que havia detectado antes reapareceu em seus olhos. Alaor me surpreendeu:
- Hum, gostei disso. E como é que você está pensando em fazer isso?
- Tem vários jeitos, Anísio disse. Uma vez um figurão me contratou para dar um jeito no camarada que estava comendo a mulher dele e pediu que eu judiasse bastante do cara.
- E o que você fez? Alaor se interessou.

- Primeiro, eu amarrei o cara bem amarradinho. Depois, arranquei as unhas do pé dele e furei os dois olhos.

De repente, fiquei com uma vontade incontrolável de sair dali. Quase arrotei, senti que a cerveja que tinha bebido voltava amarga do estômago para minha garganta. Olhei para a cara de Alaor e ele parecia estar sentindo prazer em ouvir aquele relato.

- Olha, Anísio, o que interessa é que você tire o Estevão do nosso caminho, eu disse, fazendo força para não vomitar ali mesmo. Como você vai fazer é problema seu.

- Ah, não, Alaor interveio. Estamos pagando caro e eu quero que aquele filho da puta sofra.

(...) Eu fiquei em silêncio, de estômago revirado, dentes apertando o horror que sentia. Pensei em dizer a ele que mudara de idéia e queria cancelar tudo. Mas olhei para Alaor e vi que era impossível: nosso navio já estava muito longe do porto

(Aquino, 2002, p.15).

No decorrer da narrativa há um crescente arrependimento de Ivan no que se refere ao assassinato de seu amigo e sócio Estevão, pois não consegue suportar a culpa de ter encomendado esse assassinato.

A desconfiança parece que rege todo o mundo representado por Marçal Aquino, Alaor desconfia de Ivan, que desconfia de Anísio e do próprio Alaor. Mesmo Estevão, que será assassinado, desconfiou dos seus dois sócios, seus amigos durante mais de vinte anos. Enfim é um mundo pleno de desconfiança, isso é plausível, pois, o universo do livro refigura um conjunto de relações sociais mediados pela circulação do capital, mais agravado ainda por mecanismos ilícitos que favorecem a acumulação.

Se o *dinheiro* é o vínculo que me liga a vida humana, que liga a sociedade a mim, que me liga à natureza e ao homem, não é o dinheiro o vínculo de todos os *vínculos*? Ele é a verdadeira *moeda divisionária* (Scheidemünze), bem como o verdadeiro *bem de união*, a força *galvano- química* (galvanochemische) da sociedade. (Marx, 2004, pg. 159).

O tema da desconfiança torna a aparecer na trama, num diálogo entre Ivan e Alaor, quando o último conta uma conversa que teve com Estevão, quando esse lhe informou que pretendia comprar a parte de Ivan na sociedade, e aumentar a participação de seu interlocutor na construtora; Estevão terá uma conversa com esse mesmo teor com Ivan, invertendo apenas os personagens. Através da lembrança desse diálogo compreende-se que Estevão pretendia desfazer-se de um dos sócios, e a proposta do negócio fraudulento servira apenas como um pretexto. A narrativa nos leva a concluir

que no mundo dos negócios não se pode confiar em ninguém, nem mesmo naqueles pelos quais se nutre uma “amizade” há mais de vinte anos.

- Tem uma coisa que eu não te contei Ivan, mas acho que é legal você saber. Anteontem o Estevão me convidou para almoçar e veio com uma conversa bem esquisita.

- Que tipo de conversa?

- Ele me falou que andou pensando bastante na nossa briga e que tinha uma proposta pra me fazer. Fiquei lá, só ouvindo. Aí, ele disse que estava pensando em comprar a sua parte na construtora e que gostaria que eu não saísse da sociedade, que ele poderia até aumentar minha participação. E perguntou o que eu achava disso.

- que filho da puta, eu disse, dando um tapa no volante. E o que você respondeu pra ele?

- Nada. Falei que precisava de uns dias para pensar no assunto. Mas eu não vou pensar bosta nenhuma, só queria ganhar tempo.

Fiquei quieto, tentando raciocinar, enquanto observando os dois homens parados em frente ao tapume.

- Eu não sabia se devia te falar sobre a proposta do Estevão, Alaor mexeu no retrovisor lateral do carro.

Mas estamos juntos nessa e um precisa confiar no outro.

Olhei para o rosto de Alaor. Eu não confiava nele.

- Veja o caso de Estevão, se ele confiasse na gente, nada disse precisava acontecer. Mas ele não confia em ninguém (Aquino, 2002, p.48) (...).

Porém precisamos apontar quais são as circunstâncias que fazem com que Ivan comece a titubear no propósito de assassinar o sócio majoritário: na conversa dele com Estevão esse último faz uma proposta de negócio que consistiria em comprar a parte da empresa que pertencia a Alaor e, assim, aumentar a sua participação acionária na empresa. Nesse trecho da narrativa fica claro que a ideia do negócio com o governo tinha partido do próprio Ivan e não de Alaor e que a recusa de Estevão em se envolver nessa negociata estaria relacionada à sua descendência de uma família tradicional paulistana.

Estevão descende de uma família de barões do café do interior paulista. Seu avô dá nome a uma rua arborizada do Pacaembu. Seu pai, um jurista renomado, é autor de vários livros usados nos cursos de Direito. Gente de linhagem aristocrática. É possível que o próprio Estevão vire nome de rua depois que Anísio agir. (Aquino, 2002, pg. 36).

Logo após essa conversa Ivan decide conversar com Alaor sobre a sua desistência em querer assassinar o seu sócio, Alaor recusa-se a aceitar a proposta do

amigo. Nesse trecho fica bastante explícita a própria concepção de mundo do escritor, característica formal do romance, a sua visão de mundo parece sustentar que os seres humanos teriam uma natureza egoísta, arrivista e oportunista.

- Veja o Cícero, por exemplo, Alaor indicou o encarregado com um movimento de cabeça. Parece um sujeito inofensivo, não é? Mas você acha que ele está contente com o que tem?

Olhei para Cícero e notei que ele voltava a ocupar-se de seu bigode.

- Ele é o encarregado da obra, tem poder, manda nos peões. Mas é claro que ele não está contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo. E se tiver uma oportunidade, vai aproveitar, você tem alguma dúvida?

Balancei a cabeça.

_ O mundo é assim, meu caro, Alaor continuou. O Cícero até pode ter essa cara de sonso, mas, se precisar ele vira bicho. Basta surgir uma boa oportunidade. Ele só te respeita porque sabe que você tem mais poder que ele. Mas não é bom facilitar com essa gente.

Por viver num mundo onde a violência está cada vez mais banalizada, Ivan compartilha desse tipo de comportamento, dessa ética da violência, porém o fato de compartilhar dessa ética não o impede de sentir-se culpado, e que posteriormente deseje “consertar” na medida do possível o seu ato violento. Essa caracterização do personagem Ivan, mais uma vez nos remete ao famoso personagem de Fiódor Dostoievski, Raskolnikóv, personagem principal de *Crime e Castigo*, nesse romance o citado personagem comete um assassinato em nome de uma teoria que ele mesmo constrói, porém após o cometimento desse homicídio ele passa a ter crise de consciência que o leva a adoecer, e posteriormente a entregar-se à polícia, como vai ocorrer com o personagem Ivan, só que o desfecho do romance de Marçal Aquino será totalmente diverso daquele de *Crime e Castigo*.

A principal diferença existente entre a obra de Dostoievski e a de Aquino, encontra-se entre duas realidades sociais muito distintas entre si, pois, no fim do século XIX ainda era possível pensar-se um desfecho positivo para o romance, mesmo vinculado a perspectivas religiosas. Já em *O Invasor*, no início do século XXI parece não existir mais a possibilidade de um final redentor.

No decorrer da narrativa, Ivan que estava com seu casamento em crise conhece em um barzinho uma garota chamada Paula e com ela terá um tórrido romance, concomitante a esse caso, - que apenas parte final da obra ficaremos sabendo que se trata de uma armação de Alaor, pois a moça é uma garota de programa contratada por

Alaor para vigiar seu sócio e amigo- , Ivan terá outro problema com Anísio que resolve ascender socialmente.

Um traço importante que se refere à construção do personagem Anísio se encontra em sua vivacidade e na sua extrema inteligência. A consciência dele é bastante apurada possibilitando-lhe compreender as complexidades do mundo. Ele irá conseguir adentrar ao universo burguês, pois sabe exatamente que tanto Ivan quanto Alaor se encontrariam em situação delicada caso resolvessem denunciá-lo à polícia, logo restaria apenas à opção de matá-lo, o que não parece elo plausível dada os traços de personalidade dos outros dois personagens.

Anísio tem um trunfo excepcional que o ajudará a conquistar sua ascensão social, o segredo do assassinato que ocorreu a mando de Alaor e Ivan, e que poderá utilizar a qualquer momento, caso seus contratantes resolvessem fechar-lhe as portas ao mundo burguês, afora o medo que um assassino profissional inspira nos dois. Dessa forma o caminho se encontrará livre para que Anísio consiga alcançar seu objetivo.

(...) O céu e o inferno. Logo depois que Paula desligou, a secretária avisou que havia um homem à minha espera na recepção. O nome dele? Anísio.

Quando abri a porta, Anísio veio em minha direção, com a mão estendida. Velhos amigos.

- Tudo certo, Ivan? (...) (Aquino, 2002, p.69).

Alaor encostou-se na mesa e respirou fundo antes de falar.

- Vamos fazer o seguinte: até amanhã sem falta a gente arruma o dinheiro pra te pagar.

Anísio apagou o cigarro no cinzeiro. Sorriu.

- A pressa é de vocês. Mas, por mim, tudo bem. Amanhã eu passo aqui.

Alaor balançou a cabeça.

- Não, não, Anísio. Deixa que nós levamos a grana para você.

Anísio se levantou e ergueu a cintura da calça. Olhou Alaor e depois para mim.

- Vocês não têm confiança em mim?

Alaor fingiu relaxar, mas seu nervosismo era visível. Ele tocou o braço de Anísio. Sorriu. Forçado.

-Não é isso. É que se você fica aparecendo aqui na construtora, alguém pode desconfiar de alguma coisa(...)

- Eu sou amigo de vocês. Nunca prejudiquei nenhum amigo meu.

- Tá bom, tá bom, Alaor consultou o relógio. Só que agora você me pegou no meio de uma reunião importante... Amanhã a gente te procura lá no bar, leva o dinheiro e daí conversamos melhor, que tal?

- Eu passo aqui (Aquino, 2002, p.71).

Esse é o começo da invasão do personagem Anísio ao mundo burguês, inicialmente a trabalhar como segurança na construtora. Será quando começará um relacionamento amoroso com Marina, filha e herdeira de Estevão e nova proprietária da construtora, que ocorrerá uma ascensão social vertiginosa. A personagem Marina é uma jovem adulta viciada em drogas e não tem absolutamente nenhuma pretensão de seguir nos negócios do pai deixando essa responsabilidade a cargo de seu avô.

Os dois sócios da empresa diante desta novidade têm reações opostas. Ivan descontrola-se temendo que Anísio possa contar algo sobre o assassinato para Marina, já Alaor reage de forma mais tranquila buscando algo de positivo em toda essa história.

- Vi os dois juntos hoje de manhã. Parecia um casal de namorados.
- Alaor retorceu os lábios.
- Você não reparou na camisa que o Anísio está usando?, perguntei. Conheço aquela camisa. Era do Estevão, tenho certeza.
- Alaor empurrou o cinzeiro para o canto da mesa. Então me olhou de um jeito estranho e riu.
- Sabe que essa história pode ser boa para nós?
- Agora, a gente está na mão dele pra valer.
- [...] Alaor se levantou. Falou de indicador em riste:
- Pode escrever, Ivan: eu não vou deixar esse cara atrapalhar minha vida.

Ao lado da extrema fragmentação dessa obra podemos apontar outra característica importante dela a sua concisão. Na narrativa de Aquino não há maiores preocupações descritivas assim como não enxergamos análises psicológicas de seus personagens muito dessa concisão o próprio autor atribui à sua experiência anterior como jornalista. Segundo Silva (2013) essa influência jornalística de Aquino traria como resultado uma linguagem literária que estaria próxima à visualidade móvel do cinema, pois se trata de uma narrativa que prima pela precisão buscando produzir efeitos estéticos com o mínimo de meios narrativos. Marçal Aquino define assim sua escrita.

Escreve do jeito que posso, na verdade. O estilo é sempre o limite de cada escritor, no meu caso a letra soa visual. Tem a ver com a linguagem do cinema, visto que já na infância, e com quadrinhos, pelos quais fui muito apaixonado. E tem a ver com o jornalismo, em

especial na tentativa de mostrar clareza e concisão. (Aquino apud Silva, 2008, pg. 17).

Ainda segundo Silva (2013) a narrativa dessa obra seria bastante próxima a forma como se constrói um roteiro cinematográfico, devemos nos lembrar que o romance terminou de ser escrito após o filme e que romance e roteiro cinematográfico foram lançados simultaneamente, pois alguns trechos do livro se assemelhavam a técnicas imagéticas como o distanciamento e a aproximação do foco.

Rodei sem rumo pela cidade durante horas, com o 38 no assento ao meu lado. Começou a chover forte e, em vários momentos, fiquei preso em trechos de congestionamentos. Isso não me incomodou: minha pressa tinha acabado. Sentia uma calma estranha, um embotamento dos sentidos. Só queria encontrar Alaor- antes que Anísio me achasse. (Aquino, 2002, pg. 119).

Já na parte final do livro um acontecimento é de suma importância para que Ivan decida realmente romper suas relações com Alaor e se vingar dele, ao descobrir que na realidade sua então namorada Paula é apenas uma garota de programa que trabalha na casa de prostituição de Alaor e que estava vigiando os seus passos.

Ivan decide ir atrás de Alaor para matá-lo, porém ao não encontrá-lo de forma alguma decide ir a uma delegacia para denunciar toda a trama criminoso na qual se encontrava envolvido. Para o azar dele o policial que se encontrava de plantão naquele momento estava envolvido com o delegado Norberto, eles acabam levando Ivan para a casa de Marina onde se encontram Anísio e Alaor, o livro termina com Norberto entregando Ivan para os outros dois comparsas.

Nessa obra literária, explicita-se uma visível transformação dos personagens principais. O conceito cunhado por Lukács, o do herói problemático, um tipo de herói que seria guiado por alguns valores autênticos em um mundo regido por valores inautênticos, não encontra eco nas obras em tela. O que se vê nesses dois romances é o desaparecimento desse herói problemático, com conflito ético em relação à ordem capitalista, no romance de Aquino uma ética positiva seria o valor da honestidade dos padrões burgueses, o respeito às leis da sociedade capitalista, o ganhar dinheiro de forma honesta. Valores distintos daqueles encontrados em obras emblemáticas do romance burguês, a exemplo de *As vinhas da Ira*, de John Steinbeck, no qual

personagem principal Joad, é um herói extremamente questionador da moderna vida burguesa, “Um homem de bem, deve ter pensado. E eu era. Um homem de bem que havia feito uma grande besteira. E que iria consertar as coisas fazendo mais uma” (Aquino, 2002, p.110).

Então não se trata de se orientar por um sistema de valores que se contraporiam aos valores degradados do universo empírico como ocorria naqueles romances clássicos, o cerne da questão e que produz a crise de consciência de Ivan reside na forma como ele buscou se tornar mais rico eliminando seu amigo e sócio Estevão.

Voltando a similaridade do romance O Invasor, com o romance Crime e Castigo, a trajetória de Raskolnikóv, quando se entrega a polícia e posteriormente é condenado, é o percurso de quem busca um novo sentido para a vida, que é encontrado no evangelho e no amor à prostituta Sônia. Para Ivan, o amor pela prostituta foi um equívoco e entregar-se à polícia tem um desfecho completamente distinto. No primeiro há uma redenção interior já na segunda obra existe a sugestão que Ivan será morto.

Contei toda a história.

O homem ouviu sem tomar notas ou fazer qualquer comentário. Ele tinha olheiras escuras e o cabelo engomado. Estávamos na sua sala e a mesa informava que ele era o escrivão no distrito policial.

Não cheguei a concluir meu relato. Ele interrompeu a certa altura e saiu da sala por um instante (...)

Acho melhor chamar o delegado (Aquino, 2002, p.122 e 123).

(...) Ele ergueu a cintura da calça e olhou para os dois lados da rua, impaciente. Norberto. Ou pior: o delegado Norberto.

O portão da casa de Estevão se abriu e Anísio e Alaor saíram. Norberto indicou a parte traseira da viatura, onde eu estava algemado.

- Olha só o que vocês me aprontaram.

Alaor abaixou a cabeça, evitou olhar para mim. Anísio me encarou. Tinha um ar de vitória no seu rosto.

- Agora é com vocês, Norberto disse. Eu já fiz tudo que podia fazer (...)

- Resolvam essa merda de uma vez por todas. Se não tivesse gente minha no plantão vocês estavam fodidos. O cara deu o serviço completo (Aquino, 2002, p.126).

O desfecho na obra de Dostoiévski (2004) é completamente distinto.

[...] Sete anos, *somente* sete anos! Nas primeiras horas de sua felicidade, pouco faltou para que ambos considerassem sete anos como sete dias. Ele nem mesmo sabia que a nova vida não lhe seria de

graça, que tinha de adquiri-la a custo de longos e dolorosos esforços, que teria de pagar por ela com uma grande realização no futuro. Mas aqui começa uma outra história, da sua regeneração paulatina, da sua passagem progressiva de um mundo para o outro, do seu conhecimento de uma realidade nova, inteiramente ignorada até aquele momento. Poderia ser a matéria de uma nova narrativa- mas esta que vínhamos narrando termina aqui. (Dostoievski, 2004, pg. 553).

A impossibilidade de qualquer tipo de redenção por parte de Ivan denota que entre o fim do século XIX, época em que Dostoievski escreveu Crime e Castigo, e o início do século XXI, o mundo tornou-se cada vez mais desumano, cruel, e violento, sem a possibilidade de qualquer superação desses valores degradados, pelo menos na visão de Marçal Aquino.

3.2 A invasão de Anísio em imagens.

Ficha Técnica: *O Invasor*, 2002. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca. Elenco: Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos, Malu Mader, Mariana Ximenes, Chris Couto, George Ferreira, Tanah Correa, Jayme del Cueto, Sabotage. Produção: Drama Filmes. Fotografia: Toca Seabra. Montagem: Manga Champion com colaboração de Willen Dias.

A obra imagética *O Invasor* que foi adaptado do romance do mesmo nome. A narrativa cinematográfica explora a relação entre Ivan e Giba (Gilberto), este último personagem no livro é denominado Alaor. Como já vimos, outros dois personagens completam a trama: assassino de aluguel Anísio, e o sócio majoritário Estevão. A trama se passa assim como no livro na cidade de São Paulo e mostra a “invasão” de Anísio no universo social burguês ao mesmo tempo em que narra à desgraça do personagem Ivan.

Diferentemente do que ocorre no livro onde toda a história é contada através da perspectiva de Ivan, já na primeira sequência do filme temos a mudança na narração subjetiva. Em típico bar da periferia, através de uma câmera subjetiva forte centrada em Anísio, vemos chegar Ivan e Giba para “fechar o negócio” com o assassino de aluguel.

Na construção dessa sequência percebemos que nessa película a figura de Anísio ganha um destaque maior do que ocorre no livro, assim como no decorrer dessa

sequência percebemos o caráter instável e inseguro da personalidade de Ivan, pois nesse encontro é nítido o seu nervosismo.

Diante disso já podemos perceber uma grande diferença entre a obra literária e a adaptação fílmica, na primeira toda a trama gira em torno de um único personagem que é Ivan, no cinema acreditamos que tal empreendimento se torna impossível, pois tornaria o filme maçante e excessivamente unilateral.

Já na segunda sequência do filme vemos Ivan e Giba dentro de um carro, já é noite e a câmera localizada no banco de trás do carro focaliza a conversa entre os dois. A certa altura da conversa Giba convida Ivan para comemorar o “negócio”, que recusa dizendo preferir ir para casa dormir. Giba prontamente retruca “Você acha que vai conseguir dormir fácil hoje?” (Brant, 2002, 2mim11seg.) Giba conduz o carro em direção à casa de prostituição da qual é um sócio. Ao chegar à casa de prostituição cumprimenta o manobrista (Moisés), o segurança, o atendente e duas prostitutas que trabalham lá. Ivan mantém relações sexuais com uma delas e no fim dessa sequência há um diálogo em que ficará bastante evidente a contraposição entre a personalidade de Ivan e a de Giba. O primeiro nem desconfia o verdadeiro motivo de Giba ter tanta intimidade com as pessoas que trabalham nessa casa. A sequência termina com Ivan e Giba novamente dentro do carro com a câmera no banco de trás focalizando a conversa dos dois.

Ivan: Freguês de carteirinha?

Giba: Vai dizer que você não gostou da Alessandra hein conta aí? Novinha, bonitinha, cheirosinha, universitária hein (risos de Giba).

Ivan: Você não sai de lá né Giba?

Giba: Ai Ivan, Ivan como você demora para sacar as coisas, impressionante. Claro que tô sempre lá a gente não pode descuidar dos negócios.

Ivan: Você é sócio daquela merda?

Giba: O que, o que tem de errado? Eu e o Norberto tamos tocando aquela boate há uns três meses já. (Brant, 2002, 4mim40seg).

Eles chegam ao edifício onde Giba mora em um bairro de classe média alta de São Paulo. A câmera agora está em um plano médio em frente ao carro filmando a conversa dos dois. Dessa forma focaliza-se a expressão facial dos dois personagens em um diálogo bastante tenso.

Giba: Oh, num pense que você não tá sujando as mãos só porque é outro cara que está fazendo o serviço... dá no mesmo. Bem-vindo ao lado podre da vida. (Brant, 2002, 5mim30seg).

Nessa sequência, em primeiro lugar, percebemos que Ivan só fica sabendo da diversificação dos negócios de seu sócio pela simples razão de que o mesmo contou e, além disso, vemos o aspecto ingênuo e autopiedoso da personalidade de Ivan, pois ele não aparenta ter uma real dimensão da gravidade do ato que está cometendo juntamente com Giba mesmo não sendo o executor direto e é isso que Giba chama a atenção dele.

Porém será essa contraditoriedade de Ivan que fará com ele se arrependa profundamente de ter-se juntado a Giba para assassinar seu sócio Estevão. É bem verdade que será a conversa entre ele e Estevão que será crucial para o completo arrependimento dele e sua posterior decisão de tentar desistir desse “negócio”.

Na sequência narrativa ocorre uma conversa de extrema importância entre Ivan e seu sócio majoritário Estevão. Nesta sequência mesclam-se as técnicas cinematográficas denominadas campo/contracampo que têm como objetivo introduzir uma espécie de continuidade visual a imagens que na realidade são descontínuas, tratando-se de uma montagem invisível. Nesse trecho, em particular, realça a tensão facial dos dois personagens, juntamente com alguns flashbacks e digressões narrativas - que são a inclusão de passagens subjetivas ou de explicação na cena principal – para expor os devaneios de Ivan.

No decorrer da conversa entre os dois Ivan tem duas digressões sobre como Anísio poderia matar Estevão, a primeira seria quando ele estivesse saindo de um caixa eletrônico, e a segunda seria quando Estevão estivesse chegando com seu carro em casa. Essas digressões são a contraposição imagética de um trecho do romance no qual Ivan fica imaginando sobre a forma Anísio mataria Estevão. Já o flashback é utilizado para mostrar quem havia realmente contatado Rangel para a realização do negócio fraudulento com o governo. Ivan na conversa confirma a suspeita de Estevão sobre Giba, e a imagem mostra que havia sido ele que tinha entrado em contato com Rangel e não Giba, o objetivo da imagem é desmentir a fala dele. A utilização do flashback nesse caso é para tornar nítida a personalidade degradada de Ivan.

Assim posto, percebemos que o posterior arrependimento de Ivan não se relaciona com nenhum tipo de valor mais elevado ou por uma abrupta paixão por seu amigo e sócio Estevão. Em primeiro lugar essa conversa acima analisada foi de fundamental importância para o seu arrependimento, assim como a perda da dimensão desse ato da desumanidade em pagar para assassinar alguém. Aos poucos Ivan vai

adquirindo consciência da real dimensão do que é ser uma mandante de um assassinato e da degradação de caráter que isso pressupõe.

A crescente crise existencial pela qual passa Ivan ocorre dentro da lógica burguesa, em nenhum momento da narrativa fílmica o personagem vê a corrupção e o assassinato como algo negativo, por exemplo, a negociata deles com Rangel seria problemática apenas por ter passado dos limites. Logo, os questionamentos encontram-se no terreno da quantidade, ou seja, o excesso poderia comprometê-los, denunciá-los, jamais a questão é posta em uma perspectiva de defesa de princípios éticos.

Ao realizar-se uma comparação entre a obra literária e sua adaptação fílmica percebemos que no romance haveria uma maior tendência a representar de forma naturalista a realidade brasileira. Viveríamos em uma realidade social na qual a desumanidade estaria em todas as classes sociais, os ricos desejam ficar cada vez mais ricos e os pobres almejavam ascender socialmente de qualquer forma. Já no filme vemos que há de forma tímida uma subjetividade estética crítica por parte do cineasta principalmente em dois momentos da narrativa. O primeiro é quando Anísio leva o rapper Sabotage, que interpreta a si mesmo, para a construtora com a finalidade de que Ivan e Giba emprestem dinheiro para que ele possa gravar seu cd. Até o estilo musical escolhido é intencional o rap em São Paulo estaria ainda muito vinculado a uma postura crítica da sociedade brasileira além de Sabotage, que tempos depois foi assassinado, temos ainda o exemplo dos Racionais Mc's e o segundo momento que se percebe essa veia crítica se dá no final do final quando a trilha sonora, outro rap, também apresenta uma letra muito crítica em relação ao capitalismo.

A sequência seguinte, gravada novamente em uma tomada externa, apresenta Ivan chegando a um canteiro de obras para ter uma conversa com Giba. No outro plano já aparece Giba em frente à entrada da construção com Ivan esperando-o. Esse plano é filmado através de uma câmera que enquadrando os dois sócios, Giba aponta para a placa com o nome da construtora e relembra um episódio que os três sócios discutiam sobre qual seria a ordem na qual os nomes estariam inscritos, caminha em direção a Ivan e toca levemente no seu ombro.

Giba: Bons tempos, hein, Ivan? Quando a gente brigava pra decidir o nome que ia entrar primeiro na placa. Lembra?

Ivan: Isso foi bobagem do Estevão...

Giba: Bobagem uma ova. Você também não queria que seu nome viesse por último. Bom, o que importa é que já já a gente vai poder tirar o nome do Estevão das placas. (Brant, 2002, 9min30seg.).

Estamos diante de um momento no qual Giba expõe, ou relembra, a Ivan que os dois são semelhantes, da mesma forma como havia anteriormente lembrado-lhe a co-autoria no assassinato de Estevão. No transcurso da conversa Ivan diz que vai desistir do plano, Giba puxa-o pelo braço e o leva para o outro lado da rua e tem uma discussão ríspida. Depois da discussão os ânimos se acalmam, a câmera realiza um giro de 180 graus e filma Ivan e Giba um em frente ao outro com um pequeno espaço entre os dois. Na continuidade da conversa entre os dois, e devido a uma grande profundidade de campo, podemos ver o mestre de obra Cícero que será o objeto da tese sobre a natureza humana egoísta e gananciosa de Giba.

Giba: Dá uma olhada no Cícero. Parece um sujeito inofensivo, não é? Mas você acha que ele está contente em ser o que é?

Ele é o encarregado da obra. Tem poder, manda na peãozada. Mas claro que ele não está contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo. E se tiver uma oportunidade, ele vai aproveitar. Você tem alguma dúvida?

O mundo é assim, meu velho. O Cícero pode até fazer essa cara de sonso. Mas se precisar ele vira bicho. Ele só te respeita porque sabe que você tem mais poder que ele. Mas não é bom facilitar com essa gente.

No fundo, esse povo quer o seu carro. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, Ivan. É só surgir uma chance. É isso que vamos fazer com Estevão: vamos aproveitar a nossa oportunidade antes que ele faça primeiro.

Ivan: Bela filosofia de vida, Giba... (Brant, 2002, 12min20seg.).

Sobre o personagem Giba é importante salientar a sua caracterização no filme. Quando se encontra no ambiente familiar, o personagem é um marido aparentemente normal, um pai dedicado e carinhoso, enquanto que no espaço público aparece como totalmente corrompido. Já a caracterização de Ivan parece ser um contraponto à de Giba. O seu casamento com Cecília há muito tempo entrou em declínio. Inexiste diálogo entre os dois. Já no caso de Giba, a relação familiar parece saudável. Tal caracterização evidencia-se em uma sequência na qual Giba e a esposa, Luísa, são surpreendidos, quando estão tendo relações sexuais, pela filha que acordou por causa de um pesadelo. Por fim, depois do estranhamento, os três dormirão juntos como uma

família extremamente feliz e normal. Em contraponto, a próxima sequência trará Luisa sozinha e bêbada chegando em casa, adentrando no quarto escuro, faz um pouco de barulho e acorda Ivan. A câmera o focaliza em close up evidenciando a inexistência de afeição entre os dois.

Na próxima sequência, Giba receberá uma ligação de alguém confirmando o assassinato de Estevão e sua esposa Silvana. O corpo dos dois é encontrado à noite em um local ermo da periferia de São Paulo, Giba chega juntamente com Ivan no carro desse último e a sequência se caracteriza por não possuir diálogo algum a trilha sonora é que produz o efeito estético. Ela surge antes do início da sequência quando Giba ainda se encontra em sua cama deixando já nas entrelinhas o terror que viríamos a presenciar, a música do grupo de rock *Tolerância Zero* tem o sugestivo nome *Ninguém Presta* e tem os seguintes versos de abertura: “Bem-vindo ao pesadelo da realidade. Você não consegue fugir da estupidez. Algo grita em sua mente”. A sequência transcorre com Giba fingindo muito bem uma aparente dor e revolta pelo crime, consolando o Dr. Araújo, pai de Estevão, enquanto Ivan demonstra perplexidade diante do cinismo de Giba.

Segundo Pereira (2007) a trilha sonora nesse filme assumiria uma clara função narrativa, não seria um mero pano de fundo. Em determinados momentos ela é de suma importância para a ligação entre planos distintos.

Ainda segundo Pereira a utilização da música em *O Invasor* é realizada de forma não usual. Na maioria dos filmes o objetivo da música é de pontuar a narrativa, esses pontos musicais têm o nome técnico de *cues* e correspondem ao tempo de duração da música servindo geralmente para introduzir um tema ou um personagem e depois some. Nessa película ocorre algo distinto, os *cues* tendem a apresentar uma duração maior, algumas vezes perdurando por mais de uma cena, como no caso acima, produzindo juntamente com a imagem um forte efeito estético.

Essa importância da música no filme tem o seu ápice na sequência na qual Anísio encontra o rapper Sabotage na construtora: há um corte na cena e somos transportados para uma sala onde estão Giba e Ivan, o primeiro sentado em uma cadeira, o segundo em pé contando uma cena que havia visto entre Anísio e Marina. Posteriormente entra o rapper e Anísio. A forma como Anísio entra na sala é emblemática, ele não bate na porta simplesmente invade a sala tal como se dá sua inserção no universo burguês. Simbolicamente o estilo musical rap estritamente

vinculado a periferia, como já aludimos, significa também a invasão do mundo burguês pela periferia, representada por Anísio. No final dessa cena antes de Sabotage e Anísio partirem, o último vaticina: “Escuta: Nós vamos se envolver aí lado a lado, numa sociedade só nós escreve o que eu tô falando” (Brant, 2002, 57min30seg).

Vimos que já na primeira sequência do longa-metragem a figura de Anísio teria uma importância bem maior do que na obra literária. Do ponto de vista formal no romance toda a história é contada através da perspectiva de Ivan, já no filme isso não ocorre. Duas cenas são paradigmáticas desta forma narrativa: a primeira é uma sequência que tem lugar logo após os enterros de Silvana e Estevão, quando Anísio aparece em cena pela primeira vez. Novamente o diretor se utiliza da câmera subjetiva forte não aparecendo ainda o corpo de Anísio, ele passa pela entrada do escritório não cumprimentando a recepcionista, sobe uma escadaria, passa pela secretária de Ivan e invade a sua sala. Nesse momento ficamos conhecendo quem é Anísio. Tudo isso ocorre ao som de um rock pesado que repete o seguinte verso “ Eu, você, a vadia, ninguém presta”.

A reação de Ivan àquela visita é de uma total incredulidade, medo e nervosismo prontamente telefona para Giba mandando que o mesmo passasse em sua sala. Ao entrar na sala Giba toma um susto e pergunta para Anísio “O que cê está fazendo aqui?” e no final da cena Anísio recebe o pagamento pelo serviço e aparentemente voltaria para seu lugar de origem a periferia. Isso não ocorrerá.

A outra sequência específica do filme, Anísio também será o protagonista. Essa sequência começa com Anísio chegando à mansão onde Marina mora levando-lhe um cachorrinho de presente. A fachada da mansão de Marina é toda branca, tão alva, transmitindo paz e indicando pureza em contraste profundo com o caráter dos personagens. Logo o espaço social da burguesia, teria a aparência límpida e ordenada em contraste com seus propósitos e ações.

Depois de alguns cortes Marina anda em direção a uma cadeira segurando um cigarro de maconha na mão, Anísio segue-a, senta-se na cadeira ao lado. Marina comenta “tô afim de pintar as paredes de azul”. Os dois personagens conversam e Marina decide dar um passeio com Anísio. Como o passeio será na periferia da cidade, evidencia-se o contraste entre o espaço da burguesia limpo, bonito e ordenado com o caos das áreas pobres da cidade. Os dois personagens são o ponto de encontro desses espaços mutuamente excludentes

Essa sequência se caracteriza por ser extremamente longa. Da chegada de Anísio à mansão de Marina até o momento em que os dois transam na periferia da cidade se passam algo em torno de quinze minutos. Há um trecho da sequência bastante significativo, trata-se de um longo plano (aproximadamente 1min30seg) que compreende o percurso da casa de marina dela até o salão de beleza de Debi, amiga de Anísio. O interesse desse longo plano reside no registro da transição entre o espaço nobre da cidade e a periferia onde Anísio morava.

No filme, o “passeio” pela periferia é construído de modo a confundir o olhar de Marina com o do espectador. Há uma intenção clara de mostrar a esse espectador uma outra realidade que ele não pode ignorar, por isso, a câmera é posicionada no banco do carona, numa altura correspondente ao olhar de Marina (câmera subjetiva) e sempre apontada para a paisagem e as pessoas que circulam nas ruas. Nesse momento, o confronto entre os mandantes do crime e o matador abre espaço na narrativa para o tom de denúncia daquela realidade que observamos de dentro do carro.

[...] Dessa forma, o tom documental é que passa a prevalecer nessa sequência. A letra do *rap* estabelece a ligação com as imagens, reforçando a denúncia da realidade do local: a pobreza e o mundo das drogas [...] (Pereira, 2007, pgs. 107-108).

A filmagem de grande parte da película em ambientes externos, fora de estúdio, aproxima este filme do cinema neorealista italiano. O plano acima descrito faz-nos lembrar trechos da obra de Roberto Rossellini *Alemanha Ano Zero* (1948), principalmente nas cenas em que Rossellini filma os escombros da Alemanha pós-segunda grande guerra.

A dinamicidade dá o tom na representação do tempo em *O Invasor* com a utilização de muitos cortes, planos curtos, a única exceção seria um plano mais longo que se encontra no final do filme. O diretor se utiliza muito de flashbacks e digressões ocasionando uma quebra na linearidade temporal assim como percebemos também o emprego da montagem paralela que consegue aproximar dois acontecimentos temporalmente e espacialmente distintos.

A dinamicidade narrativa é fundamentalmente alcançada através da unidade entre os corte rápidos, os planos curtos e pela trilha sonora utilizada que consegue imprimir uma sensação peculiar de velocidade narrativa, agressividade e em alguns momentos de denúncia social.

A refiguração do espaço dá um tom muito singular à película, o que a seu modo a distancia parcialmente da narrativa literária. No romance como já expusemos mais acima a centralidade da ação se passa fundamentalmente nos espaços da burguesia, pois a trama romanesca é centrada totalmente no personagem Ivan. Já na adaptação fílmica essa lógica muda em consequência do maior espaço que é dado ao personagem Anísio será ele que fará a ligação entre a periferia e a área nobre e vice-versa. Ele é o elemento artístico que possibilitará a existência dessa relação entre o espaço da pobreza e o da riqueza.

Imageticamente essa imbricação desses dois espaços tão diferentes entre si tem como resultado um efeito estético que aproxima muito essa película do cinema documentário. Acertadamente Pereira (2007) afirma que em certos momentos a narrativa cede espaço para uma espécie de denúncia, em outros momentos contrariamente ao modo como foi narrado no livro Brant opta por uma construção espacial que privilegie a representação desse conflito social. Essa estratégia de representar-se o mais fiel possível a realidade brasileira potencializa essa relação de proximidade entre o cinema e a realidade empírica que suscitou análises tão diversas quanto a de Lukács (1982) e a de Adorno (1985).

Segundo Guedes (2010) só foi possível essa representação da realidade brasileira que encontramos no filme devido à forma como o cineasta e o diretor de fotografia captou as imagens. Eles empregaram primeiramente uma câmara de 16mm e a posteriori a substituíram por uma de 35mm o resultado foi essa fotografia bem típica do cinema documentário que percebemos no filme.

Ainda, segundo esse autor, outro processo ligado à fotografia fílmica que produz um intenso efeito estético relaciona-se à maneira como as cores foram alteradas no processo de pós-produção. Em especial poderíamos citar a cor verde que foi acentuada para que pudesse provocar uma sensação de tensão e pesadelo.

No decorrer do filme os espaços sociais que eram tão delimitados - a periferia, circunscrita a Anísio; a área nobre “pertencia” aos três sócios - sofre uma mudança substancial algo pouco comum, pois a periferia conquista uma verdadeira ascensão social.

O espaço em toda a narrativa fílmica se apresenta essencialmente como o território demarcado de cada classe. Nesse sentido, a presença do “outro” no espaço alheio traz sempre consigo, para efeito de construção da narrativa, a idéia de deslocamento ou diferença, ainda que isto não desencadeie necessariamente hostilidade entre os personagens dos dois lados envolvidos. (Pereira, 2007, pg. 97).

Seria interessante tecermos algumas considerações sobre o personagem Anísio, apesar de aparentemente ter pouca escolaridade formal mostra-se extremamente inteligente e perspicaz, conseguindo, assim com extrema naturalidade adentrar a um universo social que não é o seu. O que não ocorre com seus contratadores Giba e Ivan que não sabem como resolver essa questão. Na obra literária o lado metódico de Anísio é construído de maneira mais explícita, lembremos o momento em que Alaor pergunta quanto tempo seria preciso para efetivar o homicídio, a resposta foi: depende, pois seria preciso estudar a rotina da vítima. Anísio também é caracterizado por ser um homem muito vaidoso e vangloria-se da qualidade de seus assassinatos passados, pois não teria cometido nenhum erro.

É essa mistura de inteligência, frieza e relativa simpatia e extroversão que possibilitou a ascensão social do personagem. Inteligência por perceber que a situação de Ivan e Giba era tão problemática quanto a sua, pois Estevão além de ser mais rico que os dois pertencia a uma família tradicional de São Paulo, logo se algo desse errado os três provavelmente seriam presos; frieza, por não temer possíveis retaliações dos dois burgueses; e extroversão e utilizada para conquistar a confiança de Marina.

A personagem do matador de aluguel, que na novela é descrito como “um homem atarracado, de braços fortes, e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás.(AQUINO, p.9), ganha na adaptação para o cinema a pele branca, os olhos escuros e o corpo franzino de Paulo Miklos. Mas tal qual um Anthony Perkins no clássico *Psicose*, de Alfred Hitchcock, a fragilidade do corpo de Miklos só serve para deixá-lo ainda mais ameaçador e perigoso[...] (Guedes, 2010, pgs. 39-40).

Já quase no final da película há uma sequência simbólica que poderia resumir toda a trama do filme, Anísio encontra-se na casa de Marina, que nesse momento também passa a ser sua, e recebe a visita inesperada de Giba. Esteticamente essa sequência é bastante simbólica no que diz respeito ao sucesso que Anísio na sua trajetória de ascensão social. A sequência se passa na sala de visitas da mansão, as cenas

são filmadas com câmara, ao contrário da utilização em quase todo o filme, o movimento da câmara, de certa forma, indica a conquista de estabilidade social por parte de Anísio.

Giba novamente procura Anísio para resolver o seu problema com Ivan. A tranquilidade proporcionada pelo ambiente é quebrada pelo teor de tensão da conversa de Giba com Anísio, este último indica que se tornou definitivamente um burguês, pois no decorrer do diálogo fala “Eu não faço mais. Eu mando fazer” o trabalho manual não seria mais digno de alguém que se aburguesou. Novamente foi empregada a técnica do campo/contracampo nessa sequência, contrasta-se o estado de espírito dos dois personagens: Giba está irrequieto e agitado; Anísio não perde a calma e o controle, e imageticamente interpretamos que é ele que se encontra no comando. A composição do figurino também deixa transparecer essa mudança Anísio está vestido com um roupão e chinelos e oferece uísque a Giba, bebida que simbolizaria o seu novo status social.

Na sequência seguinte vemos Ivan dirigindo seu carro a esmo, pois já nesse momento ele está sabendo que Paula era uma prostituta que trabalhava para Giba. Ocorrem vários cortes nessa sequência, ora a câmara se encontra no banco de passageiro do carro buscando captar a expressão perturbada de Ivan, ora vamos para uma câmara subjetiva forte e enxergamos o ambiente externo através de sua visão - vemos que ele se encontra em um estado alterado de consciência, sua visão é meio turva. Ouvimos também alguns sussurros reforçando o seu estado perturbado.

E repentinamente há um corte, a câmara abre e Ivan bate em outro carro que se encontra ocupado por duas pessoas que pelos trajes que estão vestindo são moradores da periferia. Elas discutem entre si e em determinado momento Ivan saca a arma e aponta para os dois homens.

Devemos salientar uma profunda mudança desse trecho no romance e no filme. Na obra escrita esse pequeno incidente envolve dois típicos “playboys” de classe média alta que dirigem uma camionete e Ivan.

Então cruzei uma preferencial. E não vi a camionete a tempo. O impacto na parte dianteira foi tão forte que meu carro rodou e ficou atravessado na rua. A pancada em meu pé serviu para piorar ainda mais a dor. Dois garotões saltaram da camionete para examinar os estragos [...] Ambos eram grandes e musculosos. Gente de academia. Desci do carro me apoiando na porta. Quase caí. [...] Eu não tinha

idéia precisa de onde me encontrava. Sabia que estava no Alto de Pinheiros [...]. (Aquino, 2002, pgs121-122).

Na obra imagética essa sequência ocorre nas proximidades de uma favela. Dessa forma a sequência aparece como parte orgânica do filme, pois fica mais exposta a representação das contradições entre classes sociais. Depois de terminada essa discussão Anísio desfere alguns chutes no pneu de seu carro, danificado pela batida e começa a correr. A câmera fica imóvel até ele se tornar um pequeno ponto na tela quando ocorre um corte e uma música acompanha o encerramento do filme; uma música pesada forte cujo refrão determina bem a causa de toda essa desumanidade “Buh! A bomba vai explodir. Ninguém vai ti acudir. Sociedade destrói sua vida. Capitalismo cura de suicida”, ao mesmo tempo em que a câmera vai acompanhando a caminhada de Ivan mostrando ao fundo uma favela.

Percebemos ao analisar a película que o foco narrativo apresenta mudanças substanciais. Da perspectiva unilateral que encontramos no livro e que se centra na figura de Ivan percebemos que no filme deu-se uma maior atenção ao personagem Anísio e, além disso, há bastante ênfase na refiguração das contradições sociais do país de um modo bastante naturalista, aproximando-se da linguagem documentarista. Por outro lado, a periferia é mais explorada na obra imagética do que na obra romanesca de Marçal Aquino.

Considerações Finais

O que logo chama a atenção nas adaptações fílmica das obras de Patrícia Melo e Marçal Aquino é justamente a forma como respectivamente José Henrique Fonseca e Beto Brant buscaram refigurar imageticamente a narração em primeira pessoa que encontramos nos livros.

As técnicas cinematográficas empregadas pelos dois cineastas são diversas entre si se em *O Homem do Ano* há a utilização da narração em off sendo que o narrador é o

próprio Máiquel. Essa estratégia empreendida pelo diretor de *O Homem do Ano* possibilitou que essa adaptação fílmica, em comparação com a obra de Beto Brant, seja mais fidedigna ao romance de Patrícia Melo. Em *O Invasor* não há nenhum narrador, o estratagema empregado nesse filme foi à utilização em determinadas sequências da câmera subjetiva dessa forma nós espectadores experimentamos o mesmo ponto de vista do personagem.

O resultado estético que encontramos n' *O Invasor* de uma adaptação com alterações mais significativas. A mais substancial delas é deslocamento do personagem Anísio que passa a ocupar um espaço mais significativo do que o encontrado no livro. O fato de abrir de um narrador-personagem possibilitou ampliar a participação de outros personagens em detrimento de Ivan, como ocorre no livro.

A trama em *O Homem do Ano* gira completamente em torno da trajetória de vida de Máiquel, de sua ascensão social até a sua queda, todos os eventos da narrativa relacionam-se diretamente com o seu destino. A figura de Máiquel domina totalmente essa película. No outro filme são igualmente importantes os personagens de Ivan e de Anísio para a narrativa fílmica.

Ambas as películas inserem-se em um modo realista de representação do mundo objetivo. Pretendem ser um retrato fidedigno das contradições sociais que marcam um país periférico como o Brasil entre os fins dos anos 90 do século passado e o início do século XXI. Por isso foi necessário compreender a diferenciação entre uma representação realista e um tipo de representação de cunho naturalista em cinema.

A lógica imanente a esse tipo de tradição cinematográfico é o de parecer o mais verdadeiro possível com a realidade que experimentamos no mundo empírico, o sistema de representação deve ser montado de tal forma que esteja anulado esteticamente o próprio processo de representação. Lukács (2012) também apresenta argumentação muito interessante acerca dessa diferenciação entre naturalismo e realismo é bem verdade que esse estudo foi dedicado à análise do romance, porém em linhas gerais podemos utilizá-lo nessas duas películas.

Ambas as obras buscam essa representação realista ao mesclarem elementos do cinema ficcional com as técnicas que geralmente são utilizadas no cinema documentário. No capítulo referente à análise da obra *O Homem do Ano* já apontamos

para a possibilidade dessa obra fílmica apresentar características que o aproximassem do naturalismo.

Evidente que a tendência naturalista dessa obra imagética decorre da própria forma da obra literária. Vimos anteriormente qual seria a concepção de mundo da autora e sua postura em relação aos problemas que assolam os grandes centros urbanos brasileiros.

Concordamos com a análise de Xavier (2005) ao apontar que a simples reprodução fílmica da aparência da realidade tem como consequência uma produção naturalista.

Essa obra cinematográfica parece se apoiar em uma estética do contraste lembremos-nos da sequência já por nós analisada de uma visita de Máiquel a casa do dr. Carvalho há um plano sequência em close-up que busca capturar toda a riqueza dele em contraste nítido com a vida de Máiquel, porém nos parece que tal cena e o filme em sua totalidade carece de relacionar esses elementos enquanto um processo e não enquanto um dado pronto e acabado.

Lembremo-nos de outra discussão de Lukács (2012) que já aludimos em um dos capítulos sobre a representação do processo histórico na arte que passa por um complexo processo de inflexão desde o ano de 1848 e dentre essas inflexões existe aquela que compreende o processo histórico enquanto um fenômeno fundamentalmente fatalista.

No que diz respeito à obra de Brant haveria um processo de construção estética contraditória, pois ao mesmo tempo em que se tem uma visão pessimista da sociedade brasileira, ensaia timidamente aponta para as contradições do próprio capitalismo brasileiro.

Se na primeira sequência em que conhecemos finalmente a fisionomia de Anísio ouvimos na trilha sonora “Eu, você, a vadia ninguém presta”, nessa mesma obra temos a cena com o rapper Sabotage. Então nada mais simbólico do que um cantor negro da periferia que canta um estilo musical extremamente crítica à ordem vigente.

Do mesmo modo também relembremos da sequência em que Ivan bate seu carro em uma avenida da periferia de São Paulo novamente percebemos a mudança que ocorre em relação ao livro, a cão no livro se passa no bairro nobre Alto de Pinheiros, novamente a trilha sonora que dá o tom da crítica social.

Do ponto de vista da temporalidade as duas obras guardam algumas semelhanças entre si, à primeira delas certamente seria a profunda dinamicidade da ação narrativa empreendida por cortes rápido e pela quase inexistência da utilização de planos mais longos. Podemos também afirmar que ambas as produções se caracterizam por terem uma representação do tempo que unifica tanto a linearidade narrativa quanto a não-linearidade, pois há o emprego de recursos técnicos que suprimem essa linearidade como é o exemplo dos flashbacks.

Sobre a forma como se é refigurado o espaço as duas obras imagéticas apresentam também muitos pontos em comum. A representação de espaços contrastantes, periferia e áreas nobres dá o tom dessas obras, além desse fato percebemos que apesar da trama dos dois filmes transcorrerem em espaços bem determinado, Rio de Janeiro e São Paulo, não seria exagero nossa afirmação de que essas cidades simbolizam os problemas que ocorrem em todo grande centro urbano brasileiro.

Tanto a obra *O Homem do Ano* com *O Invasor* se inserem em um período histórico em que o cinema nacional passava por um momento de retomada depois da estagnação dos anos 90. Nesse período vários filmes tomaram por temática problemas sociais brasileiros, a exemplo da obra *Central do Brasil* (1998).

Como esse cinema da retomada reinaugura o trato de temáticas próprio do cinema novo nos 1960 é possível observar-se o engajamento social e a busca de caminhos para a superação da ordem vigente. Já esse cinema contemporâneo não apresenta engajamento político. Evidentemente estamos tratando de períodos históricos muito diferentes, pois na década de 1960 vivia-se em atmosfera revolucionária, lembremo-nos da revolução cubana de 1959, na contemporaneidade esse furor revolucionário quase que não existia. Logo, parece-nos que a representação de situações de desigualdade social tendo em vista a sua transformação coletiva, deu lugar a uma perspectiva descritiva e conformista do ponto de vista político. A revolução como horizonte, cedeu lugar tanto na representação fílmica, quanto na literária aos mecanismos de corrupção, assassinatos e roubos como mecanismos de ascensão individual. Enquanto no passado o cinema novo contrapunha-se ao modo burguês de vida, no presente, pelo menos nos dois filmes analisados, esse é reafirmado e os personagens lutam por ter acesso às benesses da burguesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34 e Editora Duas Cidades, 2003.

AQUINO, Marçal. **O Invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ARAÚJO, Adéle Cristina Braga; GONÇALVES, Ruth Maria de Paula e SANTOS, José Derivaldo Gomes dos. **A estética de Lukács: contribuições sobre a formação humana**. Disponível em <
http://www.epenn2013.com.br/EPENN_DISCO/Comunicacoes/GT17-Filosofia-da-

Educa%C3%A7%C3%A3o/GT17_A_ESTETICA_DE_LUKACS.pdf> Acesso em 11 nov. 2013.

AUMONT, Jacque, MARIE, Michel. **A Análise do Filme. Edições Texto e Grafia.** SP. 2009.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. **Cinema em Georg Lukács e Walter Benjamin: uma análise comparativa.** Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum04_05_art05_behar.pdf> Acesso em: 17 set. 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: Obras Escolhidas, vol. I.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHARNEY, Leo, SCHARTZ, Leo (Orgs). **O Cinema a invenção da vida moderna.** Ed Cosac Naif. São Paulo. 2004.

COSTA, José Filipe. **Uma teoria por um cinema da realidade, uma leitura de Theory of Film, the Redemption of Physical Reality.** Disponível em <WWW.doc.ubi.pt/01/jose_costa_kracauer.pdf> Acesso em: 11 out.2013.

COSTA, Lúcia Cortes. **A estrutura da vida cotidiana: uma abordagem através do pensamento luckasiano.** Disponível em <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/viewArticle/22>> Acesso em: 10 nov. 2013

GUEDES, Marcílio Borba. **“Prosa calibre 38” Um estudo sobre o personagem Anísio na novela e no filme O Invasor.** Disponível em <<http://oatd.org/oatd/record?record=oai%3A%2Fbdtd.biblioteca.ufpb.br%3A573>> Acesso em; 5 jan. 2014

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** São Paulo: Mestre Jou, 1982.

JULLIER, Laurent & Michel Marie. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LAWSON, John Howard. **O processo de criação no cinema.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967. 103

LÖWY, Michael. **Barbárie e modernidade no século XX**. Disponível em < <http://www4.fct.unesp.br/entidades/estudantis/caef/escritos/Barbarie%20e%20modernidade%20no%20seculo%2020%20-%20Michael%20Lowy.pdf>> Acesso em: 11 out 2013.

LUKÁCS, György. **Estética**. Vol IV. Grijalbo, 1982.

_____. **Arte e Sociedade: Escritos estético 1932-1967**. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2011.

_____. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

_____ e ENGELS, Fridrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____ e _____. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editodial, 2010.

MELO, Patrícia. **O Matador**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes- conceitos e metodologia(s)**. Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em 15 set. 2013.

PEREIRA, Marcio Fonseca. **A adaptação do romance O Invasor para o cinema: tensão impasse nas relações entre as classes sociais**. Disponível em < <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/marciofonsecapereira.pdf>> Acesso em: 15 set. 2013.

PICCINI, Fabiana e MULLER, Vanessa. **O real e a contundência: considerações sobre a estética realista em O Homem do Ano**. Disponível em < <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/13010>> Acesso em : 13 dez. 2013.

SILVA, Thiago Lins da. **A literatura cinematográfico de O Invasor.** Disponível em < <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/19-Artigo-Tiago-Invasor.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2014.

SILVA, Seligman Márcio. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. Disponível em < www.brasa.org/_sitemason/files/ha5MBO/Seligman%20Marcio.doc> Acesso em 15 out. 2013.

TELLES, Maria de Lourdes e OMENA, Maria Aparecida Munhoz de. **A transposição fílmica do romance O matador.** Disponível em < [TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético.** São Paulo: Editora Unesp, 2008.](http://e-<i>revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/2705/2036. Acesso em: 10 out 2013.</p></div><div data-bbox=)

VARANDA, Angélica. **O rosto do herói medieval: Beowulf e Gawain.** Disponível em < <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/450/389>> Acesso em 13 Jan. 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

WEBCINE. **Notas da produção.** Disponível em < <http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano.htm>> Acesso em: 15 Dez. 2013.

ZIZEK, Slavoj. **Tinta vermelha: discurso de Slavoj Zizek aos manifestantes do movimento Occupy Wall Street.** Disponível em < <http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/11/a-tinta-vermelha-discurso-de-slavoj-zizek-aos-manifestantes-do-movimento-occupy-wall-street/>> Acesso em: 15 Nov. 2013.