

**O MATADOR, DE PATRÍCIA MELO, E SUA ADAPTAÇÃO  
CINEMATOGRÁFICA, O HOMEM DO ANO: A  
FORMAÇÃO IDENTITÁRIA DE UM ASSASSINO<sup>1</sup>**

*THE KILLER, OF PATRICIA MELO, AND ITS  
CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION, THE MAN OF THE YEAR:  
THE FORMATION OF THE IDENTITY OF AN ASSASSIN*

**Anamaria Moreira<sup>2</sup>, Priscila do Prado<sup>2</sup>,  
Vera Prola<sup>3</sup> e Maria Cristina Tonetto<sup>3</sup>**

**RESUMO**

O objetivo, neste trabalho, é demonstrar como se configura a personagem Máiquel do romance *O matador*, de Patrícia Melo. Entendemos que essa personagem funciona, na narrativa, como um instrumento de denúncia da fragmentação identitária do homem moderno, além da dominação ideológica da sociedade capitalista sobre os sujeitos. Com a análise do texto, buscamos detectar como se deu a transição da linguagem do romance para a linguagem cinematográfica de *O homem do ano*, cuja direção é de Rubem Fonseca.

**Palavras-chave:** identidade, literatura, cinema.

**ABSTRACT**

*The objective of this work is to point how the character Máiquel is constructed, in the novel by Patrícia Melo, O matador. This character is an instrument of denunciation of the modern man with a fragmented identity and also of the ideological domination of capitalist society. After this analysis, we seek to detect the cinematographic language in the adaptation of the literary text, by Rubem Fonseca.*

**Keywords:** identity, literature, cinema.

---

<sup>1</sup> Trabalho de Iniciação Científica - UNIFRA.

<sup>2</sup> Alunas do Curso de Especialização em Literatura Brasileira - UNIFRA.

<sup>3</sup> Orientadoras - UNIFRA.

## INTRODUÇÃO

Ao estudar a problemática do romance moderno, Rosenfeld (1996, p. 75) destaca a relação da obra com o *Zeitgeist*, ou seja, com o espírito de uma determinada época. Roselfeld (1996, p. 77) ressalta que uma das características do romance moderno, para tentar exprimir seu *Zeitgeist*, foi a ênfase na perspectiva, técnica usualmente ligada ao ambiente cinematográfico. Esse realce na técnica do ponto-de-vista se deve à perda da noção de totalidade que circundava o mundo e o homem; de forma que passamos a ter versões de fatos, e não mais o fato, características do humano, de acordo com as situações, ao invés de um homem com uma identidade una para todas as circunstâncias. Basta lembrarmos a máxima do filósofo Ortega Y Gasset: “eu sou eu e minhas circunstâncias”.

Desse modo, para Rosenfeld, o romance moderno busca “uma nova visão do homem e da realidade” (1996, p. 97), que denuncie a “precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (1996, p. 97). Segundo o autor,

os indivíduos – quase totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana (1996, p. 95).

Assim, sendo o indivíduo uma extensão do mundo e do momento, muito do que vive pode ser relacionado à experiência da sociedade como um todo. Para exemplificar essa afirmação, Roselfeld (1996, p. 94) aponta para a narrativa de Albert Camus, *O estrangeiro*. Conforme o autor, buscam-se razões para as ações do protagonista dessa obra de Camus, no entanto “o próprio assassinio que [o estrangeiro] comete é consequência de um reflexo e não de ódios ou emoções íntimas” (1996, p. 94).

A necessidade de se buscar razões para os atos das personagens constitui um dos indícios da modernidade de tentar conciliar as ações de uma pessoa à sua essência, isto é, a uma identidade que cubra seus gestos e desejos. Contudo, verificamos que, com a modernidade tardia - ou, para alguns teóricos, a pós-modernidade - a recuperação de uma identidade una para um indivíduo é uma atividade bastante improvável, uma vez que esse indivíduo assume várias

identificações, de acordo com as circunstâncias que o rodeiam. Podemos até concordar com a opinião de que os seres humanos, em meio a um ambiente de produtos e de intensa comunicação, são como produtos também, de forma que a comunicação parece existir somente para a divulgação de objetos e de fatos, e não mais para relações pessoais mais consistentes.

Segundo Hall (2004, p. 9), a modernidade tardia acompanha uma ‘crise de identidade’ do indivíduo, resultante tanto da sua descentração perante o mundo social e cultural, quanto do seu deslocamento de seu centro perante si mesmo. A proposta de Hall (2004) traz o questionamento da identidade junto à noção de sujeito, que se desenrolou desde o Iluminismo. Segundo o autor, três são as concepções de sujeito e, portanto, de identidade que se estabeleceram historicamente: 1) o sujeito do Iluminismo, centrado em si mesmo; 2) o sujeito sociológico, resultado da ‘interação’ do eu com a sociedade; e 3) o sujeito pós-moderno, já fragmentado, à mercê de um processo de identificação “mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2004, p. 12).

Para Hall, “as sociedades modernas são [...] sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (2004, p. 14). Desse modo, também o serão os indivíduos que nela vivem, constituindo-se a partir de identidades provisórias, mutáveis e suscetíveis a inversões bruscas. Assim, os pontos em comum no estudo do sujeito pós-moderno e de sua identidade são as descontinuidades, a fragmentação, a ruptura e o deslocamento.

Lembramos ainda que apesar de o sujeito constituir-se na modernidade tardia como um ser dividido, “ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma ‘pessoa’ unificada que ele formou na fase do espelho” (HALL, 2004, p. 38).

A obra em análise se configura sob a perspectiva do narrador-personagem, de modo que as informações que obtemos com sua leitura advêm do ponto de vista de Máiquel, ou seja, de um sujeito que pode narrar os fatos e sensações que o sucedem, mas que, ao falar dos outros, filtra seu discurso pela interpretação que faz dos fatos ou das ações das outras personagens. A montagem do romance, portanto, passa pela perspectiva de um indivíduo que se vê mergulhado no “turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde” (ROSENFELD, 1996, p. 95), isto é, num mundo em que a informação e o consumismo são soberanos e induzem o próprio modo de interpretar e de viver as situações cotidianas. O romance ainda se destaca pela estrutura cinematográfica, utilizando uma linguagem enxuta e cortes bruscos.

Dessa forma, podemos inferir que a “tradução” desse romance para o roteiro cinematográfico de *O homem do ano* não encontra dificuldades tão acentuadas. Ressalvadas as mudanças necessárias para a adaptação, o filme prefere a imagem e as ações aos pensamentos e às divagações das personagens, de maneira a manter a construção identitária de um sujeito fragmentado, por meio do olhar da câmera, na perspectiva do protagonista.

Se reiterarmos a posição de Hall sobre a impossibilidade de um sujeito constituir uma identidade una em meio ao contexto pós-moderno e, ao mesmo tempo, a necessidade de buscarmos uma identidade para esse sujeito, a qual se sobressaia diante das demais identificações desse indivíduo, poderemos notar que a identidade do protagonista de *O matador* se realiza quando ele se assume como “o matador”. Contudo, a decisão de assumir tal identificação como uma identidade para si não parte de Máiquel, pois parecem ser fruto das circunstâncias que o rodeiam. Dessa forma, à maneira do estrangeiro de Camus, Máiquel mata não por um sentimento peculiar de ódio ou indiferença, mas pela “consequência de um reflexo”, para fazermos uso das palavras de Rosenfeld (1996, p. 94).

A partir disso, verificamos que há tanto em *O matador* quanto em *O homem do ano* uma estética da violência quase que gratuita. Assim, com base nas reflexões sobre o romance moderno, de Rosenfeld (1996), e sobre o sujeito e a identidade na pós-modernidade, de Hall (2004), acreditamos ser possível desenvolver essas questões, conforme o objetivo desta pesquisa.

## O MATADOR E A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA

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 e se ligava, esquecia, porque a vida é assim, já foi dito que tudo acaba assim, no esgoto do esquecimento (MELO, 1995, p. 25).

Há tempos, instaurou-se, na Literatura Brasileira e na Literatura Universal, um panorama de violência. Temos uma dicção própria do homicida, o discurso de narradores assassinos, em diversos modos e intenções, uma vez que temos tanto o sujeito que representa as classes desfavorecidas, cujo contexto, em parte, justificaria suas ações, quanto o mais requintado empresário, cujas práticas já não se sustentariam pelas mesmas questões, mas talvez por aspectos psicopatológicos da vida burguesa moderna.

Melo (1995), em *O matador*, aborda não só a questão do sujeito desfavorecido (Máiquel), em suas práticas ilegais, geradas por sua exclusão social, mas também a corrupção policial, o preconceito racial e o medo que gera o ódio naqueles que detêm o poder e que, portanto, sentem-se ameaçados. O poder das classes dominantes, nessa narrativa, está associado às práticas capitalistas, nas quais o dinheiro e o status são as vozes que comandam essa sociedade.

Em busca dessas “vozes de comando”, o protagonista do romance de Patrícia Melo observa sua vida desmoronar. É o desejo incontável de ser, ter e pertencer a um “mundo melhor” que o leva à ruína e ao estigma de ser um Matador. Se pensarmos nas três dicotomias de seu desejo, podemos salientar alguns dos inquietantes questionamentos que nos acompanham durante a leitura da obra em análise: O que leva alguém a matar uma pessoa? O ser humano é mau por natureza? O que somos dentro da nossa sociedade? Qual é o nosso valor? Como se configura uma identidade?

Inicialmente, colocamos em relevo a questão identitária de Máiquel, isto é, a construção dessa personagem, que se constitui como um sujeito azarado, que perde uma aposta e se vê obrigado a pintar os cabelos e raspar o bigode. Máiquel, ao ficar loiro, redescobre-se como sujeito, assumindo uma postura confiante e agressiva diante do mundo.

Ao observarmos o mundo da narrativa como um todo, percebemos a existência de ao menos um herói (lato sensu) em cada história ficcional. Dessa forma, constantemente, o autor se permite a utilização de recursos da descrição para montar os “tipos” característicos de cada personagem, de modo que a caracterização dos “mocinhos” difere bastante da dos “bandidos”, por exemplo. Assim, nas narrativas em que permanece certa estrutura tradicional na trama, após a montagem do “tipo”, há a formatação do “modelo”, ou seja, a escolha do símbolo que a personagem representará para o leitor. Conforme as palavras de Lukács, na leitura de Eco (2001),

[...] podemos entender aquele perfil que a personagem adquire e pelo qual o leitor chega a compreendê-la em todas as suas razões, a compartilhar sentimentalmente os motivos e a compreendê-la intelectualmente, como se, mais que uma narração, tivéssemos entre as mãos um inteiro tratado bio-psico-sócio-histórico sobre tal personagem, chegando mesmo através da narração, a compreender aquele indivíduo (censitariamente inexistente) melhor do que se o tivéssemos conhecido em pessoa, e do qual a análise científica nos permitiria compreendê-lo (LUKÁCS apud ECO, 2001, p. 222).

Dessa forma, as personagens, nessas narrativas, são criadas de acordo com uma tipologia convencional, definida a partir de estereótipos, de modo que, partindo-se dos traços físicos, são definidos os traços de caráter, que dão à trama o tom desejado pelo autor.

O protagonista de *O matador* não pode ser considerado um herói, segundo muitas das teorias literárias acerca da construção da personagem literária, de forma que trabalharemos esse indivíduo como uma representação do homem do século atual.

Tendo em nossas mãos um tratado bio-psico-sócio-histórico desse indivíduo, podemos observar a personagem Máiquel com duas identidades distintas, conforme a transformação física que recebe. A primeira pode ser caracterizada da seguinte maneira: um homem feio, com cabelos castanhos e bigode, branco, vendedor de carros usados, torcedor do São Paulo, medroso e com uma visão derrotista diante dos obstáculos da vida e do mundo. Isso pode ser observado nos seguintes fragmentos: “fazia cinco anos que eu usava bigode. [...] Sempre me achei um homem feio. Há muitas curvas no rosto, muita carne também, nunca gostei, Meus olhos de sapo, meu nariz arredondado, sempre evitei espelhos”. (p. 10). Essa é a descrição biotípica que qualifica não só fisicamente o protagonista, mas que nos dá pistas da insatisfação desse indivíduo consigo mesmo.

Ainda, em relação à dentro a primeira identidade da personagem, verificamos que, quanto ao aspecto psicológico, podemos observar os seguintes fragmentos da narrativa: “Não me incomodo de pedir desculpas, vivo fazendo cagadas e pedindo desculpas” (p. 14); “Tudo na minha vida funciona dessa forma, um pneu furado e alguém que não quer me emprestar o macaco. Espero o pior da vida, o pior do destino, das pessoas da natureza, do diabo” (p. 17). Já, quanto ao aspecto social, temos esses excertos: “eu trabalhava numa loja de carros usados, seria despedido em breve”.[...] “Eu sempre quis ter uma, mas não tinha dinheiro, nunca tive uma calça Lee” (p. 12)./ “Abri um crediário, dei um cheque sem fundos” (p. 13). E, para finalizar as considerações sobre a primeira identidade, ressaltamos a situação histórica do protagonista, da qual não temos precisão, mas inferimos que se trata de uma narrativa do século XXI, tanto pelos elementos destacados pela descrição, quanto pela própria forma de narrar, mais enxuta e fragmentada.

A segunda identidade do protagonista surge no momento em que a personagem se olha no espelho pela primeira vez, após pintar os cabelos. Há, nessa segunda configuração de Máiquel, uma transformação de fora para dentro, pois ao perceber a mudança física, imediatamente parece alterar alguns aspectos de seu interior.

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 luz, uma moldura de luz. De repente, todos os meus traços tornaram-se harmônicos. [...] Foi a primeira vez, em vinte anos, que olhei no espelho e não tive vontade de quebrá-lo com um murro (MELO, 1995, p. 10-11)

A personagem sente-se unvida pelo poder divino e, com essas mudanças, imagina-se capaz de mudar quem é e o seu destino: “Havia uma 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). Há uma mudança não só estética, mas psicológica, pois a personagem se sente diferente e forte: “Aquela tinta tingiu alguma coisa muito profunda dentro de mim. Tingiu a minha autoconfiança, o meu amor-próprio. [...] passei a maior parte da minha vida querendo ser outro cara”.

Assim, podemos dizer que, diante desse “aparente poder”, instaura-se uma nova identidade, já que Máiquel inicia sua jornada sangrenta como *O matador*.

## **O MATADOR E O HOMEM DO ANO: DAS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DE UMA IDENTIDADE**

Eu vou te matar, seu filho da puta, eu vou te matar porque, a partir de agora, eu sou o matador. Eu sou a grade, o cachorro, o muro, o caco de vidro afiado. Eu sou o arame farpado, a porta blindada. Eu sou o Matador. Bang. Bang. Bang (MELO, 1995, p. 92).

Acreditamos ser sempre uma tarefa difícil a adaptação de uma obra literária para o cinema, uma vez que, como definiu Lanson (1967, p. 65), “a ficção não pode ser transformada em filme através da reprodução pura e simples das cenas dramáticas e da omissão de outros elementos da prosa”.

Nesse sentido, quando nos deparamos com a adaptação de *O matador* para o cinema, em geral, esperamos certa “fidelidade” entre o que é lido e o que é visto em forma de imagens cinematográficas. Só que tal fidelidade não é viável diante da comparação de diferentes expressões artísticas, visto que o modo de produção e mesmo de recepção dessas manifestações é diverso. Desse modo, se por um lado cada leitor cria a sua própria imagem para as personagens e para os lugares, conforme o seu imaginário e a sua experimentação do mundo, por outro, o cinema vai trabalhar com uma leitura pronta de uma história que poderá suscitar outras impressões ao telespectador. A adaptação, então, é sempre uma das

possíveis leituras que se pode fazer de uma obra literária, sendo que, nesse caso, prevalece a ótica do diretor.

Sobre a comparação entre os recursos e os efeitos da literatura e os do cinema, Guimarães (1997) destaca que

os efeitos imagéticos alcançados por meio de signos linguísticos, quando comparados com as imagens técnicas - como as do cinema, não precisam ser julgados na sua insuficiência ou deficiência em criar um regime de visibilidade (1997, p. 32).

Assim, ao assistirmos o filme *O Homem do Ano*, percebemos que existem inúmeras discrepâncias entre o livro e o filme. Todavia, essas se fazem necessárias, pois a linguagem cinematográfica é bastante diferente da linguagem literária, de forma que, não sendo uma melhor do que a outra, elas se tornam complementares, ou ainda, únicas em sua arte e em seus propósitos.

Quando analisamos a categoria de tempo (seja no romance seja no cinema), percebemos que, embora haja diferenças básicas na representação de ambas, “elas encontram-se direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais” (PELLEGRINI, 2003). Dessa maneira, a primeira diferença que podemos apontar entre literatura e cinema, conforme esse quesito, é que esta constrói sua temporalidade com imagens, aquela com palavras.

*O matador* é dividido em duas partes, e subdividido em 40 capítulos não intitulados. A linguagem desse romance se assemelha bastante à linguagem cinematográfica, por não detalhar seus referentes e por se configurar em meio a cortes bruscos, tal como uma câmera que muda sua direção sem muitas explicações.

Quanto ao enredo, notamos que a narrativa se dá num presente que remete às ações passadas, à maneira de um diário. Máiquel perde uma aposta e se dirige ao salão de beleza de Arlete, a fim de tingir seus cabelos de um castanho alourado. Durante o processo de tingimento, o protagonista e a cabeleireira têm uma relação sexual, motivo pelo qual há uma intensificação no processo de clareamento do seu cabelo, que resulta em um louro mais claro do que o pretendido. Após, vai à loja “Mappin”, onde conhece Cledir, com a qual futuramente se casará. Nesse mesmo dia, ao encontrar seus amigos no bar, sente-se ofendido com a reação de Suel diante de seu novo cabelo e desafia-o para um duelo.

Desse confronto nasce a identificação de matador, primeiro pela sociedade, posteriormente por si mesmo. Máiquel conhece pessoas que alteram o rumo provável de sua vida, para o bem ou para o mal. Contudo, a influência de pessoas como o dentista Carvalho parece se dar com mais intensidade do que as de Cledir

ou Érica, que não adentram o universo de violência no qual Máiquel acaba por se inserir. Ainda, no caso de Érica, há uma tentativa de acompanhamento no caminho da transgressão, mas há, também, um posterior recuo e uma vontade de mudança. Com isso, podemos até sugerir que o protagonista parece propenso a encarar a violência com maior naturalidade do que as outras personagens.

Em seu universo pessoal, sobrevive até certo momento a vontade de se constituir como um cidadão “normal”, casado, trabalhador e honesto. No entanto, as circunstâncias o levam para outros objetivos, que são ofertados pela sociedade capitalista, como o consumo de produtos, de situações e até mesmo de pessoas.

Se observarmos a sequencialidade temporal utilizada na introdução de *O matador*, podemos perceber que o tempo da narrativa está preso à linearidade do discurso: “Tudo começou quando eu perdi uma aposta. Sentei na cadeira [...] Arlete não entendeu nada quando falei que pintaria o meu cabelo de castanho-aloirado. [...] Arlete passou uma pasta grudenta no meu cabelo. [...] Eu tinha levado uma navalha. [...]”. (1995, p. 9). Notamos que os verbos se encontram no pretérito, preenchendo o tempo com a matéria dos fatos organizada de forma sequencial. Tal efeito não ocorre no cinema, pois como esclarece Pellegrini (2003):

A câmera cinematográfica mostra que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia (p. 5).

O filme *O homem do ano*, baseado no livro de Patrícia Melo, cujo roteiro é de Rubem Fonseca, desenrola-se por aproximadamente duas horas. Diferentemente da narrativa, o tempo é sempre presente, apesar dos *flash backs*, que dimensionam uma lembrança ou pensamento atual das personagens na cena.

Quanto ao enredo, nos deparamos, no início, com a imagem de Máiquel (personagem da trama) sentado na cadeira, e podemos observar todo o processo de tingimento de seus cabelos. Sabemos que se trata de uma aposta, porque há um diálogo acontecendo entre as personagens. Desse modo, tudo aquilo que, na obra literária, é descrito no tempo passado (por meio do qual precisamos criar mentalmente a imagem), no filme, é desencadeado no tempo presente, pois a narrativa não só se apresenta presa à voz do narrador, mas também à imagem que nos é transmitida na tela.

Em termos gerais, ao estudarmos as categorias literárias, temos uma figura de linguagem que faz associações de sentido, a metáfora, e uma outra que

marca encadeamentos, a metonímia. No cinema, também encontramos essas figuras. Para Jakobson (1993), “cada cena é uma ação que marca, nela mesma, uma sucessão de acontecimentos e episódios. A metáfora, por sua vez, joga com outro nível, o nível da similitude”. Assim, a metáfora no cinema se faz pela justaposição de imagens e a metonímia pelo encadeamento destas.

Dessa forma, o que ocorre na obra *O matador*, em capítulos diferentes (como a morte do porco de Máiquel efetuada por Cledir, que ocorre no capítulo 12 do livro, p. 82, e a morte de Robinson, amigo de Máiquel, que ocorre no capítulo 14, p. 91), no filme, constrói-se na forma de metáfora cinematográfica, isto é, as imagens são apresentadas justapostas, como se ocorressem ao mesmo tempo. Esse tipo de técnica empregada no filme serve para explicitar a dramaticidade do momento vivido pela personagem.

Percebemos que a essência de violência do livro de Melo (1995) é mantida no filme, sendo que se dá ora pela frieza e hostilidade das relações entre personagens, ora pela denúncia de exploração dos desfavorecidos economicamente pelos poderosos. Apesar disso, verificamos que há uma suavização nas mortes e na escolha das personagens. Isso pode ser observado nas seguintes passagens do livro, quando temos a descrição do assassinato de Ezequiel por Máiquel:

Saquei a arma, mirei e puf, errei o primeiro tiro [...] errei mais dois tiros, Ezequiel continuava vivo [...] Ele não poderia ficar vivo, não agora, arranquei um pedaço de pau que servia de cerca para uma árvore e fui para cima dele, dei na cabeça, martelei, furei os olhos dele, Ezequiel continuava vivo, meus braços doíam, espetei a lança de madeira no coração do estuprador (1995, p. 48).

Essa cena é reduzida e suavizada no filme, de modo que temos apenas um tiro certo que mata a personagem Ezequiel, mesmo sua reação ao puxar uma arma que tem em sua posse. No livro, a personagem apenas foge de Máiquel, não esboçando nenhuma reação.

Há uma suavização, em *O homem do Ano*, também na escolha de um ator adulto para representar a personagem Neno que, no texto de Melo, é descrita como sendo uma criança de 12 anos: “Ele queria que eu matasse aquele menino? Pernas finas, cara de quem passou fome a vida inteira, doze anos, no máximo [...]” (1995, p. 85).

Os traços mais violentos (mortes brutais, estupro da Cledir), o consumo excessivo de drogas, a tendência para o ilegal (os cheques sem fundo, o roubo do talão de cheques e do cartão de crédito do Dr. Carvalho, a utilização indevida de carros da revendedora onde trabalhava Máiquel), que são traços que caracterizam a personagem Máiquel em *O matador*, são suprimidos. Embora continue sendo um

homicida, essa personagem pode ser vista como uma “simples vítima” da sociedade capitalista, além de se constituir como um justiceiro, visto que ele mata, na grande maioria das vezes, ou por ser provocado (morte de Suel), ou para se defender (morte de Ezequiel), ou ainda por justiça aos amigos (no caso da morte de Neno).

Como já mencionado, não há a representação do estupro de Cledir, o qual ocorre na obra da qual é adaptado este filme. A primeira cena de sexo entre as duas personagens (Cledir e Máiquel) que nos é apresentada ocorre normalmente, sem violência. Contudo, nos revela sob a técnica de sobreposição de imagens, não a primeira relação sexual entre as personagens, mas sim uma entre tantas já ocorridas.

A trilha sonora também é um aspecto que contribui de maneira positiva para o desencadeamento das ações, demonstrando o estado de ânimo das personagens. Nesse ponto, o filme supera a obra literária, pois a música pode realçar o movimento, preparar o espectador para o que virá na próxima cena. Ela assume o papel lírico da narrativa e, embora tenhamos a descrição de letras de músicas de Tim Maia, em diversas passagens da obra de Patrícia Melo, a sinestesia gerada pela imagem e pelo som pode atingir o público com mais eficiência. Destacamos que uma das cenas em que a trilha sonora do filme faz uma grande diferença é a perseguição de Ezequiel por Máiquel, a qual se realiza sob uma música de suspense, causando tensão no espectador e dando vivacidade à cena.

Um dos aspectos que ainda não abordamos é a questão do símbolo que, no filme, salienta questões ideológicas. O símbolo, como sabemos, serve para sugerir ideias que ultrapassam os limites da história, confrontando uma cultura com outra. Assim, em *O Homem do Ano*, temos em diversos momentos o confronto da cultura americana com a brasileira. Um dos exemplos que reitera a cultura dos EUA é o refrigerante da marca Coca-Cola, que aparece em diversas cenas sendo ingerido pelas personagens. Esta é, sem dúvida, a bebida mais consumida por Máiquel.

Outro exemplo da questão dos símbolos como a adoção de uma posição ideológica é a cena em que Máiquel assiste à televisão, por meio da qual passam cenas e imagens dos Estados Unidos e de Bill Clinton. É nesse momento que Máiquel se levanta e conversa com o porco que ganhara de presente e lhe dá o nome de Bill. Um espectador menos atento pode não perceber que o porco tem o nome do atual presidente dos Estados Unidos, o que revela uma crítica velada à sociedade americana. O porco que é visto como um símbolo de sujeira, impureza (entre os judeus, que não consomem sua carne), decadência, humilhação, entre outras atribuições simbólicas, representa, no filme, a influência americana na nossa sociedade. Há, dessa forma, uma alteração proposital de mudanças de nome para o porco que, na obra de Patrícia Melo, aparece com o nome de “Gorba” (1995, p. 28).

A águia (que é o símbolo americano por excelência da liberdade e da astúcia) aparece evidenciada, no filme, pelo troféu que é dado a Máiquel, com o título de homem do ano. Nesse momento, é como se a personagem detivesse o poder americano em suas mãos. Toda a sociedade brasileira almeja esse poder, mas ele não pode pertencer a um indivíduo qualquer, muito menos de classes menos favorecidas financeiramente. Talvez por essa razão o poder “quase divino”, atribuído a um povo que pode tudo (no caso da sociedade americana), é posteriormente retirado de Máiquel, que retorna à sua condição anterior. A volta a essa condição é simbolizada, no filme, pelos cabelos de Máiquel novamente pintados de castanho.

Ele deixa de ter a aparência de “gringo” (ridicularizada por Suel, motivo que o levou à morte), para se tornar novamente aquele homem “feio” (do discurso deste narrador-personagem), fadado ao destino de uma vida medíocre, sem poder, liberdade e astúcia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Errei, a vida inteira tinha sido assim, errar, largar coisas pela metade, fazer malfeito, errar (MELO, 1995, p. 50).

Sendo o romance moderno a busca por “uma nova visão do homem e da realidade” (1996, p. 97), que denuncia a “precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996, p. 97), verificamos que, no romance de Patrícia Melo, a fragmentação da identidade do protagonista Máiquel denuncia traços da constituição do sujeito contemporâneo. Essa fragmentação, fruto de uma terceira noção de sujeito, proposta por Hall (2004), e típica da sociedade pertencente à modernidade tardia, também se mostra pungente na adaptação de *O matador* para o cinema, sob a forma do filme *O homem do ano*.

Com isso, percebemos que, apesar de estarmos investigando a constituição identitária de um sujeito pós-moderno, em duas linguagens diversas, a literária e a cinematográfica, as diferenças nas formas como essa representação foi apresentada não perdeu o caráter de fragmentação e de descentramento anunciados por Hall como característicos das formações identitárias na pós-modernidade.

Dessa forma, não possuindo uma identidade una e coesa, o protagonista Máiquel, tanto no romance, quanto no filme, alterna diversas identificações, que podem ser ligadas a determinados objetos e até mesmo à sua caracterização física. A personagem parece buscar, em sua trajetória, sua identidade, mas como não a encontra, assume uma identificação que lhe dá uma falsa sensação de poder: a de ser “o matador”. Essa identificação parece se acentuar perante todas as outras,

embora o (não) fechamento do destino da personagem, na narrativa, faça com que ela permaneça fragmentada, dispersa, múltipla. Além da questão identitária, o que unifica as duas obras é a representação de um universo caótico em que paira a violência e a opressão daqueles que não possuem o poder.

A configuração identitária do narrador homicida é, então, constituída pelo próprio fato de esse se tornar matador. A estética da violência se sobrepõe às outras identificações da personagem, aparentando uma unicidade impossível ao tempo moderno, já que a ideia de causa e consequência das atitudes do protagonista é suprimida. Máiquei não mata, no livro ou no filme, em decorrência de sua condição social, ou devido a uma questão moral, mas simplesmente porque o impulso sobrevém, destacando um sujeito marcado fragmentariamente por suas circunstâncias, as quais mais divergentes durante a narrativa. Não há um motivo de ser matador; ser matador passa a ser o motivo.

## REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates).

GUIMARÃES, César. O que é uma imagem em literatura. In: \_\_\_\_\_. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.

JAKOBSON, Roman. Similitude e contigüidade na língua e na literatura, no cinema e na afasia. In. JAKOBSON, Roman & POMORSKA, Krystina. **Diálogos**. São Paulo: Cultrix, 1993.

LANSON, John Haward. **O processo de criação do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

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

PELEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.