

# Criação, recriação e violência armada: do romance *O Matador* ao filme *O homem do ano*

Luciano Rodolfo<sup>1</sup>

**Résumé:** Mon objectif dans ce travail est d'analyser de certains aspects du roman *O matador* de Patricia Melo ainsi que sa traduction cinématographique *O homem do ano* de José Henrique Fonseca. J'utilise certains concepts de la théorie de la traduction et j'utilise aussi quelques études sociologiques sur les escadrons de la mort au Brésil/ Baixada Fluminense.

**Mots-clés:** littérature comparée, traduction, violence armée, Film, interdisciplinaire

**Resumo:** Tendo em vista a prática interdisciplinar como estratégia necessária no que tange aos estudos comparatistas contemporâneos, meu objetivo neste estudo é apresentar uma breve análise sobre alguns aspectos do romance *O matador* da escritora Patrícia Melo, bem como de sua tradução cinematográfica *O homem do ano* de José Henrique Fonseca. Para tanto, valho-me de alguns conceitos muito caros à teoria da tradução e ainda de alguns estudos sociológicos no que respeita aos grupos de extermínio no Brasil e à Baixada Fluminense.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, Tradução, Violência Armada, Cinema, Interdisciplinaridade

*“Ó dos mortais aspirações erradas!  
Em que falsas razões vos enlevando  
Tendes à terra as asas cativadas!  
(Divina Comédia, Paraíso: canto XI)*

*“A gente faz da vida o que quer.  
Cada um escolhe a sua sina,  
cavalo ou rio”.  
(Patrícia Melo, O matador)*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Comparada do PPG-Letras/UFRGS, sob orientação da Profa. Lúcia Rebello

As questões que cercam todo e qualquer ato tradutório, seja ele intralinguístico, interlinguístico ou intersemiótico, são questões que desde sempre geraram muita polêmica e variada discussão. Não cabe aqui neste breve espaço inventariar ou percorrer toda a história dos estudos da tradução, pois o debate acerca dessa problemática é vastíssimo e sua possível equação demanda um estudo acurado e longo. A análise que me proponho aqui fazer cabe, no entanto, aludir a alguns conceitos-chave que a teoria da tradução, por vezes, empresta aos estudos comparados no meu desejo de reflexão acerca do processo de tradução intersemiótica. O uso do termo empréstimo surge como um revés, não aparece aqui debalde, circunscrito somente à semântica do vocábulo. É na verdade uma necessidade que revela na sua amplitude um princípio político, de constante conversação e permuta entre as ciências, e não uma postura de intolerante e ortodoxa hierarquização, sobreposição de uma em detrimento da outra como bem demonstram alguns discursos da teoria da tradução em relação à literatura comparada, por exemplo<sup>2</sup>.

Partindo dessa premissa e na minha intenção de colóquio, a história da tradução mostra que muitos conceitos que pareciam até naturais, ordenados por uma dose de lógica e uma certa coerência foram estabelecidos e cristalizados conscientemente à força de jogos político-ideológicos, mantenedores esses de um ordenamento arbitrário e brutal que priorizava noções como cânone fechado, fidelidade, metrópole, etc. Assim, durante muito tempo, à revelia de um debate mais profundo e produtivo, as traduções receberam o incômodo e subalterno estatuto de subserviência em relação ao texto original. Exemplarmente, tal como a noção de originalidade, tais noções mostraram-se perniciosas e falaciosas para o entendimento hodierno e holístico do fenômeno tradutório e suas possíveis repercussões e reverberações no âmbito do contexto em que elas acontecem. Porém, como bem lembra Tania Carvalhal, “atualmente, a tradução, reconhecida em seu valor intrínseco e como elemento de difusão literária e prática legitimada, tem sido um elemento essencial aos estudos comparatistas.”<sup>3</sup>

É certo que, embora os autores com os quais intento trabalhar neste pequeno estudo equalizem seus discursos para uma análise do fenômeno tradutório interlinguístico, creio que é inteiramente relevante pensar a chamada tradução intersemiótica a partir desses discursos. Desta maneira os horizontes se ampliam, as possibilidades se alargam e permitem uma perspectiva interdisciplinar e também intertextual na íntima e produtiva conversa que se vem estabelecendo entre o texto literário e o texto cinematográfico ou a tradução fílmica. Desta maneira, o fenômeno da interdisciplinaridade, auxiliado pela moderna teoria da tradução, alonga-se e projeta-se em um conjunto de inter-relações necessárias e inescapáveis para o meu objetivo analítico, haja vista que a literatura, o cinema e a tradução podem se imbricar e coexistir em um mesmo sistema de referência e de discussão em busca de uma hermenêutica para construção de sentido, sobretudo no que respeita a um possível entendimento acerca da questão da violência no Brasil contemporâneo. Logo, falar em interdisciplinaridade é também uma forma de falar em literatura comparada, e, por conseguinte de tradução e suas possíveis trocas de métodos de análise e de epistemologias.

---

2 Susan Bassnett, por exemplo, observa que: “A literatura comparada, enquanto disciplina, teve seu momento.

A pesquisa transcultural nos estudos feministas, na teoria pós-colonial e nos estudos culturais mudaram a face dos estudos literários em geral. Deveríamos encarar os estudos de tradução como a disciplina fundamental a partir de agora, tendo a literatura comparada como uma valiosa, porém subsidiária, área de estudo.

3 CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p.254

É referendar a ideia de que se pode estabelecer uma produtiva interlocução entre as áreas do saber envolvidas neste processo investigativo. Sobre isso, ao inventariar os modos de atuação, bem como as novas perspectivas que se abrem para o comparatismo e também para o fenômeno da interdisciplinaridade, Tania Franco Carvalho observa que:

[...] se a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje essa mesma especificação é lograda pela atribuição à literatura comparada da possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação.<sup>4</sup>

Nesse sentido, Carvalho põe em relevo duas ações fundamentais para que a prática comparativista logre êxito: primeiro pelo uso do verbo mover, isto é, transitar entre; segundo, o verbo apropriar, ou seja, tomar de empréstimo. Meu desejo assim, é estabelecer conexões, equacionar e entender o conjunto dos possíveis problemas inerentes ao embrutecimento cidadão por meio da análise comparada de um texto literário, o romance da escritora Patrícia Melo, *O Matador*<sup>5</sup> (1995) e de sua transposição filmica, isto é, a tradução cinematográfica do cineasta José Henrique Fonseca, *O homem do ano* (2003).

Em suma, interessa aos estudos comparados apresentados neste texto valer-se de parte do arcabouço teórico dos estudos da tradução, bem como de algumas de suas concepções para entender e tentar sistematizar a lógica que cerca o fenômeno tradutório de um romance para a tela do cinema. Observar também como a violência armada se configura no Brasil coetâneo, como tal problema é tratado em cada uma das obras e ainda apontar como se estabelece o diálogo interartístico entre os textos envolvidos.

## 1.A autora

Patrícia Melo nasceu em Assis, São Paulo no dia 02 de outubro de 1962. É roteirista, dramaturga e escritora. Discípula do consagrado brutalismo de Rubem Fonseca, Patrícia Melo escreve, sobretudo textos policiais com enfoque na análise das ações de bandidos, assassinos, etc. Estreou na literatura em 1994 com o texto *Acqua Toffana*. Publicou também *O elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2003), *Mundo Perdido* (2006) e *Jonas, o copromanta* (2008). *O Matador* e *O elogio da mentira* foram traduzidos na Inglaterra, Alemanha, França, Itália, Espanha e Holanda, dentre outros países.

## 2.O romance

Não cabe aqui uma exposição pormenorizada das obras com as quais quero trabalhar, no entanto, a exclusão do eixo temático principal, bem como de seus personagens mais relevantes, poderia comprometer ou impossibilitar a apresentação do próprio trabalho, bem como por em risco a compreensão daqueles que ainda não tiveram a oportunidade de se aproximar da obra de Patrícia Melo.

*O matador* é o segundo romance da escritora Patrícia Melo e sua publicação data do ano de 1995. O livro é narrado pelo protagonista da história o jovem Máiquel, um sujeito individualista, pessimista e misantropo que leva uma vida simples e pacata na cidade de

4 Idem. p.35

5 Todas as referências e indicações de páginas referem-se à 1ª edição, Companhia de Bolso, São Paulo, 2008.

São Paulo. Após perder uma aposta, Máiquel tem de pagá-la. Para tanto tem de pintar o cabelo de loiro e raspar o bigode. Depois de executar a empreitada e ficar feliz com o resultado estético alcançado – neste momento inicia-se um processo de apego e admiração de tom narcísico de Máiquel<sup>6</sup> para com o estranho loiro no espelho<sup>7</sup> - o jovem protagonista decide comprar roupas novas; para tanto vai ao Mappin<sup>8</sup> e acaba se envolvendo com a vendedora que o atendera, a jovem Cledir, uma mulher romântica que busca a realização e a satisfação pessoal por meio de um amor idealizado. Depois de assediá-la e levá-la consigo, Máiquel vai ao encontro de seu primo Robinson em um bar da sua comunidade, “o bar do Gonzaga”, para mostrar o pagamento da aposta e, sobretudo para exibir o novo visual e a nova namorada. É nesse momento que Suel, um ladrão de toca-fitas malquisto por todos, transforma o novo visual de Máiquel em pilhéria. Humilhado, Máiquel interpela violentamente Suel e, após rápida discussão o intima para um duelo no dia seguinte. Nesse momento, fica muito clara a necessidade de Máiquel em lavar a sua honra por meio de um discurso intimidativo e machista já que sua suposta namorada o acompanhava. Interessante notar uma característica fundamental e intrínseca à personalidade de Máiquel. O jovem-matador-narrador sofre de uma espécie de patologia psicológica, uma associação semântico-discursiva de tom pejorativo e preconceituoso quando do discurso e da palavra do outro. A discussão de Máiquel e Suel é eloquente nesse sentido:

Foi então que Suel começou a rir. Olhava para mim e ria. [...] ele que se fodesse, essa sempre foi a minha filosofia.  
O que foi? Quem é o palhaço?, perguntei.  
Poxa, você ficou loiro mesmo, ele disse. Ficou engraçado.  
Você está achando graça, Suel?  
É engraçado, porra. Parece um *gringo*<sup>9</sup>.  
Vai ver que você pensa que sou *vado*.  
Porra, você chega aqui parecendo um gringo, achei engraçado, porra. Qual o problema, porra?  
*O problema é que você me chamou de vado.*<sup>10</sup>

Após o pequeno incidente Máiquel vai embora. Sozinho em casa, reflete e se acozarda, quer voltar atrás, intenta uma espécie de acordo, mas vai à luta armado; mata Suel à luz de vários olhares e pela brutal ação cai nas graças da coletividade em geral. Com o beneplácito, não só da comunidade e de praticamente todos os seus moradores, mas também da polícia e de uma elite abastada, Máiquel começa a receber as benesses por tal ato

6 Sempre me achei um homem feio. Há muitas curvas em meu rosto, muita carne também, nunca gostei. Meus olhos de sapo, meu nariz arredondado, sempre evite espelhos. Naquele dia foi diferente. Fiquei admirando a imagem daquele ser humano que não era eu, um loiro, um desconhecido, um estranho. Não era só o cabelo que tinha ficado mais claro. A pele, os olhos, tudo tinha uma luz, uma moldura de luz. De repente, todos os meus traços tornaram-se harmônicos, a boca, que sempre fora caída, continuava caída, o nariz continuava redondo, as pálpebras inchadas, porém tudo isso era bobagem porque havia algo maior, mais importante, a moldura. Havia luz na minha face, e não era uma luz artificial de refletores. Era aquela luz que a gente vê em imagens religiosas, luz de quem é iluminado por Deus. Foi assim que me senti, próximo de Deus. (p. 10)

7 A respeito da questão do “eu-estrangeiro”, Kristeva lembra que: *Eu* faço o que *se* quer, mas não sou “eu” – meu “eu” está em outro lugar, meu “eu” não pertence a ninguém, meu “eu” não pertence a “mim”... “eu” existe? (Kristeva, 1994, p. 16)

8 Segundo Thomas Johnen, O Mappin até a sua falência em 1999, era símbolo do consumismo na cidade de São Paulo.

9 Grifos meus.

10 MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.p.13

insano, não só no âmbito material, mas também no que diz respeito ao seu próprio moral e à sua ascensão social. É a partir dessa situação prosaica, momento ao rés-do-chão e de caráter simplório que a transformação e a degradação do protagonista se estabelecem e se vão desenvolver até chegar ao ápice quando o matador profissional vai assumir a sua condição de assassino frio e calculista. No final do primeiro capítulo o narrador diz: “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.”<sup>11</sup>

Assim, com a ajuda de figurões da alta sociedade e a conivência do poder policial, Máiquel monta uma “empresa” de fachada que nada mais é que um grupo de extermínio<sup>12</sup> financiado pela mão daqueles que, supostamente, precisam de proteção.

É importante ainda levar em consideração as relações amorosas de Máiquel. Primeiramente com Cledir, a vendedora de roupas que se torna sua esposa e mãe de sua primeira filha. E depois Érica, a jovem de quinze anos, ex-companheira de Suel e obsessão amorosa de Máiquel. O caráter dicotômico, explosivo e irreconciliável entre Cledir e Érica se estabelece e se explicita por meio de uma relação de completa hostilidade entre as mesmas. A disputa entre ambas termina com a aquiescência de Máiquel aos desejos cruéis e maquiavélicos de Érica. Assim, para que se perceba a distância psicológica que se separa Cledir de Érica dois exemplos são suficientes:

Cledir: Teve que me magoar, me jogar no chão e me estuprar, sim senhor, aquilo foi estupro, coito forçado. Eu sempre sonhei uma vida legal para mim. Eu era virgem. Eu queria ter me apaixonado pelo Odair [...] o Odair queria ser pai, o Odair acredita em Deus, o Odair seria um bom marido. O Odair, o Odair, o Odair.<sup>13</sup>

Érica: Robinson ofereceu pó, eu não ia aceitar, Érica só tinha quinze anos, mas antes que eu conseguisse dizer não, ela já estava cheirando, eu adoro pó, adoro maconha, adoro gim, adoro crack, ela dizia, muito animada. [...] Em casa, ela foi direto para o quarto. Me ajuda a tirar o sapato, ela disse. Desabotoei a sandália, beijei seus tornozelos, calcanhares, ela me puxou pelos cabelos, me foda, ela disse, me foda, e segurou meu pau, e quando ela fez isso senti uma espécie de facada no coração, uma facada boa, isso existe, pode acreditar.<sup>14</sup>

### 3. Violência armada: o reflexo estilizado

As questões que cercam o tema da criminalidade e da violência armada nas grandes cidades brasileiras são questões de extrema complexidade. A própria concepção semântica do termo violência é extremamente complexa, haja vista o fato de que não se pode falar de um único tipo de violência, mas de vários. Embora a adjetivação com a qual aqui trabalho

<sup>11</sup> Idem. p.16

<sup>12</sup> A respeito dos grupos de extermínio oriundos da Baixada Fluminense Alves observa que: Analisados em si mesmos, estes grupos de extermínio poderiam ser definidos como um “sistema de justiça privada”, resultado de “percepções generalizadas da incapacidade do Estado de controlar o problema do crime”. Podem ser também, fruto da “rarefação da presença do Estado na periferia social ou da percepção realista dos vieses discriminatórios que contaminam a ação da autoridade nessas comunidades. [...] A instrumentalidade política da violência relaciona-se com a subjetividade de uma determinada população, construindo formas de perpetuação de poderes e lógicas sociais de justificação do recurso à violência. (ALVES, 1998, p. 20 - 21)

<sup>13</sup> MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.p.48

<sup>14</sup> Idem.pp. 50, 52 , 53

não resolve o imbróglio de todo, parece-me que falar em violência armada impõe um certo limite a difícil equação do termo. No entanto, é preciso salientar que a violência armada de que, tanto o livro de Patrícia Melo quanto o filme de José Henrique Fonseca tratam, é fruto de uma sobreposição e de uma forte pressão exercida sobre o(s) sujeito(s) por um conjunto de violências dentre as quais posso salientar, por exemplo, a violência social, a discursiva, a midiática, etc. Talvez se possa falar em um sistema de violências que ampara e fomenta um determinado tipo de violência peculiar, fio que na tessitura do quadro social contemporâneo é apenas um dentre vários. Trata-se, portanto, de um problema atravessado por inúmeras variáveis que se atraem e se repelem e que, em conflito constante, sustentam-se por meio de um jogo político-ideológico sempre no desejo de poder. Todos os dias, a imprensa de uma maneira geral dá conta de uma gama enorme de crimes brutais cometidos pelo Brasil afora, tais como, assassinatos, execuções sumárias, chacinas, etc, sobretudo no entorno dos grandes centros urbanos e mais ainda nos bolsões de miséria que deles fazem parte ou deles se avizinham. Assim, refletir sobre os porquês de tal fenômeno é uma tarefa que demanda acurada apreciação e investigação de um conjunto de fatores muitas vezes díspares e antagônicos. Algumas das variantes que necessariamente entram no debate para uma possível compreensão do problema da violência armada urbana são a miséria, a desigualdade social, o desemprego, o tráfico de drogas, a explosão demográfica, a falta de políticas públicas de inclusão social, a corrupção policial, etc.

No âmbito ainda da confluência, do diálogo e da apropriação da experiência de uma outra esfera do conhecimento humano para compreensão de um dos fenômenos que nos propomos aqui estudar, as ciências sociais, por exemplo, oferecem-nos um farto material científico-analítico de grande valia e extrema importância. Ao dar notícia da criação e da cristalização dos grupos de extermínio brasileiros, por exemplo, a socióloga Barbara Musumeci Soares indica a origem do problema em um momento muito peculiar da recente história brasileira. Desta forma, Soares observa que,

Expressões extremas dessa violência são as chacinas e execuções sumárias. Elas refletem um quadro de insegurança e de desrespeito pela vida que tem suas raízes no período da ditadura militar, quando se formaram grupos de extermínio, na Baixada Fluminense com a participação direta e indireta de agentes policiais e o respaldo de comerciantes, empresários e políticos locais.<sup>15</sup>

A literatura e o cinema contemporâneos se têm preocupado sistematicamente com a chaga social da violência armada nas grandes cidades. Haja vista a quantidade de obras que se avoluma no atual mercado editorial brasileiro no que tange à reflexão e a denúncia de tal questão. Exemplares nesse aspecto são aquelas obras que, segundo os estudos literários brasileiros mais recentes, são os herdeiros da poética brutalista iniciada por Rubem Fonseca nos anos 60 como, por exemplo, o romance *O matador* de Patrícia Melo e *Cidade de Deus* de Paulo Lins. É pertinente e necessária a lembrança do livro *Elite da Tropa* de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel. É bom lembrar ainda que os três textos foram traduzidos para o cinema. Guardadas as suas devidas peculiaridades, tais livros e filmes, preocuparam-se com a questão da violência armada nos grandes centros urbanos e no entorno dos mesmos. O sucesso de público e de crítica alcançado tanto pelos textos

---

15 SOARES, Barbara Musumeci, MOURA, Tatiana, AFONSO, Carla (org.). *Auto de resistência – relatos de familiares de vítimas da violência armada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.pp.11,12

literários quanto pelos textos filmicos são sintomáticos no sentido de que a sociedade quer e precisa respostas ou que deseja, no mínimo, refletir sobre o problema com o qual convive em seu cotidiano. Aliás, o pensamento sobre a vida e suas vicissitudes se estabelece por meio de uma dialética entre as artes e o cotidiano. É justamente na reciprocidade de uma espécie de contrato bilateral que o dialogismo se estabelece. A produtividade da conversa entre a retórica literária e a retórica filmica se estabelece por meio de um intercâmbio, isto é, de uma troca de técnicas e procedimentos inerentes a cada uma das estéticas, tendo ambas o cotidiano como reflexo e problema. Assim, é em contato com o universo artístico que o homem se coloca na junção de correntes, no entre-lugar de duas ou mais estéticas distintas na busca da compreensão de si mesmo, do outro e da mecânica social como um todo. Ao tratar de questões próprias ao cotidiano e à estética, Georg Lukács observa que:

[...] pues, la pureza del reflejo científico y estético se diferencia, por una parte, tajantemente de las complicadas formas mixtas de la cotidianidad, y, por otra parte, ve siempre cómo se le desdibujan esas fronteras, porque las dos diferenciadas formas de reflejo nacen de las necesidades de la vida cotidiana, tienen que dar respuesta a sus problemas y, al volverse a mezclar muchos resultados de ambas con las formas de manifestación de la vida cotidiana, hacen a ésta más amplia, más diferenciada, más rica, más profunda, etc., llevándola constantemente a superiores niveles de desarrollo.<sup>16</sup>

#### 4. Da poética literária à poética filmica – o mesmo e o outro

Após este breve intróito sobre o qual me debrucei no início desta apresentação, passo de imediato às considerações a respeito do filme propriamente dito e suas relações com texto de Patrícia Melo, bem como a uma pequena exposição de como se deu a passagem da narrativa literária para o texto filmico e quais as estratégias usadas pelo diretor para leitura/tradução/recriação da obra.

O filme tem a duração de 116 min e foi produzido pela Warner Bros. Pictures e Conspiração Filmes e foi dirigido pelo roteirista e cineasta José Henrique Fonseca, filho do escritor Rubem Fonseca. Além de José e Rubem Fonseca a equipe de roteiristas conta com a participação da própria Patrícia Melo.

No elenco do filme temos Murilo Benício, no papel de Máiquel, Cláudia Abreu, como Cledir, Natália Lage, como Érica, Wagner Moura, como Suel, Jorge Dória, como Dr. Carvalho, Lázaro Ramos, como Marcão, Carlo Mossy, como delegado Santana, André Gonçalves, como Galego, Mariana Ximenes, como Gabriela, entre outros.

Um dos primeiros aspectos que podem ser observados na tradução filmica e, por conseguinte, na direção de José Henrique Fonseca é no que diz respeito ao deslocamento espacial da história de Máiquel. No romance a trajetória do protagonista-narrador se passa em São Paulo, porém no filme o cenário é transferido para o Rio de Janeiro, mais especificamente para a Baixada Fluminense<sup>17</sup>. Historicamente tal região do estado do Rio é apresentada como emblemática no sentido de que vive conflagrada pela ação da banditagem e dos grupos de extermínio chefiados ou não pelo poder policial. Justamente por

16 LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.p.35

17 Os recentes estudos sociológicos acerca da ação violenta na Baixada informam que: Em 31 de março de 2005, 30 pessoas foram baleadas em diversos pontos da Baixada Fluminense. Apenas uma sobreviveu. Escolhidas de modo aleatório, elas foram executadas de surpresa, sem chance de defesa. Os tiros foram certos. Dos corpos das vítimas foram retiradas balas de pistolas de uso exclusivo das polícias Civil e Militar. (SOARES, MOURA, AFONSO, Op.Cit. p. 40)

essas características pode ter havido tal deslocamento espacial, embora vivamos sob a má certeza da generalização da violência armada em nosso país.

Ainda sobre o papel do diretor-leitor do filme podemos observar que se trata de uma tarefa que demanda fundamentalmente escolhas, transferências e também mudanças, já que há uma necessidade de condensação de um texto já existente, bem como a possível refração de alguns sentidos contidos no mesmo. Segundo Carvalhal: “[...] a atuação do tradutor é a de um leitor crítico e [...] a tarefa da tradução é sempre um procedimento hermenêutico”.<sup>18</sup>

Trata-se, pois, de um delicado processo permeado por um atento fazer hermenêutico na busca por produção de sentidos a partir da manutenção daquilo que é essencial ao texto de partida. Nesse sentido, a tarefa do diretor é entendida como a tarefa de um tradutor, isto é, a (re) leitura de um texto já existente em prol da (re) escritura de uma nova obra e, portanto, de um novo texto que é o mesmo, mas que também já é outro, em suma, uma obra também original. Nesse aspecto Rebello lembra que, “[...] o leitor-tradutor-cineasta negocia estratégias narrativas e personagens a serem aproveitados, adaptados, eliminados ou inventados, altera o eixo tempo-espço da narrativa, e providencia um novo desenlace para o enredo proposto na obra original.”<sup>19</sup>

Mais ou menos com as mesmas clareza e perspectiva de raciocínio com as quais Rebello trabalha, o roteirista e escritor Rubem Fonseca ao falar sobre o processo de escritura do roteiro do filme observa que:

Algumas tramas do romance tiveram que ser abandonadas, outras foram acrescentadas, o mesmo acontecendo com os diálogos, num processo criativo que buscou transferir para a linguagem cinematográfica, de maneira compreensiva, sem deturpações, a força e a riqueza do texto literário original.<sup>20</sup>

Sobre a supressão e também sobre o aproveitamento de determinadas personagens que se percebem na transposição fílmica é preciso salientar alguns fenômenos que se realizam em *O homem do ano* e que lançam luzes nas considerações feitas acima tanto por Rebello quanto por Fonseca.

Primeiro, falo da fusão entre duas personagens. No romance de Patrícia Melo são-nos apresentadas Cledir, a vendedora de roupas, e Arlete, a cabeleireira e antigo *affaire* de Máiquel. No filme a vendedora de roupas virgem é suprimida e se estabelece a composição de uma nova personagem cujas características físicas e psicológicas são tanto de Cledir quanto de Arlete. Assim, configura-se uma nova personalidade que se aproxima, mas que, sobretudo, diferencia-se das personagens do livro, isto é, uma nova Cledir, que é cabeleireira.

Outro dado que me parece importante e que em grande medida comunga com as considerações tecidas acima é o que eu chamei de redirecionamento discursivo. No texto literário Érica propala o discurso 1: “segurar uma arma é como colocar botas nos pés [...] ou uma coroa na cabeça”<sup>21</sup>. Por sua vez, no texto fílmico parte do discurso 1 que era de Érica é redirecionado para uma nova personagem, no caso o traficante de armas Caju, um

---

18 CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p.226

19 REBELLO, Lucia Sá; PEREIRA, Tatiana Selva. *Literatura e cinema: uma transcrição para The mystic masseur, de V. S. Naipaul*. In: REBELLO, Lucia Sá; SCHNEIDER, Liane (org.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prata, 2008. p.36

20 <http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano>

21 MELO, Patrícia. Op. Cit. p.44



sujeito com sotaque castelhano<sup>22</sup>, interpretado pelo próprio José Henrique Fonseca. Em síntese, embora haja uma intenção narrativa muito forte na troca de personagens, trata-se de uma demanda técnica ordenada pela inevitabilidade da adaptação para a narrativa fílmica. Interessa mais a manutenção e a permanência da essência do discurso oriundo da obra original como manifestação e garantia de sobrevivência de algo imanente ao texto primeiro. Nesse sentido Rodrigues observa que: “Em termos de interpretação, a tarefa do tradutor é, para Benjamin, descobrir uma intenção do original e achar um modo de passá-la para a língua alvo, como se fora um eco do original.”<sup>23</sup>

Por fim, cabe fazer algumas alusões ao caráter simbólico e também às alegorias que estão presentes tanto na narrativa literária quanto na narrativa fílmica. Signos materialistas, representantes eloquentes de um ordenamento consumista, atravessam as narrativas de ponta a ponta, como, por exemplo, lojas da rede americana McDonalds, a Coca-cola, o próprio Mappin, etc. A mídia, de uma forma geral, também contribui para a degradação psicológica e filosófica de Máiquel. De maneira muito particular e de acordo com as possibilidades que cada estética permite, podemos observar que há uma gama enorme de referências que são próprias ao sistema capitalista no qual vivemos. Esse sistema exerce uma grande força no que diz respeito às escolhas da vida de Máiquel, condicionando-o pelo desejo de poder, dinheiro e fama. É uma espécie de brutal pressão contra a qual o protagonista não tem como lutar, embora não se deva esquecer que há essa tentativa. Máiquel por fim sucumbe, aceita o chamamento do sistema como um todo e de uma parcela da elite que precisa de seus préstimos. Desta forma, o incipiente matador se entrega ao seu novo ‘trabalho’ e é integrado à lógica cruel que dele necessita. Na casa do dr. Carvalho ao tratar da encomenda da morte do menino Neno, Máiquel observa que:

A televisão mostrava propagandas de comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela, sorvete, bola de futebol, xarope, meia, cinema, filé-mignon. É isso aí garoto. Você fez bem. Vamos para o meu escritório. Vamos conversar sobre aquele filho-da-puta que está atormentando o Sílvio.<sup>24</sup>

## Considerações Finais

A despeito de suas crises e de seus impasses, a literatura comparada apresenta-se hoje como única forma possível e viável de se estabelecer um diálogo efetivo e profícuo entre as diversas áreas do conhecimento, haja vista seu caráter de comunhão e de permuta de métodos com outras disciplinas e ainda seu viés de trabalho aglutinador e anti-exclusivista. Nessa perspectiva e auxiliados pelo comparatismo, tanto a literatura quanto o cinema, guardadas as suas especificidades estéticas e suas peculiaridades, podem lançar luzes à problemática da desagregação social e da brutalidade coercitiva nas quais estamos imersos

22 No que diz respeito à condição de estrangeiro e seu estatuto de desproteção e subversão Kristeva observa que: Na massa – crescente no mundo moderno – dos estrangeiros que não desejam ou não podem se integrar aqui nem voltar para os seus países, desenvolve-se uma nova forma de individualismo: “Não pertenço a nada, a nenhuma lei, eu contorno a lei, eu mesmo faço a lei”. (Kristeva, 1994, p. 108)

23 RODRIGUES, Sara Viola. *Hermenêutica e tradução: de Walter Benjamin a Haroldo de Campos*. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lucia Sá; FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha (org.). *Transcrições – Teoria e práticas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004. p. 97

24 MELO, Patrícia. Op. Cit. p.78

nas grandes cidades. Pelo caráter muitas vezes denunciativo e reflexivo as artes podem ainda auxiliar no debate e nas pesquisas sociológicas. Assim, também a moderna teoria da tradução cede ao comparatismo instrumental de grande valor analítico para a aproximação entre as obras. Por fim a literatura comparada sistematiza os eixos de passagem e traslado de uma estética para outra e analisa como se dá o processo de criação e recriação em cada uma delas ao evidenciar, não questões de dívida ou débito entre ambas, mas a própria construção de sentidos estabelecida em cada uma das artes envolvidas. Dessa maneira o diálogo interdisciplinar se estabelece e se consolida. Convém não esquecer que, ainda sobre a questão do lugar da literatura comparada e de sua interlocução com outras áreas do saber, Carvalho lembra que “acentua-se [...] a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades.” E, mais adiante, “[...] a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.”<sup>25</sup>

## Referências

- ALVES, José Claudio Souza. *Baixada Fluminense: A violência na construção do poder*. Tese de Doutorado USP. Rio de Janeiro, 1998.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- FONSECA, Rubem. Sobre o roteiro: <http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano.htm>
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.
- MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- REBELLO, Lucia Sá; PEREIRA, Tatiana Selva. *Literatura e cinema: uma transcrição para The mystic masseur, de V. S. Naipaul*. In: REBELLO, Lucia Sá; SCHNEIDER, Liane (org.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prata, 2008.
- SOARES, Barbara Musumeci, MOURA, Tatiana, AFONSO, Carla (org.). *Auto de resistência – relatos de familiares de vítimas da violência armada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.
- RODRIGUES, Sara Viola. *Hermenêutica e tradução: de Walter Benjamin a Haroldo de Campos*. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lucia Sá; FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha (org.). *Transcrições – Teoria e práticas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004.
- [www.lai.su.se/gallery/bilagor/STCHLM\\_PAPERS\\_Johnen.pdf](http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/STCHLM_PAPERS_Johnen.pdf)

---

25 CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004. p.74