

A morte e a acre impuridade: revisitando a estética acre em “Os Matadores”

Juliano Rodrigues*

Resumo: Este artigo aponta os processos e o resultados da pesquisa "A morte e a acre impuridade: revisitando a estética acre em ‘Os Matadores’", desenvolvida para o evento Jornada de Estudos de Adaptação do Instituto de Letras da UFRGS, ocorrido em 2013/2. O presente texto aponta para a existência de uma identidade estética composta por um tipo particular de cinema produzido no Brasil, com temáticas regionais (oeste, norte e nordeste), formalidades (grão do negativo, cores usadas, enquadramentos, *misé-en-scène*) e como essa identidade estética é adaptada para dentro da literatura (através do conto *Matadores* de Marçal Aquino) e como esse conto surge adaptado para o cinema, pautado pelas idiossincrasias tanto da mídia audiovisual quanto da estética acre.

Palavras-chave: Estética, adaptação, cinema brasileiro, linguagem cinematográfica, audiovisual.

Introdução

A morte e a acre impuridade: revisitando a estética acre em “Os Matadores”, assim foi apresentada esta pesquisa na Jornada de Estudos de Adaptação, 2013. É interessante introduzir a pesquisa, primeiramente, pelo seu nome e algumas relações simbólicas que se tentou estabelecer. A morte figura aqui, no batismo do trabalho, como um eco do fim, mas um fim que é ao mesmo tempo um possível começo. Se não um começo propriamente dito, ao menos algo imperativo e duro o suficiente para causar uma enormidade de mudanças. Mortes múltiplas. Mortes que fazem personagens fugirem, que fazem personagens nascerem, que dão lugar a outros cinemas, contos e críticas, que deixam ideias adormecerem enquanto não são revisitadas. Mortes que nos levam a experimentar letras e imagens no seu seio mais íntimo. E, como este artigo busca compreender, aparentemente trata-se de uma morte que ajuda a fundamentar uma estética bastante particular, a ser discutida ao longo do texto. A impuridade que traz o nome do trabalho surge como homenagem ao seminal texto de André Bazin¹, marco de grande importância para uma das discussões centrais neste artigo, a questão da adaptação (muito mais *para* o cinema do que *no* cinema, ou mesmo, *a partir de um dado cinema*). Essa impuridade era vista como *o cinema manchando a tradição da literatura*, uma afirmação que parece ser cíclica dentro da própria história dos estudos de adaptação e do cinema, sem nunca ter sido propriamente esgotada, quase evidenciando tal impossibilidade na sua própria história de discussão. Ainda, o termo impuridade, ajuda a prenunciar essa concepção estética a ser discutida de palavras-irmãs, de conceitos que ajudem a lhe dar som, forma e cor. De maneira alguma se trata de uma morte limpa, chorada por amigos em um caixão de carvalho numa bela capela. Trata-se de uma morte suja, sem permissão de qualquer sorte de pureza e redenção, ainda que esta morte se engasgue no medo de se puxar um gatilho. Ou na ferrugem de um fuzil. Onde tudo é acre, morto, impuro, julgado, absolvido, amargo e resfriado por umas pedras de gelo num copo sujo.

*Mestrando em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, integrante do PROAV, grupo de pesquisa em Audiovisual coordenado pela profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

¹*Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation*

Tendo isso em mente, e através de alguns apontamentos teóricos, talvez seja possível trazer à tona perspectivas mais difusas que algumas imagens possam trazer consigo. Ou mesmo seus ecos reverberando onde talvez pouco calhasse mirar os ouvidos. Nesta pesquisa tentou-se estabelecer uma possível relação entre as imagens verbais, apresentadas por um conto, e as imagens fílmicas, a partir da adaptação desse conto para o cinema, como articuladores de uma identidade estética bastante específica, uma estética *acre*. Algo que se estabelece não só por substantivações e adjetivações das imagens enquanto uma possibilidade estética, mas, como pretendo mostrar aqui, fora do binômio obra-literatura-obra-fílmica. Neste artigo não se está tentando revisar uma concepção estética já instaurada para algum outro pesquisador, tampouco se está tentando alguma sorte de vanguardismo conceitual. O que se tenta aqui é agrupar, para fins de análise e compreensão, um conjunto de obras que se relacionam por particularidades distintas e deixam marcas profundas na cultura brasileira misturando e esmaecendo as fronteiras da literatura e do cinema nacional. E o aparentam fazer a partir da construção de um imaginário estético *acre*.

Ao observar os objetos empíricos selecionados aqui, e alguns outros que acabaram por não figurar no texto e na análise finais, foi possível chegar ao entendimento de uma estética *acre* como uma identidade estética operando a partir de uma articulação que se dá na seguinte maneira; (1) um conjunto de marcas estilísticas, (2) fortes o suficiente para atualizar um imaginário regional, (3) e inúmeras produções a partir deste imaginário, (4) pautadas por características estéticas de acidez, elementos rudes, corrosivos, amargos e mordazes, (5) operando de maneira denotativa ou simbólica. Em suma, índices visíveis ou simbólicos, pertinentes dentro de uma imagem (verbal ou fílmica), que condicionam uma resposta, ou se engendram a partir de uma concepção *acre* das suas idiossincrasias, de maneira que fundem ou atualizam uma visão duradoura sobre uma região, tema ou manifestação cultural.

A partir disso, apresenta-se a motivação de pesquisa; é possível pensar na ideia de adaptação não apenas como transposição, ou mesmo de uma tradução criativa, mas, também como adaptação de um modelo estético, que parte de um cânone, de uma matriz estética, e, embora em muitos casos não passe pela mudança da mídia de expressão, acaba passando por adaptações de contextualização, ilustração e/ou discursivas. Expressa de maneira mais inquisitiva, a inquietação de pesquisa pode ser colocada da seguinte maneira; *de que maneira, conto e filme, estabelecem índices e vestígios estéticos para atualizar uma representação imagética específica em modelos literários e fílmicos?*

Muitas obras poderiam ter sido escolhidas para desenvolver análise e averiguação dessa estética *acre*, filmes como “Amarelo Manga” e “Casa de Areia” vão de encontro, certamente por caminhos diferentes, com essa estética, mas carecem de uma contraparte literária em formato de literatura, algo que, no meu julgamento, enriquece o exercício de análise e deixa mais interessante as possíveis ligações que possam ser encontradas. O critério para seleção do corpus foi o de buscar uma obra literária que tivesse sido adaptada para o cinema e demonstrasse indícios de identificação com a ideia de uma estética *acre* de maneira mais direta ou mais simbólica. Como se tratou de uma pesquisa de curta duração, criada como um braço da minha dissertação de mestrado, mas, focada para as especificidades do evento que foi a JEA 2013, a opção final de objeto empírico de análise acabou sendo pela obra “Matadores” e sua adaptação para o cinema, “Os Matadores”.

O conto, *Matadores*, do escritor paulista, Marçal Aquino, foi publicado em 1994, na coletânea de contos "Miss Danúbio", junto com outras dez histórias que tem por fio condutor a temática da fidelidade, incomunicabilidade e a solidão. Nesse mesmo período ele começa a desenvolver junto com o diretor Beto Brant o roteiro do longa-metragem "os matadores", lançado em 1997. O filme foi roteirizado por Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Victor Navas e também pelo próprio diretor. De um modo geral, ambas as histórias contam a seguinte trama: Dois assassinos de aluguel estão em um bar na divisa entre o Brasil e o Paraguai, um deles novato e o outro bastante experiente. Eles são contratados para matar um pistoleiro e aguardam discretamente sua chegada. Enquanto o alvo não chega, eles conversam sobre a morte de Múcio, o pistoleiro mais competente da região.

A parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino se estende de maneira bastante instigante e duradoura, dos 7 longas de Beto Brandt, Marçal Aquino é creditado como co-roteirista em todos eles, e 5 deles são baseados em contos ou romances de Marçal Aquino, um deles, "O amor segundo B. Scharnberg", é baseado em um personagem do romance "Receberia as piores notícias dos seus lindos lábios", que mais tarde foi também filmado pela dupla.

O esforço que se tenta aqui, ao realizar essa pesquisa, é o de observar um pequeno pedaço da própria trajetória do cinema brasileiro, mas também é o de ampliar as pesquisas sobre as adaptações e relações entre cinema e literatura em língua portuguesa a partir do ponto de vista do cinema, e não o da literatura, como este nicho de pesquisa é mais comumente povoado. A bibliografia sobre adaptação, de um modo geral, é bastante farta, especialmente em língua inglesa e espanhola, vários autores tratam do tema como um processo ou como um produto. Alguns textos do formalismo russo (aqui vem à mente as contribuições de Yuri Tinianov), e do estruturalismo francês, tocam também o tema de maneira bastante pertinente, mesmo assim, as obras que tratam de adaptação a partir da criação de imagens, da estética, são bastante escassas e é nesse espaço que este artigo tenta se inserir.

Revisão teórica e fundamentação da análise

Se boa parte da fortuna crítica sobre adaptação ainda se preocupa com as diferenças entre as obras, as tipologias possíveis ao redor do processo adaptativo, questões relativas de fidelidade ao cânone (obra matriz), sem dar-lhes certo respeito e autonomia de produção de sentido, o texto de Francesco Casetti, *Adaptations and Misadaptations*, parece tentar construir uma ideia longe desse modelo, e, por isso, aparece aqui como ponto de apoio teórico principal sobre a adaptação. Para o autor, literatura e cinema se propõe mais do que como modos de expressão, mas como esferas do discurso, cujas situações comunicacionais diferentes fazem a própria adaptação (não como processo, mas como produto) re-programar a recepção do espectador a partir das particularidades de cada mídia. O autor aponta que, ao falarmos de adaptações, não deveríamos cair em simplificações de análise, buscando diferenças nas narrativas e estruturais, mas, tentar encontrar o diálogo entre as obras e situação comunicacional em que se encontram e dialogam.

Filme e literatura podem ser considerados como um lugar de produção e circulação de discursos; isto é, como construções simbólicas referindo-se a um grupo maior de significados que a própria sociedade considera legítimo e plausível. (...) Seguidamente a análise de adaptação é reduzida ao

delineamento da estrutura narrativa dos dois textos para que se estabeleça as mudanças que foram feitas de um pro outro, quando, de fato, compreendemos que a passagem de um texto fonte para sua adaptação não é uma simples variação. Há algo mais profundo aí: o fato de o texto fonte e seu derivativo ocuparem dois lugares completamente diferentes no mundo e na história. Assim, quando falamos de adaptações, transformações, recriações, e assim por diante, não deveríamos simplesmente nos focar nas estruturas dos textos - sua forma e conteúdo - mas no diálogo entre esse texto e seu contexto. Evidente, adaptação é primeiramente um fenômeno de recontextualização do texto, ou, melhor ainda, a reformulação da sua situação comunicacional. (Casetti, 2004, p.82-83, tradução do autor³)⁴

A articulação entre a forma e o conteúdo é sim reveladora de inúmeros pontos pertinentes à discussão da adaptação, ela pode render boas elaborações sobre as questões estéticas, mercadológicas e técnicas de produção, mas, ao serem deixadas de lado, é possível observar melhor as possíveis relações mais diacrônicas e vastas relacionadas com as obras em questão. Nesse sentido, mais do que fazer uma apresentação coerente, até de certa forma transparente, das obras em diferentes modelos de expressão, o processo adaptativo, enquanto braço do processo de tradução, reafirma sua potencialidade como uma ação de mediação, representação e construção. Não apenas uma readequação do significado da possibilidade de mensagem, mas, uma adaptação da própria materialidade daquilo que articula a mensagem.

Ainda, aqui, já buscando uma aproximação entre seu modelo de tradução e a perspectiva estética da criação de imagens, que compõe o aporte teórico dessa pesquisa, segundo Casetti

Simplificando, a situação comunicativa envolve a presença de um texto, uma série de elementos que garantem a interação comunicacional (estrutura interna), uma série de discursos em pano de fundo (estrutura intertextual), e um conjunto de experiências coletivas e pessoais que operam como referência (estrutura existencial). (Casetti, 2004, p.84, T.d.a.)⁵

T.d.a.

Both film and literature can also be considered as sites of production and the circulation of discourses; that is, as symbolic constructions that refer to a cluster of meanings that a society considers possible (thinkable) and feasible (legitimate). [...] Too often the analysis of adaptation is reduced to pointing out the narrative structure of the two texts in order to establish what changes have been made from one to the other, when in fact we understand that the passage from the source text to its adaptation is not simply a formal variation. There is something else going on, something deeper: the fact that the source text and its derivative occupy two entirely different places in the world scene and in history. Therefore, when we talk about adaptations, transformations, remakes, and so on, we should not simply focus on the structure of those texts – their form and content – but on the dialogue between the text and its context. Evidently, adaptation is primarily a phenomenon of recontextualization of the text, or, even better, of reformulation of its communicative situation. (p.82-83)

Simplifying, the communicative situation involves the presence of a text, a series of elements that guarantee the communicative interaction (interactional frame), a set of institutionalized rules and manners (institutional frame), a series of background discourses (intertextual frame), and a set of personal and collective experiences that operate as a reference (existential frame). (Casetti, 2004, p.84)

A diferenciação da situação comunicativa em que cada porção da obra se encontra (literatura e filme) se dá pelo resultado das interrelações que operam ao redor das obras, não podendo ser reduzidos à soma de texto e contexto.

A informação estética não pode ser transposta de uma forma de expressão para outra sem passar por um processo adaptativo, o que parece ser próprio da competência da adaptação é recriar e adaptar ao que se refere essa informação estética e não ela propriamente dita, dando-lhe, sim, um outro sentido através de um outro desenvolvimento. Para elaborar melhor essa ideia, aproximando essa adaptação de uma ideia processual de formação de imagem, calha aqui observar algumas questões mais próximas das discussões da estética. O teórico italiano Omar Calabrese aponta que “a qualidade estética, necessária para que um objeto seja artístico, passa a ser explicada também como dependente da maneira de comunicar desses mesmos objetos artísticos. (CALABRESE, 1987, p.17)” Não alertando apenas para a articulação entre forma e conteúdo, aqui também aparece uma preocupação com a dinâmica discursiva engendrada dentro do próprio objeto artístico. Ao ser confrontado com um contexto estético, nosso instinto perceptivo se força a produzir respostas pra todos os tipos de estímulo que nos chegam, mesmo essas respostas sendo uma falha. As especificidades que o próprio meio de expressão lhe pautam acabam por formular e ser determinantes na compreensão desse mesmo objeto.

Corroborando com esta ideia, o próprio Calabrese segue, porém, incorporando o discurso do historiador da arte Ernst Gombrich,

“a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectivas é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens.” (CALABRESE 1987, p.86)

Essa experimentalidade do processo da percepção poderia ser melhor expressa pelo vocábulo *experencialidade*, pois, a própria experiência estética que liga o objeto ao que lhe percebe, dialoga em tentativa e erro com o próprio repertório e sistemas de relações possíveis do fruidor. Calabrese aponta aqui, em outras palavras, para uma ideia do lugar que o letramento visual da pessoa ocupa no conjunto de relações possíveis de estabelecerem uma relação ao ler uma imagem.

Sendo assim, é possível averiguar a articulação estética que passa a ser explicada pela própria organização dessa informação estética, na sua particularidade de comunicar-se a partir de especificidades do seu meio de expressão (o grão do filme, o aspecto do vídeo, a tipografia da palavra escrita), levando em consideração a mediação causada pela própria experiência estética. Isso aparece no modelo de adaptação de Casetti, através da mediação do modo de expressão pelo qual um determinado conteúdo passa, ao que ele vai chamar de re-contextualização da situação comunicativa, e, acrescido das noções de Calabrese, é possível averiguar a elaboração de um modelo estético que pauta e recebe esta informação estética a ser adaptada. Essas marcas estéticas, segundo Max Bense “se concretizam por repertórios materiais que portam estados estéticos.” (BENSE, 2003, p.94). Ao ter seu modo de expressão re-contextualizado, essa informação estética carrega consigo seu devir estético e os elos de repertório que estabelece.

Análise e considerações adaptativas e estéticas dos objetos

É importante, para fins de análise, retomar o que este artigo entende como estética acre. Trata-se de uma ou mais marcas estilísticas que compõe um imaginário regional e as produções culturais a partir desse imaginário, partindo de uma caracterização imagética (verbal ou fílmica, neste caso), que se apresenta como ácida, rude, amarga e mordaz. Aparecendo não apenas como identidade visual mas como um estado estético específico.

Ainda nesta porção inicial da análise, é interessante contemplar uma visão diacrônica dessa estética acre. Mais do que a adaptação de um determinado conteúdo, me parece interessante aqui uma pequena digressão à respeito de como essa adaptação, no caso deste artigo, pautada por uma estética acre, pode ser lida também como uma adaptação em escala macro. O cinema brasileiro goza de um imaginário bastante solidificado através dos anos, constituinte de um olhar, de uma elaboração estética particular, e que se repetiu através dos anos, que é o cinema acre dentro do movimento Cinema Novo. Obras como "Vidas Secas", de Nelson Pereira dos Santos, 1963. "Os Fuzis", de Ruy Guerra, 1964, e "Deus e o diabo na terra do sol", de Glauber Rocha, 1964, são obras que compõe esse olhar acre, regional, duro e mordaz que perdurou como um olhar predominante dentro do cinema brasileiro por quase trinta anos. Enquanto conteúdo, ele instaura essa visão acre das coisas. Enquanto forma, não seria um exagero ou mesmo impertinente, encarar essa forma na qual podemos agrupar esse conjunto de obras fílmicas, como uma tradução e uma adaptação de um modelo estético apresentado a partir da surgimento e consolidação dos cinemas nacionais, aqui me referindo de maneira mais pontual à três deles; a Nouvelle Vague francesa, o Neorealismo Italiano e o Free Cinema britânico.

O exercício de análise aqui tentado não é de uma concepção abstrata, a estética aplicada aos meios de expressão, como teoria acionadora de análise, não é nenhuma novidade, e sua predileção aparece aqui por ela não lidar apenas com produtos já finalizados, mas, também, com concepções ainda em processo e obras em devir. Para lidar com esses devires de modos de expressão diferentes, calha aqui um apontamento de Calabrese que

a) considera-se que a teoria do texto inclui os textos não verbais. (...) b) considera-se que a teoria do texto literário é um modelo coerente, mas possível de refinamento e aperfeiçoamento. (...) c) considera-se, enfim, que a teoria do texto literário compreende algumas subteorias que podem funcionar como "teorias locais" no campo das artes visuais. (CALABRESE, p.161)

Essa articulação entre textos verbais e não verbais, na qual essa pesquisa se insere, se apoia nesta concepção de textos verbais e não verbais, em trânsito entre modos de expressão, que ao carregar consigo essas subteorias locais de uma mídia para outra durante o processo de adaptação, acabam por funcionar como teorias que fundamentam a leitura do próprio objeto. Análise dessa articulação e reconsideração de uma nova situação comunicacional se dá ao "desmembrar a imagem não para isolar seus elementos constituintes, mas, para descobrir neles os textos simultâneos que aí estão implicados" (CALABRESE, 1987, p.178).

Tendo estabelecido o marco teórico de análise, calha agora aproximar ele das obras selecionadas para discussão aqui. Doravante, todas as citações de trechos são do conto *Matadores*, de Marçal Aquino, republicado na coletânea do autor, *Famílias*

terrivelmente felizes, pela editora Cosac & Naify, em 2003. Todas as descrições de passagem fílmica são do filme *Os Matadores*, de Beto Brant, de 1997. Este segmento de análise tentará equacionar a maneira como a formulação da estética acre aparece no conto e no filme, e como ela é adaptada, não através de correspondências diretas entre texto literário e contraparte fílmica, mas a própria adaptação do modelo estético/estado estético acre. Um dos grandes desafios da porção de análise desse trabalho foi não tratar diretamente de procedimentos ligados à semiótica ou à semiologia como teoria acionadora da metodologia de análise. Embora algumas operações binárias apontadas e reconhecidas durante o período de observação dos objetos, literário e fílmico, tentou-se não atrelar a eles, diretamente, lógicas e teorias dos signos e suas maneiras de agir semioticamente ou semiologicamente. O que parece pertinente nesse exercício de análise é a maneira como os elementos observados apontam para uma aproximação ou distanciamento da identidade estética estabelecida até aqui.

A japonesa tinha rosas estampadas nas meias. E eu não conseguia parar de olhar pra ela. Alfredão estava centrado no copo de uísque à sua frente (...) Alfredão resmungou (...) “Você é novo neste negócio, mas é bom aprender que o homem não gosta que a gente se distraia com coisas que podem atrapalhar o serviço. (AQUINO, 2003, p.117)

Neste primeiro trecho, é possível observar a ação indicial das rosas como estampa nas meias, operando aqui como uma inserção artificial arbitrária do natural/belo em contraste com um conjunto de ações que ocorrem num estacionamento de beira de estrada, em uma região em que os componentes geográficos/ambientais não são brandos nem acolhedores. A imagem do feminino, atuando como algo delicado, estampado por um elemento artificial da natureza é colocado em choque com a figura bruta, masculina, adornada pela característica abrasiva do uísque de Alfredão. Também há aqui a oposição entre o desejo pelo prazer e a intervenção da figura mentora e austera trazendo a atenção do narrador de volta para o que estão ali para fazer. Essa oposição se estruturam em diversas camadas à partir de uma concepção acre não apenas como motivo de fundo (nas relações espaciais do lugar e o distanciamento dos personagens) mas também nas próprias ações dos personagens.

Avisei que ia ao banheiro. Alfredão grunhiu um ok. (...) O chão do banheiro estava coberto de serragem. (...) Entrei num dos cubículos e encostei a porta – como Alfredão sempre recomendava. Em vez de urinar, peguei a automática e fiquei examinando-a. Eu ainda não tinha atirado com ela. E, no fundo, não estava afim de fazer isso naquele trabalho. (AQUINO, 2003, p.120-121)

A opção de "grunhir", ao invés de um verbo mais brando, funciona aqui tanto como uma caracterização do personagem quanto a elaboração de um clima entre os dois personagens e o personagem Alfredão e o resto do ambiente que em que se insere. Ao longo de seus diálogos ele é sempre sarcástico, duro, econômico e racional. Esse ponto de vista se choca o tempo inteiro com o ambiente "festivo" do bar em que se encontram, por mais decadente que o bar seja, há indícios de alegria e descontração. Aos poucos o personagem Alfredão vai se entregando à própria decadência. Essas questões compõem um reflexo acre de fora para dentro dos personagens. A serragem no banheiro também é emblemática aqui, ao caracterizar um ambiente árido e insalubre. Acrescido disso, há outros elementos que se somam para a composição e manutenção do tom acre da

estética das imagens criadas; há o confinamento do espaço no cubículo do banheiro em oposição ao espaço vazio em que o bar está inserido no meio da estrada, e o isolamento do próprio personagem do resto do bar. Por fim, nesse segmento, há o vestígio de violência carregado pela pistola, e a relação mordaz do personagem com ela ao lamentar o uso dela.

(...) “este lugar já teve mulheres interessantes. Mas isso foi há uns quinze anos. Hoje só tem esses bagulhos que você está vendo aí – Alfredão torceu os lábios, naquele seu jeito de demonstrar quando uma coisa o desagradava. – Não é à toa que esta merda só atrai vagabundos e motoristas de caminhão hoje em dia. (AQUINO, 2003, p.122)

O tempo não opera no conto como um fator de grande relevância, ele é bastante direto, apesar de algumas inserções separadas em flashback, algo que, no filme, é muito mais presente e manipulado. Contudo, o personagem Alfredão faz uma comparação temporal com as mulheres que fazem programa ali no seu usual tom acerbo, bem como alusões aos motoristas de caminhão como figura solitária e em constante mudança. Também, sua descrição do lugar não apenas o caracteriza como uma pocilga, mas ajuda a construir simbolicamente a inserção do bar no meio do isolamento da estrada, que é basicamente asséptica, sem grandes composições.

Achei que o Alfredão estava demorando demais e resolvi voltar à boate (...) O putinho do Alfredão deve ter arrastado a menina para um dos quartos, calculei, enquanto caminhava para o banheiro. (...) A porta de um dos cubículos estava encostada. E foi de lá que vieram os gemidos que me fizera pegar a automática. (...) O sangue que saía de sua garganta cortada já havia empapado a camisa e manchado a jaqueta de couro. (AQUINO, 2003, p.135-6)

Nesta última passagem que trago do conto, é possível perceber uma alusão à decadência do personagem Alfredão, se não em fatos, ao menos no imaginário de seu companheiro, algo que é central ao longo tanto do conto quanto do filme. Em ambas as tramas contadas, uma das linhas narrativas conta a maneira como o narrador no conto (e protagonizado por Murilo Benício no filme) se insere na história e na vida de Alfredão, a outra linha narrativa aponta para a relação de Alfredão com seu ex-parceiro e sua atual decadência. Mais uma vez, há a inserção da violência, agora não indiciada, mas explícita, não só pela pré-resposta à uma possível violência (ao personagem sacar a pistola automática) mas também pela própria qualidade gráfica do corte, sangue e da morte de Alfredão.

Os elementos da estética acre, no filme, aparecem de maneira constante, ao introduzir o ambiente do bar/boate, é possível ver um plano em travelling lateral que, vai apresentando o cenário para o espectador, já o inserindo nas particularidades geográficas do lugar; não se trata de uma vila, povoado em beira da estrada, mas de um lugar bastante isolado e sem grandes recursos. Apesar de mostrar o lugar numa noite, a dureza do sol, comum em inúmeras outras instâncias da estética acre, aparece aqui emulada pela cor amarela das luzes internas do lugar. Consonando com essas ideias estão as opções tipográficas utilizadas nos nomes dos atores, não se tratam de traços limpos, ou organizados, são quase rascunhos, acentuando a ideia acre tanto dentro da narrativa que começa a se apresentar quanto nos elementos extra-diegéticos que são fornecidos ao espectador. A presença de um trator carregando uma tora de madeira

também é sintomática, ela aponta, simbolicamente, para a vitória do maquínico sobre o natural, eliminando os poucos elementos de vegetação do lugar, uma tirania sem horário de folga, algo que certamente contribui pra concepção estética da obra.

Os dois matadores são apresentados de longe, num plano bastante aberto, num movimento de lente que lhes dá foco rapidamente, mas, mostra-os primeiro sem definição alguma, aqui, nesse tipo de construção, opera o choque do mistério com a revelação, acentuado pelo distanciamento, não vemos as coisas de perto, mas cautelosos, de grande distância. Mais adiante, ao contar a história do ex-parceiro, Múcio, os planos ganham uma qualidade formal gráfica bastante simbólica, é trazido um tom amarelado/alaranjado para as imagens, algo certamente de acordo com a geografia do lugar, suas estradas de chão batido, o tom de pele das pessoas da região fronteiriça entre Brasil e Bolívia, mas trata-se de uma cor que incomoda, não há um trabalho de direção de fotografia límpida e neutra, marcas da técnica e do suporte fílmico migram para dentro da narrativa ajudando na composição da estética acre, predominante no filme. Isso é agravado também pela utilização de planos médios, grandes e gerais, compondo um cenário desolado e que desconforta mesmo os acostumados com a região.

Grande parte da análise fílmica apresentada aqui lida com inserções e elementos sem correspondência direta entre obra literária e sua adaptação fílmica. Eles surgem não só como tradução criativa da obra para outro modo de expressão diferente da sua concepção inicial, mas, como adaptação de uma situação comunicativa, à partir de um modo estético particular, vinda da literatura para o filme. Ao agir de maneira estética semelhante em ambas as obras, é possível encarar aqui como se uma lente de aumento tivesse sido colocada sobre o conto e o resultado visualizável fosse o filme.

Considerações

Este artigo tentou apresentar uma identidade estética, um modelo de agir esteticamente, que, embora com algum outro nome, não é nenhuma novidade nas discussões contemporâneas da estética, nem do que já foi dito ou revisto por outros pesquisadores, mas tentou-se aqui agrupar um conjunto de obras e observar como suas engrenagens operam a partir de questões regionais, gráficas e simbólicas, assim, em coro, apontando para uma concepção acre dessa estética, motivando-se por se tratar de uma identidade que permaneceu bastante viva na criação audiovisual brasileira desde o cinema novo. Para que isso fosse concretizado, não posso deixar de apontar a sorte de encontrar e trabalhar com uma obra como "Matadores" que articula essa identidade tanto na expressão literária quanto fílmica, assim, também, tornando possível enriquecer a discussão das práticas de adaptação no Brasil à partir de um ponto que aparece muito pouco na fortuna crítica da área, que a adaptação enquanto esforço sobre um modelo estético criador de imagens em situações comunicacionais diferentes uma da outra.

O exercício de análise parte de uma persuasão interpretativa, tentou-se criar aqui uma possibilidade, um olhar sobre um conjunto de obras, cientificamente embasado, mas incapaz de dizer alguma coisa sem levar em consideração o que falam os objetos. Tendo isso em mente, calha trazer dois apontamentos de William K. Wimsatt Jr. & Monroe C. Beardsley, no seu influente artigo, *Intentional Fallacy*, de 1946, "Postulamos que o projeto ou intenção do autor tanto não é disponível quanto desejável como um padrão para se julgar o sucesso de um trabalho da arte literária." (WIMSATT e

BEARDSLEY, p. 469, 1946, T.d.a.)⁶ e “Talvez chegue o dia em que a psicologia da composição se unifique com a ciência objetiva da avaliação, mas, até agora, elas estão separadas.” (WIMSATT e BEARDSLEY, p. 476, 1946, T.d.a.)⁷

O grão do negativo poderia ser o mesmo grão da areia que divide o Brasil e a Bolívia. O grão amarelo, revelado pelos químicos tentava imitar o calor ardente que vinha não do sol, mas do solo acre e pouco familiar. Aquilo que arde, aquilo que é mordaz e rude, acaba ficando escondido na naturalidade e no cotidiano de um mundo que se pauta por si mesmo e não pela sua ligação com seus arredores, quase contraditoriamente, um mundo que depende de ligações de fronteira, línguas diferentes, povos diferentes, mas se institui a partir da visão particular que lhe é oferecida das coisas. Aquilo que é acre se sobressai tanto na letra que corta a garganta de um homem no banheiro, quanto na fúria frente à impossibilidade de se apertar um gatilho na cena do filme. Aquilo que é acre faz parte de uma cultura muito mais antiga do que o cinema, mas que tem seu imaginário, sua maneira de permear a imaginação das pessoas, alimentada por todo um percurso do cinema brasileiro, da literatura brasileira e das conversas e embates entre um e outro. Aquilo que é acre morre. Mesmo quando vive.

Bibliografia

AQUINO, Marçal. **Famílias terrivelmente felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENSE, Max. **A pequena estética**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Porto Alegre: Editora Globo, 1987.

CASETTI, Francesco. **Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses**. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A companion to literature and film**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. p. 80-86.

TIBBETTS, John C.; WELSH, James M. **The encyclopedia of novels into film**. 2. ed. New York, Ny: Facts On File, Inc, 2005.

Verbetes Os Matadores, in adoro cinema, disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-16829/>> Acesso em: 01 out. 2013

WIMSATT JUNIOR, William Kurtz; BEARDSLEY, Monroe Curtis. The Intentional Fallacy. The Sewanee Review, Sewanee, Tn, v. 54, n. 3, p.468-488, Jul. 1946. Trimestral.

Filmografia

We argued that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literature art. (p. 469. 1946)

The day may arrive when the psychology of composition is unified with the science of objective evaluation, but so far they are separate. (p.476. 1946)

AMARELO manga. Direção: Cláudio Assis. 2003. Película, cor.

CASA de areia. Direção: Andrucha Waddington. 2005. Película, cor.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. 1963. Película, P&B.

EU Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios. Direção: Beto Brant. 2012. Película, Cor.

O Amor Segundo B. Schianberg. Direção: Beto Brant. 2009. Película, Cor.

OS fuzis. Direção: Ruy Guerra. 1964. Película, P&B.

OS matadores. Direção: Beto Brant. 1997. Película, cor.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1963. Película, P&B.