

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LEITURA E COGNIÇÃO

Vanessa Goetttert Müller

**A ESTÉTICA DO REALISMO EM NARRATIVAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS**

Santa Cruz do Sul, fevereiro de 2012



Vanessa Goetttert Müller

A ESTÉTICA DO REALISMO EM NARRATIVAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, área de concentração em Leitura e Cognição, da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Eunice T. Piazza Gai
Co-orientadora: Prof^a Dr^a. Fabiana Piccinin

Santa Cruz do Sul, fevereiro de 2012



Vanessa Goetttert Müller

A ESTÉTICA DO REALISMO EM NARRATIVAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós- Graduação em Letras – Mestrado, área de concentração em Leitura e Cognição, da Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dra. Eunice Teresinha Piazza Gai
Professora orientadora

Dra. Fabiana Piccinin
Professora co-orientadora

Dra. Rosane Cardoso
UNISC

Dra. Mairim Linck Piva
FURG





*Aos meus pais, Lúcio e Elaine e
ao meu noivo, Junior, pelo
apoio e incentivo.*



AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram para a elaboração desse trabalho. Quero manifestar meu especial agradecimento à coordenadora, professora e minha querida orientadora Dra. Eunice Teresinha Piazza Gai por acompanhar minha vivência acadêmica, sendo sempre tão atenciosa e eficiente. Sou grata à minha co-orientadora Fabiana Piccinin, por tão bem integrar-se à minha pesquisa, contribuindo e valorizando esse trabalho. A todo o corpo docente do curso de Pós-Graduação, Mestrado Letras da UNISC, pela aprendizagem e auxílio. Agradeço também à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão da bolsa de estudos.

Em especial, sou grata à secretária, Luiza Wioppiold Vitalis, pela colaboração e efetividade em suas tarefas.

Agradeço à minha mãe Elaine, pelo exemplo de determinação e vontade de vencer. Ao meu pai Lúcio, que sempre se orgulhou da filha ‘estudiosa’. Aos meus avôs, por acreditarem e participarem de cada conquista minha, que também é de vocês.

Ao Junior, meu noivo, pela cumplicidade, compreensão e apoio. Obrigada por compartilhar esse momento comigo; seu incentivo foi valioso e essencial.

Possuem lugar ainda neste espaço de “obrigados” muitas outras pessoas queridas. Na impossibilidade de referir-me a todas, e evitando assim deixar algum nome de fora, registro aqui meu agradecimento a todos os familiares, amigos e professores que, direta ou indiretamente, contribuíram para mais essa etapa de construção e formação em minha vida.

A vocês minha sincera gratidão.



*Toda a literatura consiste num esforço
para tornar a vida real.*

Fernando Pessoa

*Um filme não é apenas um testemunho da época,
mas é capaz de nos transmitir sua
imagem real.*

Marc Ferro



RESUMO

Esta dissertação reflete sobre as marcas da estética do realismo contemporâneo brasileiro em duas diferentes formas de narrativa: o romance *Mundo perdido* (2006), de Patrícia Melo e o filme *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca. Para alcançarmos o amplo conceito de “realismo”, consideramos um lastro teórico sobre as manifestações realistas advindas do século XIX - com o “realismo cientificista” - bem como sobre o “neo-realismo” do século XX, refletido principalmente nas artes italiana, portuguesa e brasileira. Previamente à constatação e à análise das marcas realistas do material selecionado, pesquisamos acerca do realismo urbano presente na literatura e cinematografia brasileira contemporânea. Averiguamos com base na pesquisa teórica o modo como o realismo se faz presente em *Mundo perdido* e *O homem do ano* a partir dos seguintes elementos textuais: temática, tempo, espaço e linguagem.

Palavras-chave: Realismo. Estética. Narrativas. Cinema. Neo-realismo.



ABSTRACT

This dissertation reflects about the marks of the contemporary brazilian aesthetic of realism in two different forms of narrative: the novel *Mundo perdido* (2006), by Patricia Melo and the film *O homem do ano* (2003), by Jose Henrique Fonseca. To achieve the large concept of "realism" we consider a backing theoretical realistic about events stemming from the nineteenth century - with the "scientistic realism" - and on the "neo-realism" of the twentieth century, reflected mainly in italian, portuguese and brazilian arts. Before the observation and the analysis of realistic marks in the selected material, we research about the urban realism that is in the contemporary brazilian literature and movie. We determined the basis of theoretical research how the realism is present in *Mundo perdido* and *O homem do ano* from the following text elements: subject, time, space and language.

Keywords: Realism. Aesthetics. Narratives. Movie. Neo-realism.

LISTA DE FIGURAS

1 – Divisão das seções do filme <i>O homem do ano</i> .	97
2 - Cenas da morte de Suel logo no início do filme.	99
3 - Cenas do assassinato de Ezequiel.	100
4 - Cenas do assassinato de Neno. Vingança de Máiquel contra aquele que matou seu primo Robinson.	101
5 - Cenas dos assassinatos encomendados através da “empresa de segurança” de Máiquel e seus comparsas.	102
6 - Cenas do assassinato de Cledir, esposa de Máiquel.	103
7 - Cenas de Máiquel adquirindo seu primeiro revólver no comércio ilegal de armas.	104
8 - Cenas do desmanche de veículos de propriedade dos amigos de Máiquel.	105
9 - Cenas de Máiquel e amigos consumindo drogas – cocaína.	106
10 - Cenas do encontro de Máiquel, Dr. Carvalho e Sílvio na organização do esquema corrupto de segurança privada e da festa em homenagem ao “Homem do ano”.	107
11 - Cenas do pastor Marlênio, da fé inicial de Érica e dos cultos evangélicos.	108
12 - Cenas com marcas de produtos encontradas ao longo do filme.	110
13 - Sequência de cenas no início do filme: Máiquel no salão de beleza de Cledir, logo os dois em um carro e, em seguida, no bar do Gonzaga.	112
14 - Sequência de cenas que resultou na morte de Suel. Máiquel encontrou Suel à noite e marcou o duelo para o meio dia. Ele passou a noite acordado. Na manhã seguinte foi até o local combinado e lá esperou Suel até o anoitecer.	113
15 - Sequência de cenas após o assassinato de Suel. Máiquel não conseguiu dormir. As imagens revelam um efeito da passagem da noite até a manhã seguinte.	114
16 - Cenas da tarde seguinte ao assassinato, quando Máiquel encontrou na porta de sua casa alguns presentes. Na próxima cena, já à noite, Máiquel em sua cama. Pressupõe-se a passagem do resto daquela tarde.	114
17 - Cenas de Máiquel contando a seus amigos da gravidez de Cledir. Na sequência, Máiquel já na casa de Cledir, anunciando seu casamento.	115
18 - Cenas de quando Máiquel ouviu, à noite, o recado de Cledir. Na manhã seguinte, partiu rumo a Angra dos Reis. Na última, o protagonista já no litoral carioca.	115
19 - Cenas finais do filme quando Máiquel descobriu que Santana o entregou à polícia. Ainda em Angra dos Reis, ele então decidiu retornar à Baixada Fluminense para matar o delegado e, posteriormente, o Dr. Carvalho. Após os assassinatos, o protagonista	117



fugiu de carro e tingiu o cabelo de preto. A última cena mostra Máiquel seguindo rumo a sua vida nova em *Mundo perdido*.

20 - Cenas da superlotação do transporte público, dos bailes <i>funks</i> cariocas e do trânsito intenso nas grandes cidades.	119
21 - Cenas do bairro onde Máiquel reside.	120
22 - Cenas do espaço interno da casa de Máiquel.	121
23 - Cenas do espaço interno da casa do Dr. Carvalho.	123
24 - Cenas do espaço interno da casa de Cledir.	123
25 - Cenas dos espaços luxuosos frequentados e adquiridos por Máiquel através da “empresa de segurança privada”.	124
26 - Cenas da praia de Angra dos Reis/RJ.	125
27- Cenas do ex-presidente norte-americano Bill Clinton.	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A ESTÉTICA DO REALISMO	16
1.1 O realismo cientificista do século XIX	18
1.2 Do verídico ao utópico: o Neo-realismo no século XX	24
1.2.1 As marcas do Neo-realismo no cinema italiano	27
1.2.2 O Neo-realismo em Portugal: um retrato crítico e social das classes agrárias	31
1.2.3 Os reflexos do Neo-realismo no Brasil: o Romance de 30	33
1.2.4 A violência e o choque do real: o realismo estético brasileiro do século XXI	36
1.3 O realismo urbano e violento na literatura brasileira contemporânea	42
1.4 Da denúncia social neo-realista à contemporaneidade: as marcas do realismo na cinematografia brasileira	47
1.5 Patrícia Melo: uma importante representante do realismo nacional contemporâneo	56
1.6 Um possível olhar realista sobre <i>Mundo perdido</i> e <i>O homem do ano</i>	60
2 AS MARCAS DO REALISMO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO NO ROMANCE <i>MUNDO PERDIDO</i>, DE PATRÍCIA MELO	62
2.1 Temas verossímeis do real na realidade ficcional	67
2.2 A sensação do tempo acelerado e os espaços urbanos brasileiros	77
2.3 A linguagem dinâmica e coloquial nas falas da ficção	84
3 AS MARCAS DO REALISMO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO NO FILME <i>O HOMEM DO ANO</i>, DE JOSÉ HENRIQUE FONSECA	91
3.1 A temática realista no plano cinematográfico	97
3.1.1 As marcas da contemporaneidade na ficção	108
3.2 As elipses temporais e a valorização dos espaços	110
3.3 As gírias e o linguajar suburbano nas telas do cinema	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

A convicção de que a Literatura é forma de conhecimento do mundo e de si mesmo; estímulo para que as pessoas saibam mais acerca da sua e de tantas outras realidades e um possível meio de análise subjetiva da racionalidade humana, levou-nos ao estudo de narrativas como fio condutor da presente pesquisa. Acreditamos, assim, que as narrativas ficcionais agregam textos e histórias e, transformando-os em arte, fazem com que seus leitores e espectadores se apaixonem e alimentam seu imaginário e fantasia.

O ato de contar histórias provém da necessidade humana de auto narrar-se, ou seja, organizar a sua experiência e representar suas ações e o mundo de forma coerente e compreensível.

As narrativas literárias e cinematográficas vêm buscando a interpretação da realidade a partir de textos ficcionais verossímeis com a contemporaneidade. Neste sentido, acreditamos que narrativa é conhecimento, afinal, é uma forma importante de experimentação do mundo, pois possibilita realidades paralelas com enredos, espaços, tempos e personagens imaginários. De acordo com Bruner (1997, p. 04) o que faz grandes histórias reverberarem com vivacidade em nossas mentes “é o fato de elas invocarem processos ou mecanismos psicológicos que operam na ‘vida real’.” Isso se justifica pela capacidade humana de nos identificarmos com histórias ficcionais que se aproximam de nossa vida real.

Vemos na proposta do estudo uma interessante discussão acerca da estética realista nacional que, além de se expressar na literatura, apresenta-se em outras manifestações artísticas, como o cinema, e vem buscando cada vez mais representar de forma verossímil e contundente a realidade brasileira.

Na contemporaneidade, a recorrência à estética realista que se sobressaiu, principalmente, no século XIX, agora está em maior evidência, principalmente nos meios literário e cinematográfico. De acordo com Jaguaribe (2007, p. 11), esse “novo realismo desponta dentro de gêneros como o romance policial e a narrativa da violência marginal, ou em retratos do cotidiano que esmiúçam os impasses de vidas anônimas.”

A adoção da estética do realismo como foco de estudos se justifica pelo fato de que vivemos em uma sociedade na qual há um anseio em ver e retratar a realidade de forma mais próxima e objetiva possível. Buscamos vivenciar, mesmo que de maneira ficcional, experiências incisivas que nos atraiam e choquem, confirmando a ideia de que a ficção é influenciada pela vida real e vice-versa. Assim, expressões artísticas contemporâneas da literatura e da cinematografia revelam-nos mundos ditos ficcionais fundamentados na realidade, que apresentam esse real de forma contundente e impactante, fazendo com que cenas do cotidiano se transformem em histórias e filmes de ficção.

Dessa forma, nosso objetivo não é apenas fazer uma investigação histórica acerca do período do Realismo. Além de estudá-lo, também verificamos suas marcas em narrativas contemporâneas e estabelecemos diferenças no modo como o realismo aparece nas narrativas romanescas e audiovisuais da atualidade. Para isto, foram escolhidos como materiais de análise: o romance *Mundo perdido* (2006), de Patrícia Melo, e o filme *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca.

A determinação em constatar as marcas distintas do realismo estético contemporâneo em texto romanesco e em produção audiovisual (cinema) adveio da constatação de que não é somente no texto literário que correntes e temperamentos artísticos se revelam. Enfatizamos que a proposta não está relacionada com a teoria do cinema, mas sim, focada na presença do realismo em distintas formas de narrativa.

A opção pela obra da escritora paulista Patrícia Melo se deu pelo fato de a autora ser uma renomada romancista da atualidade e, desde os anos noventa, tematizar a violência urbana ligada à realidade social brasileira e originalmente expô-la de maneira a parecer a mais real possível. Suas obras transformaram-se em grandes sucessos do realismo contemporâneo, este iniciado por Rubem Fonseca em 1963 - maior inspirador de Patrícia Melo. Em seus textos, caracterizados pela estética realista, cabe destacar a

pesquisa desempenhada pela autora acerca dos locais, costumes, vocabulário utilizado e peculiaridades determinadas pelo meio social abordado, objetivando sempre a verossimilhança, ou seja, que tenha aparência da verdade com o real.

Patrícia Melo pode ser considerada uma “filha literária” de Rubem Fonseca. Ele é declaradamente aquele que mais marcou sua produção. A ligação entre os dois autores perpassa a troca de roteiros e “empréstimo” de personagens, afinal é nele que a autora buscou inspiração para seu estilo realista de escrever.

Tido como um dos pioneiros a encarar de maneira direta e crua a violência e as depravações da vida urbana, Fonseca envolveu a sociedade em todos os seus estratos. Madames, artistas, prostitutas, banqueiros e mendigos aparecem juntos na construção do retrato da sociedade. As personagens de Rubem Fonseca, assim como as de Patrícia Melo são expostas a temas que abarcam sexo, pornografia, violência, miséria, etc.

A escolha do livro *Mundo perdido* (2006) originou-se porque a história retrata e descreve a trajetória de Máiquel, jovem suburbano de São Paulo, ameaçado e influenciado pelo meio onde vive e que se torna um matador de aluguel, um justiceiro pago e um exterminador de desafetos da grande sociedade paulista. Acreditamos que esse texto, assinalado pelo realismo contemporâneo, é um bom exemplo de narrativa realista, e nos fornecerá material suficiente para sua análise e interpretação, uma vez que é um livro representativo dessa tendência.

Neste contexto, também inserimos como objeto de estudo o filme *O homem do ano* (2003), dirigido por José Henrique Fonseca, filho de Rubem Fonseca, por se tratar de outra forma de narrativa, além da literária, que usa de fortes marcas do realismo para alcançar a ficcionalização da realidade. É importante reiterarmos que *O homem do ano* é a adaptação¹ para o cinema do livro *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, e que possui continuidade (dez anos se passaram na vida de Máiquel – o protagonista) no romance em análise, *Mundo perdido*, da mesma autora.

Por ser de caráter audiovisual, a produção fílmica consegue alcançar as mais

¹ Deixamos evidente aqui que o estudo não possui qualquer característica de análise adaptativa literária/fílmica ou o inverso. Interessa-nos, portanto, a averiguação das marcas do realismo estético em diferentes formas narrativas.

variadas camadas sociais, sendo um popular recurso de narrativa ficcional na vida dos indivíduos. De acordo com Costa (2010), a propagação desse registro toma forma na contemporaneidade devido a alguns fatores: a natureza pretensamente transparente da imagem técnica que tenta fazer coincidir, muitas vezes, a representação com o real e a cultura da visibilidade apoiada na supremacia da imagem sobre a escrita.

Com o propósito de estudarmos o realismo estético contemporâneo brasileiro e estabelecermos um diálogo a respeito das questões apresentadas, organizamos o trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “A estética do realismo”, fizemos uma ampla pesquisa bibliográfica para melhor compreendermos a estética realista, estudando-a a partir do século XIX até o XXI. Apresentamos primeiramente um histórico inicial sobre o Realismo do século XIX, abrangendo o contexto histórico, social e econômico da época sob a visão de diferentes teóricos. Também consideramos o período do Neo-realismo, no século XX, encontrado no cinema neo-realista italiano. Pesquisamos ainda as características e marcas do Neo-realismo Português e do Romance de 30 no Brasil.

Da contemporaneidade, pesquisamos a estética realista no âmbito literário e cinematográfico, incluindo os novos autores realistas contemporâneos, destacando Patrícia Melo, uma importante representante da literatura nacional da atualidade. Tendo como referência a pesquisa teórica realizada, ao final do primeiro capítulo discurremos acerca dos possíveis aspectos realistas a serem considerados no romance contemporâneo *Mundo perdido* (2006) e no filme *O homem do ano* (2003) e elegemos as categorias a serem analisadas: temática, tempo, espaço e linguagem.

No capítulo dois, “As marcas do realismo contemporâneo brasileiro no romance *Mundo perdido*, de Patrícia Melo”, exploramos a narrativa da autora em questão, o resumo do romance *Mundo perdido* e interpretamos a obra, constatando e analisando as características de temática, tempo, espaço e linguagem que justificam o fato de o livro ser considerado contemporâneo realista.

Seguindo a proposta investigativa, no terceiro capítulo, “As marcas do realismo contemporâneo brasileiro no filme *O homem do ano*, de José Henrique Fonseca” apresentamos, previamente à análise do filme, um estudo a respeito da presença da

estética realista no cinema brasileiro do passado. Em seguida, corroborando com a ideia de investigarmos as categorias acima citadas, discutimos as marcas verossímeis que aproximam a ficção fílmica da sociedade brasileira contemporânea.

Para alcançarmos os objetivos propostos, o método de pesquisa adotado se configura como um estudo teórico sobre a estética do realismo, assim como também investigativo na análise dos materiais, o romance *Mundo perdido* e o filme *O homem do ano*, selecionados para este trabalho. A partir do referencial teórico, interpretamos e constatamos as informações, aplicando-as no momento da análise e comprovação das marcas do realismo contemporâneo brasileiro no romance e no filme selecionados. A triagem das marcas realistas deu-se no todo de ambas as obras, não sendo, portanto, demarcados capítulos ou seções específicas.

A conclusão é a parte final deste estudo, a qual aborda os principais achados da pesquisa, suas limitações, bem como sugestões para estudos futuros.

1. A ESTÉTICA DO REALISMO

O realismo é considerado pela maioria dos estudiosos e por quase todos os autores de manuais didáticos como o ponto mais alto da arte literária. Bernardo (2011) assim o caracteriza amplamente e argumenta que tal consenso formou-se no momento em que se constituíram formalmente os estudos literários, para depois se concretizar de maneira decisiva.

Possivelmente não poderemos aqui fixar um único conceito do que realmente significa “realismo”. A leitura de inúmeras obras nos proporcionou a noção de que, ao longo da história e até o atual momento, existiram variadas manifestações de cunho realista. No entanto, podemos afirmar que o Realismo possui uma raiz ímpar: estreitar os laços entre o real e o ficcional. Por ter perpassado décadas, o Realismo fez-se de distintas formas, adequando-se, assim, aos acontecimentos e aos anseios do público de cada época.

Atraídos pela envolvimento do realismo, exporemos no capítulo inicial da presente dissertação um estudo teórico sobre os diferentes realismos e suas respectivas características. Pretendemos mostrar que essa estética que marcou presença no passado, vem apresentando-se de modo recorrente na contemporaneidade, permeando diferentes narrativas, entre elas a literária e a cinematográfica.

Antes de estudos aprimorarem o termo “realismo”, ele já era comum na filosofia, embora com vários significados. Começamos então nossa tentativa de definição do realismo a partir do Dicionário Houaiss (p. 538). Primeiramente de maneira tautológica, o realismo é “qualidade, estado ou característica do que é real, verdadeiro”. A segunda definição é filosófica: “na filosofia moderna, doutrina que afirma a precedência do mundo objetivo sobre a cognição humana, que se limita a fornecer significado ou compreensão a uma realidade autônoma e previamente existente”.

Ao discorrer sobre o sentido estético do termo realismo, o filósofo francês André Comte-Sponville (2003) o define como “toda corrente artística que submete a arte à observação e à imitação da realidade, mais que à imaginação ou à moral”. O filósofo

confere ao realismo artístico a característica de limitador e restritivo, pois não há como esse dar conta do que propõe, a realidade, uma vez que ela está sempre em constante mutação, sendo, portanto, complexa para que o Realismo, ou qualquer outra manifestação possa apreendê-la.

Barthes (1984) defende o Realismo ao considerar que, entre as formas artísticas, a literatura é sempre realista, qualquer que seja a escola pela qual se declare. Segundo o teórico, a literatura em si seria o próprio “fulgor do real”, capaz de, mesmo que por breves instantes, mostrar a realidade em grande estilo – com *flashes*, *spots* e tudo a que tem direito.

Contudo, a representação metafórica do real, ou seja, a ficção, por justa definição, seria o oposto do real. Trata-se de uma invenção, de um não-real, que paradoxalmente consegue parecer mais real do que o próprio real. Assim, o mundo das narrativas pode ser configurado mais real do que o real porque ele é limitado pela extensão de suas metáforas, enquanto o mundo propriamente real não permite seu total acesso. Cabe salientarmos que isso vale para todo e qualquer texto ficcional, seja ele realista, ou não, afinal toda boa ficção suscita o “fulgor do real” e por isso mesmo Barthes (1984) sustenta a ideia de que ficção é categoricamente realista.

De todo modo, estudiosos e dicionários tendem a classificar de distintas, porém não longínquas, formas o Realismo. Vemos, portanto, que as concepções que defendem o Realismo são diferentes entre si, aproximando-se apenas na defesa que fazem do termo realista. A associação a diferentes adjetivos ratifica a existência de variados “estados de realismo”.

O forte impacto da ilusão realista é tamanho que ele persistiu e vem manifestando-se de diversas formas. Assim, ao longo deste capítulo, contemplaremos os movimentos realistas nas áreas literária e cinematográfica do passado até o presente momento histórico.

Da literatura, retomaremos o Realismo do século XIX e, em seguida, no século XX, a transformação natural para o Neo-realismo que teve reflexo principalmente no meio cinematográfico italiano. Do Neo-realismo ainda destacaremos as manifestações

em Portugal e no Brasil. A respeito do caso brasileiro, enfatizaremos o neo-realismo encontrado no “Romance de 30”.

Tendo em vista considerarmos distintas formas de narrativa, a literatura e o cinema, a respeito de ambos apresentaremos as marcas do realismo estético contemporâneo vigente no século XXI. Destacaremos entre os atuais autores realistas a ficcionista Patrícia Melo, autora do romance *Mundo perdido*, um dos materiais de análise prática do trabalho.

Ao final dessa primeira parte, apresentaremos nossas expectativas quanto à busca de marcas realistas no romance *Mundo perdido* e no filme *O homem do ano* nas seguintes categorias: temática, tempo, espaço e linguagem.

Esclarecemos que todas as citações do livro *Mundo Pedido* utilizadas ao longo deste trabalho pertencem à edição de 2006, assim como o filme *O homem do ano* data do ano de 2003.

1.1 O realismo cientificista do século XIX

A visão de mundo do homem do século XIX foi muito guiada pelo forte cientificismo então em voga. Assinalada pelo século do Marxismo, do Positivismo, pelas ideias filosóficas, econômicas, políticas e sociais, a Europa, do oitocentismo, presenciou um amplo desenvolvimento tecnológico e industrial, o qual lhe permitiu evoluir economicamente e a afirmou como o continente mais poderoso do mundo até a Primeira Guerra Mundial.

O racionalismo e o positivismo social foram influências diretas para as teorias defendidas por pensadores e autores do período. Tal contexto, como já seria de se esperar, ecoou no âmbito artístico, fazendo com que diversos artistas e escritores se tornassem representantes dessas correntes cientificistas e expusessem em suas obras estilos, personagens e contextos que exemplificassem e comprovassem as ideias de maior prestígio do referido período. Assim, o cenário artístico e literário viu a ascensão

do Realismo, um movimento estético que se espelhava na realidade para retratá-la com fins artísticos.

Coutinho (1997) explica que o continente europeu, ao mesmo tempo em que crescia internamente, se expandia para fora de seus domínios e conquistava terras e novas riquezas na África e na Ásia, numa reedição do colonialismo do Antigo Regime. No entanto, não bastava conquistar tais territórios e impor uma dominação à força em suas populações: era preciso justificar a razão daquele domínio e gerar um argumento incontestável. Para tal fim, os pensadores e intelectuais europeus utilizaram-se do conceito de ciência, apresentada como um saber superior e acessível a poucas pessoas.

Moisés (1990, p.15) esclarece que “o excessivo valor à ciência é a primeira inferência no quadro cultural em que se desenrola a eclosão do realismo.” Ao invés do subjetivismo e da imaginação, a ciência propunha a ideia do fato real, da realidade física e concreta, e isso refletido no meio literário fez surgir a corrente literária realista, caracterizada no século XIX pela busca da representação fiel e objetiva da realidade. A partir de descrições minuciosas do espaço, do tempo e da ambientação, o escritor almejava retratar com muitos detalhes a vida e a tradição da sociedade, numa tentativa de criar com palavras a realidade em si. O relato verossímil da consciência e das ações dos personagens nos revela os pensamentos e os costumes na época, pois o fluxo de consciência descrito nos possibilita a compreensão acerca do que as pessoas acreditavam.

Resgatando a fala de Moisés (1990) a respeito do excessivo valor dado à ciência pela estética realista, podemos afirmar que no realismo desse período, o cuidado com a descrição meticulosa sugere uma ideia de real, o mais veraz possível, sem fantasias. No entanto, aqui não podemos deixar de lembrar que, apesar de essas narrativas apelarem para a realidade, a ficção está presente no desenrolar dos enredos.

Impulsionados por essa atmosfera cientificista, os realistas começaram a ser vistos como anti-românticos, afinal faziam uma arte literária contrária ao idealismo. Ao invés do subjetivismo, almejavam a objetividade com a ideia do transcrever o fato do real. Substituíam a imaginação irreal e fantástica pela realidade. E para atingirem seus objetivos, os artistas do realismo deixaram de usar em seus textos a emoção e usaram do racionalismo, uma visão de mundo cientificista, como caminho para se chegar à

transcrição da realidade concreta. Racionalistas adeptos à ciência da época, tais artistas buscavam, segundo Moisés (1990, p. 16), “a verdade impessoal e universal, não a individual, como julgavam os românticos.”. Desse modo, para eles, a realidade do mundo era vista a partir dos fenômenos físicos, distante de juízos metafísicos e teológicos.

Assim, a estética do realismo, sendo uma entre tantas correntes artísticas, é caracterizada como um estilo que sucedeu e se opôs ao romantismo e aos seus devaneios ideológicos pouco objetivos do século XIX, indo contra os excessos da imaginação e da literatura na arte romântica. Dessa forma, o romance realista nasceu a partir do enfraquecimento do romance romântico e, de certa maneira, revelou-se mais crítico que o anterior. O “duelo” entre o Romantismo e o Realismo vigente no século XIX proclamou a vitória do Realismo e a sua “superioridade” entre as artes literárias. (BARTHES, 1984)

Enquanto o Romantismo idealizava fases e circunstâncias da vida, o Realismo revelava a realidade existente entre as relações humanas. O seu objetivo era o de representar a vida, independentemente de ela ser bela ou hedionda, fazendo apologia à temática urbana moderna e adotando uma concepção racional das coisas, que deveriam ser expressas de modo simples e objetivo. Essa arte realista, por princípio, era guiada sob o viés de corrigir os desvios da sociedade, bastante influenciada pelo meio que a cercava, a partir da análise dos fatos e dos homens.

Apesar de o romantismo ter encontrado na cultura europeia condições favoráveis de enraizamento e difusão, seus conceitos focados no culto sentimentalista e da natureza não alcançaram o ideário progressista racional remanescente da Revolução Francesa. Não podendo absorver as manifestações de vanguarda do espírito científico, os romancistas travaram, por volta de 1820, uma luta em prol da estética romântica. Apesar de derrotados, os “ideólogos”, herdeiros da revolução, reagiram contra a moda romântica e renunciaram o advento do Realismo. Conforme Moisés (1990), as raízes mais próximas do ideário realista devem ser procuradas nas artes plásticas, que conheciam, em meados do século XIX, um período de fervor em que homens de letras franceses, dentre eles Gautier, Vítor Hugo e Musset, também trabalhavam com habilidade o pincel ou o lápis.

Moisés (1990, p. 12) cita alguns dos princípios realistas concebidos pelo artista plástico Gustave Coubert, nos quais se incluem a abordagem direta da realidade e a superação do clássico e do romântico. São dele algumas das primeiras exposições de cunho realista e, de acordo com Moisés (1990), suas obras *O enterro em Ornans* (1850-1851) e *As banhistas* (1853) foram “telas suficientemente escandalosas para serem recusadas na Exposição Universal de 1854.”. Moisés (1990) enfatiza ainda que Coubert foi um artista rebelde que introduziu no catálogo de sua exposição a provocante explicação de que “o título de realista [lhe] foi imposto, assim como o título de românticos aos homens de 1830” (p.12). Posteriormente, em 1861, Coubert pronunciou em uma conferência que sua criação, *O enterro em Ornans*, fora o “enterro” do romantismo.

O período-chave para o desenvolvimento da estética realista aconteceu mesmo entre os anos de 1846 e 1857, quando Champfleury, pseudônimo de Jules Husson, escreveu a narrativa – *Chien Caillou* (1847). O jornalista também editou *Le Gazette* (1856), um jornal temporário, destinado à defesa da causa realista e no ano seguinte publicou *O realismo*, uma espécie de livro – manifesto com o mesmo caráter de estilo. Champfleury, aliando-se a Gustave Coubert, tornou-se então o verdadeiro ícone da estética realista nas artes.

Ano significativo esse de 1857, pois, além de ser o auge do período polêmico das ideias realistas, marcou o surgimento de duas importantes obras literárias do período. Primeiro, *As flores do mal*, de Charles Pierre Baudelaire, na França, que funde a poesia a temas não convencionais, convidando o leitor a olhar mais profundamente para a existência humana, evidenciando assim seus pecados. Depois, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, introduziu com insensível crítica à hipocrisia burguesa, o romance realista e ao mesmo tempo em que engendrava críticas ao mundo social, abalizou o realismo como a forma interpretativa da realidade. Por conta disso, Moisés (1990) assegura que o ano de 1857 assinalou a vitória, na França, dos novos ideais realistas sobre o romantismo.

No Brasil, a respeito do cenário histórico vigente na metade do século XIX, o campo da economia ainda mantinha uma estrutura baseada no latifúndio, na monocultura de exportação com mão-de-obra escrava voltada para o mercado cafeeiro.

Por volta da década de 1870, no entanto, as oligarquias agrárias, que até então dirigiam a economia e a política do país, sofreram pressões internacionais para o desenvolvimento do capitalismo industrial no Brasil, no sentido de um processo de modernização que se deu lentamente, iniciando pela proibição do tráfico negreiro. A partir da extinção do tráfico negreiro, em 1850, acelerou-se a decadência da economia açucareira no Brasil e o país experimentou sua primeira crise depois da Independência. O contexto social que daí se originou, aliado ao conhecimento intelectual e à leitura de escritores realistas europeus, propiciou o surgimento do Realismo no Brasil. (CEREJA e MAGALHÃES, 2000)

O realismo vigente no século XIX é um estilo que não se valoriza mais ou menos do que qualquer outro, do qual é possível descreverem-se as particularidades, mas que, no entanto, possui uma característica de certo modo específica: um discurso sem regras – a não ser uma – mascarar qualquer regra e dar ao leitor a impressão de que o discurso é em si mesmo perfeitamente transparente, assegurando o contato com o vivido, com um fragmento da vida, do mundo como ele é.

Na apresentação do livro, *Literatura e realidade: que é realismo?*, de Roland Barthes (1984), Tzvetan Todorov afirma que tanto para os escritores do século XIX como para os seus leitores, o realismo na literatura era um ideal: “o da representação fiel do real, o do discurso verídico” (p. 9). O texto realista não é, portanto, como os outros, mas, segundo Todorov, é a perfeição para a qual todos os discursos deveriam encaminhar-se; assim, qualquer evolução literária aconteceria em nome de uma representação ainda mais fiel da “vida”.

Barthes (1984) acredita que a designação “realismo” perdeu grande parte da sua razão de ser no percurso das intensas controvérsias acerca dos temas ordinários e as tendências pretensamente imorais de Gustave Flaubert e dos seus sucessores. A consequência disso foi passar-se a utilizar “realismo” como antônimo de “idealismo”; e este significado, que é na verdade um reflexo da posição assumida pelos adversários dos realistas franceses, acabou por contagiar diversas obras históricas e críticas sobre o romance.

Apesar de ser muitas vezes caracterizada como corrente literária, a estética do realismo é um estilo que se encontra nas mais variadas manifestações artísticas,

literatura, cinema, artes plásticas, etc. Mesmo que ainda possa haver definições nebulosas a respeito do que seja Realismo, a conceituação imediata atribui a ele um compromisso com a chamada "realidade objetiva" que foi manejada com bastante intensidade, durante décadas, por um tipo de marxismo vulgar. A estética do realismo já foi caracterizada como sendo algo oposto à imaginação, à subjetividade, um espelho da vida, a realidade concreta. (BARTHES, 1984)

A respeito da representatividade da realidade, Jaguaribe explica (2010, p. 8) que, “no romance do século XIX, as estéticas do realismo buscaram aguçar a suspensão da descrença por meio da verossimilhança ficcional.” Em função disto, nas narrativas, os conflitos psicológicos, os fatos do cotidiano, as minuciosas e detalhistas descrições e o enredo dramático eram elaborados a partir de “efeitos do real”, que garantiam ao leitor a representação persuasiva da realidade. A autora acrescenta (p.9) que “o romance realista do século XIX oferecia retratos críticos da sociedade, mas este desmascarar da realidade era assegurado por uma linguagem apoiada no sentido comum da existência.”

Essa ideia de descrição da realidade exaltada no Realismo do século XIX pode ser cogitada como impossível, dada à intermediação da linguagem. Salomão (2007) profere que o processo humano de percepção passa de modo invariável pelo auxílio das representações, sujeitas às seleções inerentes ao crivo da consciência. E por meio de tal aceção, podemos expor o juízo de que a realidade é parte do real, embora o real não possa ser encarcerado esteticamente, senão filtrado pela representação da realidade.

O objetivo maior do Realismo no século XIX é a busca do verossímil, é, portanto, atingir um “status” de real, ainda que, por definição teórica, seja esta uma meta praticamente impossível de cumprir. Logo, estará sempre o realismo condicionado ao distanciamento do real vivido. Walty (2005, p. 113) declara que essa literatura realista “quer fazer uma radiografia daquilo que é dado como realidade”. Diz a autora que a metalinguagem que se mistura a uma gama variada de discursos é um dos recursos para se interrogar sobre o lugar da literatura realista e sua função na sociedade.

Ao final desse estudo acerca da estética realista encontrada nas obras de artes, sobretudo na literatura do século XIX, podemos declarar que essa tinha como propósito fazer um retrato fiel da sociedade da época. O excesso de detalhes e descrições, tanto temporais como espaciais, revelam- nos o quanto o meio e a sociedade, naquele período,

bastante formais e rígidos, influenciavam na formação do indivíduo, nos seus costumes e hábitos. Essa é basicamente a ideia central do “realismo cientificista”, fiel e de caráter verídico do século XIX: acentuar a dependência dos seres humanos em relação ao meio em que vivem.

Apesar de ter sido uma tendência marcante nas obras de arte do século XIX, o Realismo, com o passar do tempo e com a evolução intelectual e política, modificou-se. Estando também presente em manifestações artísticas do século XX, este estilo passou a ser denominado de neo-realismo, ou seja, um “novo” realismo nasceu em meio aos anseios de uma sociedade fragilizada pelos resquícios da Segunda Guerra Mundial. O período do Neo-realismo passou a ter um caráter mais social e denunciativo, ao mesmo tempo em que sonhava utopicamente em reconstruir e mudar sua realidade.

1.2 Do verídico ao utópico: o Neo-realismo no século XX

A literatura ocidental, a partir do início do século XX, motivada pela não aceitação do seu caráter estético e pela descoberta da ficção norte-americana e também brasileira dos anos 30, evoluiu pelos caminhos de um novo realismo, como resposta às tensões sociais originadas pela grande crise econômica em processo desde 1929.

Torres (1983, p. 65) esclarece que de maneira geral o Neo-realismo “pretende ser a síntese do Romantismo e do Realismo; de uma parte abraçar a realidade, de outra, sonhar uma realidade diferente para que se volta”. Assim, a proposta neo-realista, ao mesmo tempo em que denuncia as tristezas e a pobreza da realidade, é utópica, pois sonha em modificá-la, imaginando-a melhor, com resquícios de ideais românticos.

Estabelecendo contrastes, podemos perceber que, preso à reprodução da realidade, o realismo foca e reproduz o que o artista vê. Já o neo-realismo aceita mudar o foco e sua arte compreende o fantástico, o maravilhoso, o alegórico. Torres (1983) elucida que até mesmo o psicológico das personagens é diferente entre as estéticas. O realismo tudo reduzirá ao cunho individualista, por conta, segundo sua teoria, a um condicionamento biológico-determinista. Por seu turno, o neo-realismo não é determinista. O homem é tomado como um ser de fato determinado pela natureza

humana e pela sociedade em que vive, mas o seu processo de apropriação do real-objetivo implica o ganho efetivo da consciência que lhe possibilita agir para transformar o mundo e construir seu próprio destino e a História.

Abdala (1981) explica que há na literatura do “novo realismo social”, um novo referente que nos aponta para a situação histórico-cultural específica de cada país. Aqui nos deteremos às manifestações neo-realistas italiana, portuguesa e brasileira.

Na Itália, o movimento assegurou-se através de escritores como Cesare Pavese, Elio Vittorini e Alberto Moravia. Nessa perspectiva histórico-cultural, formaram-se a partir de análogas preocupações sociais, as literaturas de caráter realista brasileira e portuguesa da época, cronologicamente primeiro a brasileira, conhecida como “Romance de 30” e, depois, próximo à Segunda Guerra Mundial, a portuguesa. Assim, a tendência estética neo-realista influenciou e afirmou-se em diferentes países sob um caráter socialista e denunciativo. A nova retratação do real em países como o Brasil e Portugal não mais somente focava na representação fiel e verídica da realidade, mas sim, procurava mostrar e delatar a pobreza e as mazelas existentes nas sociedades. (ABDALA, 1981)

O neo-realismo italiano, Moisés (2002) assim define:

[...] uma "ética da estética" que não teve tempo de se transformar numa "estética", pois, por não ter conseguindo constituir plenamente sua poética nem ampliar seus conteúdos, capitulou ante os acontecimentos político-sociais que se desenrolaram na Itália do pós-guerra. (MOISÉS, 2002, p. 89)

A fala de Moisés (2002) nos revela o possível motivo pelo desinteresse progressivo de artistas e público pelas realizações neo-realistas italianas, o que nos dá uma medida parcial do insucesso do Neo-realismo em seu aspecto programático mais difícil e ambicioso. Pretendia o movimento estabelecer mudanças nas relações entre obra e espectador/leitor, inventando uma nova linguagem acessível e compreensível e, graças a ela, possibilitando uma maior consciência social e cultural.

O declínio da estética do neo-realismo italiano está vinculado ao processo histórico-cultural vivido no país quando se amenizaram os problemas gerados pelas massas que imigraram para as grandes cidades em consequência da guerra e do pós-

guerra, dos refugiados que buscavam a metrópole, não em virtude do milagre industrial, ainda por vir, mas para achar acomodação em atividades terciárias, ou para atuar no mercado negro e, pouco depois, fugir do campo, após as decepções sofridas com uma reforma agrária que não veio.

Acerca do enfraquecimento da estética neo-realista na Itália, Fabris (1994) conclui que

o neo-realismo encerra-se quando termina o período socialmente mais aberto e progressista da recente história da Itália. Os ideais democráticos tinham-se dissolvido na prática do centrismo, que veio suprir a unidade nacional que se havia constituído durante a Resistência. (FABRIS, 1994, p. 26)

Dessa forma, o Neo-realismo encontrou-se privado de sua principal motivação ideológica e não tinha mais motivo para existir depois do enfraquecimento do espírito de confraternização que havia animado a luta pela libertação, do fracasso de sua relação com o público, ao não conseguir transformar-se numa linguagem cinematográfica para as massas populares. As forças conservadoras, estando no poder, não desejaram mais ser questionadas e, para tirar das telas aqueles filmes em que o povo era o protagonista da história, valeram-se da ação repressora da censura, estimularam a importação de filmes americanos e não respeitaram a lei de exibição obrigatória para filmes nacionais. Além do mais, os governantes não destinaram verbas às produções italianas, conferindo o circuito comercial às mãos de estrangeiros.

O Neo-realismo deixou suas marcas principalmente no cinema italiano, com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando um prelúdio à revolução ‘anti-hollywoodiana’ que caracterizará as novas cinematografias a partir dos anos de 1960. As ideias neo-realistas de cunho brasileiro também são consideradas de suma importância na formação da literatura nacional, uma vez que essa abrangeu o lado social de um povo até então esquecido com temáticas locais e denunciativas.

Augusto (2008) recorda que ao final, o movimento do Neo-realismo

[...] se apresentou como um novo humanismo, uma exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras, que sofre em meio às misérias deixadas pela guerra. Um homem, portanto, dentro da História, mas também projetado no mundo, à procura de novas dimensões do conhecimento da existência. (AUGUSTO, 2008, p. 144)

É neste sentido que a estética neo-realista abraçou a retratação do real por vias de uma realidade mais social, porém um tanto quanto sonhadora e utópica. Manifestando-se em diferentes países, o Neo-realismo buscou representar em diversas expressões artísticas aquela sociedade pobre e fragilizada, esquecida pelo realismo objetivo e cientificista do século XIX.

1.2.1 As marcas do Neo-realismo no cinema italiano

A história do Neo-realismo no século XX, estimado por estudiosos de variadas áreas como a última revolução do cinema mundial, que consagra o caráter moderno ao cinema-arte, está envolvida em uma contradição. Embora tivesse um curto período de existência em solo italiano - sem inclusive ter se fundado como escola artística – gerou frutos em outras diversas partes do mundo.

O Neo-realismo italiano foi um movimento cinematográfico que surgiu na Itália pós-guerra por volta de 1944. Diferentemente da Itália que, cinematograficamente, fora conhecida pelos seus melodramas, suas divas dos anos 20 e 30 e suas superproduções bíblicas, o Neo-realismo italiano foi uma era de cinematografia voltada para a realidade do dia-a-dia, vivida pelo povo em um país dilacerado pela Segunda Guerra Mundial que precisava se reconstruir e deixar para trás as ruínas materiais e morais que a assolaram. Para tanto, os intelectuais que haviam-se refugiado em outros países durante a guerra tomaram para si a responsabilidade de reerguer moralmente o país, intensificando suas relações com a realidade.

O Neo-realismo italiano ficou conhecido como integrante dos “Novos Cinemas”, movimento artístico que começou pela Nouvelle Vague no cinema francês ainda nos anos 1950. No Brasil, a partir de 1960, um dos casos mais relevantes do grupo dos “Novos Cinemas” denominou-se “Cinema Novo Brasileiro”.

A vontade de apreender objetivamente o real e destacar o fato concreto ocorreu com o cinema neo-realista, a partir da produção de *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica. Tal nova objetividade é simultânea ao desenvolvimento do realismo socialista, iniciado anteriormente na década de 20 a partir das obras de Máximo Górkí, Mikail

Cholovoc e outros. Dentro da continuidade cultural da “velha Europa”, mas repletos de realismo social, também há os ficcionistas franceses da “condição humana”. (ABDALA, 1981)

Fabris (1994) propõe que os filmes neo-realistas se localizavam no limite entre o ficcional e o documentário, uma vez que seus atores não eram os ilustres rostos já conhecidos do povo italiano, mas sim, rostos de pessoas simples, não atores, que integravam a comunidade e que representavam em frente às câmeras uma vida de dificuldades, apresentando um país em busca de sua dignidade.

De acordo com a mesma autora, o principal atributo desse movimento cinematográfico era a pobreza técnica dos meios utilizados e o costume de exhibir filmes nas ruas, ou seja, em lugares reais, onde o cinema apenas representava, de maneira aproximadamente documental, a realidade de seus personagens, com seus problemas e obstáculos. Finalmente, o cinema neo-realista foi uma produção sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas e, inclusive, às italianas anteriores à guerra.

De fato, os filmes neo-realistas italianos pareciam documentários, eram em preto e branco, com aspecto pouco iluminado e uso extensivo de cenas externas ao invés de filmagens em estúdios. O neo-realismo convidava à crítica, a uma atitude não evasiva e distanciada em relação à sociedade. Cenários artificiais davam lugar à paisagem italiana, onde o homem estava integrado. O neo-realismo italiano foi considerado o verdadeiro cinema para o povo, feito a partir de seu sofrimento e sacrifício.

Dentre as características da narrativa neo-realista, podemos observar que muitas delas encontram-se nos textos brasileiros realistas contemporâneos, especialmente no campo da cinematografia, como: a utilização frequente de planos de conjunto que produzem um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades; a câmera não sugere e somente registra; a recusa dos efeitos visuais; uma imagem acinzentada; uma montagem sem efeitos particulares; a filmagem em cenários externos e reais; certa flexibilidade na decupagem; a utilização de atores eventualmente não-profissionais; a simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos; a montagem de imagens sem gravação e a utilização de orçamentos modestos.

Aumont (2009) reflete acerca dessas características que definem o Neo-realismo, defendendo que, separadamente ou em sua totalidade, muitos são passíveis de críticas. Ele explica isso elucidando alguns casos.

A filmagem em ambientes externos ou cenários naturais pode ser assinalada como parcial, afinal muitas cenas eram filmadas em estúdio, mas misturadas às cenas em cenário natural. Por isso “passavam” por filmagens em locais reais. Por outro lado, a filmagem fora de estúdio não é, em si, um fator de realismo, pois para isso é preciso o acréscimo de um fator social ao cenário, para que ele se torne, por exemplo, um bairro pobre, lugar deserto, subúrbio, etc.

A questão do recurso a atores-não-atores, tão naturais quanto o cenário, pois supostamente eles ali vivem, também é questionada por Aumont (2009). O fato de serem não profissionais não impede que tenham de atuar, ou seja, representam uma ficção, mesmo que essa se pareça com sua existência real, e ainda, tais intérpretes não representam o total de atores da produção, uma vez que o filme incluía igualmente atores profissionais.

Assim, percebe-se que a discussão que envolve o cinema neo-realista é intrincada e vem recebendo mais atenção nos últimos anos, afinal não são mais admitidas as meras declarações de que a produção neo-realista é um cinema feito nas ruas, sem atores profissionais, de poucos recursos e criatividade.

Segundo Guido Aristarco (apud Fabris, 1994), a verdadeira inovação do neo-realismo no cinema “não residia nas filmagens em cenários reais ou no uso dos dialetos e dos atores não profissionais, mas no fato de levar à tela a noção de epifania”. Ou seja, enquanto outros autores apenas “viam nas coisas somente coisas, Rossellini e De Sica viam e procuravam ver algo a mais, um outro lado escondido daquelas coisas (de uma bicicleta, por exemplo) e dos homens.” (p. 91)

Lusvarghi (2004) enfatiza que o neo-realismo cinematográfico se debruçou, sobretudo no ambiente das cidades, onde estão localizadas as subclasses - categorias de indivíduos, membros das mais diversas etnias, que se encontram na condição de miseráveis e desempregados permanentes. São eles que vão sintetizar os principais

aspectos da questão social na demanda urbana – são eles, portanto os fundamentais personagens dessas obras.

A introdução de assuntos sociais e personagens menos favorecidas economicamente nos filmes significava não somente trazer para a tela do cinema novas realidades, ou seja, temas que ainda não haviam sido objeto de representação (ou haviam sido inadequadamente apresentados), mas também lançava sobre tais realidades uma visão que permitisse ir além da mera aparência das coisas.

No Brasil, na segunda metade dos anos 1940, os reflexos do Neo-realismo no cinema não vieram impor-se enquanto modelo, a exemplo das produções hollywoodianas. Porém, apareceram como um elemento deflagrador a mais na tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica. O Neo-realismo desempenhou papel fundamental junto a alguns cineastas brasileiros, os influenciou e acabou por interferir na maneira como o espectador percebia a realidade. E é isso que o produtor e diretor Nelson Pereira dos Santos se propõe a fazer em *Rio, 40 Graus* (1955).

No filme, o diretor procura mostrar por outro ângulo um dos símbolos mais vistosos do Brasil - o Rio de Janeiro - um dos mais exuberantes cartões postais, ao destacar o que ele acreditava ser sua expressão mais legítima: a comunidade e seus habitantes. Nelson Pereira dos Santos mostrou o morro, os excluídos, as alegrias e dissabores dessa gente - fundindo e vinculando a realidade deles com a própria realidade do Rio de Janeiro. (FABRIS, 1994, p. 92) Essa primeira produção brasileira inspirada do Neo-realismo italiano, se apresenta como uma história tão nossa, que, apesar da influência, não se caracteriza como uma leitura europeia da nossa realidade. A obra, que completou 50 anos no mês de setembro de 2005, mantém-se viva e nos possibilita repensar o cinema brasileiro se comparada a cada lançamento que aborda a temática dos excluídos que vivem nos morros, favelas e periferias.

Fabris (1994) resgata o tema do neo-realismo cinematográfico ao estudar obras iniciais de Nelson Pereira dos Santos. Analisando, desde a década de 1940, a recepção aos filmes neo-realistas, a autora afirma que o cinema do pós-guerra da Itália enquadrou-se como referência para o cinema nacional contemporâneo. A pesquisadora reafirmou a importância do modelo neo-realista para o Cinema Novo Brasileiro e

buscou mostrar em uma análise profunda de Nelson Pereira dos Santos o olhar neo-realista do pai do Cinema Novo.

Na contemporaneidade, as produções literárias e cinematográficas manifestam resquícios do estilo neo-realista de representar a realidade, pois características como o não uso de efeitos visuais, o estilo documentário, a utilização de atores não-profissionais e cenários reais, a simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos e gírias bem como a introdução de temáticas que envolvam as classes menos favorecidas são elementos marcantes na estética realista contemporânea.

Portanto, cremos que o realismo emergente nas narrativas contemporâneas, além de dialogar com o conceito de realismo objetivo, expresso no movimento que sucedeu o romantismo, também sofre influências dos ideais neo-realistas quando procura evidenciar realidades desfavorecidas socialmente e economicamente e que estão à mercê de problemas como a violência e a pobreza.

1.2.2 O Neo-realismo em Portugal: um retrato crítico e social das classes agrárias

O movimento neo-realista, fruto da crise econômica de 1929, em Portugal está associado ao movimento de resistência democrática à ditadura salazarista. Iniciada na década de 40, essa nova tendência valoriza novamente o realismo social, no entanto, direciona seu foco para a classe de trabalhadores agrários, tendo como consequências a crise da sociedade burguesa esperançosa pelo progresso da técnica e da ciência, com vistas a uma sociedade mais justa e igualitária.

Em termos artísticos e literários, observamos o recuo das conquistas formais e da liberdade ideológica em busca de obras mais acessíveis ao povo, comprometidas com o sistema dos novos valores. Tais aspectos marcam boa parte da produção artística e literária dos anos 30, 40 e 50.

O Neo-realismo português do século XX teve como proposta artística o desnudamento dos mecanismos socioeconômicos que regem a vida humana, e ganhou maior relevo social e cultural devido à ditadura salazarista e sua duvidosa neutralidade

durante a Segunda Guerra Mundial. De fato, o Neo-realismo português começou em 1940, quando Portugal era um país de caráter agrário, muito atrasado em termos socioeconômicos, com uma indústria rudimentar e sem movimentos operários expressivos. A união desses dois fatores fez com que o Neo-realismo português tivesse uma expressão bastante particular. (REIS, 1983)

De acordo com Reis (1983), de fato, há nos textos neo-realistas portugueses uma predominância do contexto agrário sobre o urbano. Ainda em função do atraso econômico e social de Portugal, o autor destaca o problema com a verossimilhança na construção de personagens engajadas politicamente, uma vez que, os trabalhadores portugueses quase em sua totalidade permaneciam desatentos às lutas da classe operária.

Se tomarmos as primeiras produções neo-realistas portuguesas dos anos 40, veremos que, em geral, tratavam-se de narrativas que englobam a denúncia da alienação dos trabalhadores e da crueldade dos mecanismos de opressão da classe dominante. No entanto, em tais narrativas, também é possível de se encontrarem ideias esperançosas a respeito de um mundo melhor, mais justo e fraterno. Esse traço, de certa maneira utópico, é remanescente do Neo-realismo italiano que também retratava e denunciava sua realidade pobre e frágil, mas que buscava transformá-la a partir de uma imaginação positiva e alegre.

As primeiras manifestações do “novo” realismo português surgiram em revistas como "Outro Ritmo" (1933), "Gleba" (1934), "Gládio" (1935), "Ágora" (1935), "O Diabo" (1934-40), "Sol Nascente" (1937-40), "Altitude" (1939), "Síntese" (1939-40) e "Pensamento" (Porto, 1939-40). Com o início da Segunda Guerra Mundial, alguns títulos de índole neo-realista apareceram como "*Ilusão na Morte*" (Afonso Ribeiro, 1938), "*Sinfonia de Guerra*" e "*A Arte e Vida*" (António Ramos de Almeida, 1939, 1940), "*Rosa dos Ventos*" (Manuel da Fonseca, 1940), "*Corsário*" (Álvaro Feijó, 1940), "*Esteiros*" (Soeiro Pereira Gomes, 1941).

Já Abdala (1989) afirma que o romance *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca, é um texto-chave para uma adequada compreensão e avaliação do processo de criação e desenvolvimento da literatura neo-realista em Portugal. De fato, nele se podem perceber as principais questões éticas e estéticas com as quais se defrontou o Neo-realismo português. No entanto, por circunstâncias distintas da crítica literária,

Cerromaior não teve um apreço crítico tão grande quanto outros romances neo-realistas, como *Gaibéus* (1940), de Alves Redol, *Uma abelha na chuva* (1953), de Carlos de Oliveira, *O trigo e o joio* (1954), de Fernando Namora, ou mesmo *Seara de vento* (1958), do próprio Manuel da Fonseca. Abdala (1989) sugere que a aparente simplicidade da estrutura narrativa e a temática de *Cerromaior* contrastem em alguns aspectos com obras anteriores avaliadas como "modelos" do romance neo-realista. Mas, mesmo assim, há nessa narrativa, questões de fundo com as quais se debateu o Neo-realismo português, como a questão social e agrária.

O Neo-realismo literário português do século XX é, conforme Reis (1983) complexo e diversificado, pois reativou as estruturas da representação da estética realista, ao focar a reprodução da realidade. Seu lado inovador, assim como no Neo-realismo italiano, revelou-se no enfoque às lutas de classe, fundando-se, assim, em conflitos sociais que englobavam um cenário agrícola, com camponeses, operários, patrões e senhores da terra.

1.2.3 Os reflexos do Neo-realismo no Brasil: o Romance de 30

A estética realista, movimento que se manifestou em diferentes países, também ecoou no meio artístico brasileiro. Na literatura brasileira, principalmente na prosa, o Realismo manifestou-se refletindo marcas diretas do Neo-realismo, pois as obras tornaram-se instrumentos de crítica social ao comportamento burguês e às instituições da sociedade. No século XX, durante as décadas de 1930 e 1940, o romance brasileiro, colocou-se a serviço da análise crítica de nossa realidade.

Esse processo inicial, ao longo da década de vinte, acompanhando a evolução da literatura brasileira e percebendo os matizes cada vez mais ideológicos adquiridos, é o que se verifica, por exemplo, nos debates nascidos em torno da questão da nacionalidade, liderados, de um lado, por Oswald de Andrade e, de outro, por Plínio Salgado.

O quadro social, econômico e político que se verificava no Brasil e no mundo no início da década de 30 - reflexo da crise da Bolsa de Nova Iorque ocorrida em 1929;

crise cafeeira; Revolução de 30; Segunda Guerra Mundial (1939-45) – exigiu dos artistas e intelectuais da época uma tomada de posição ideológica, o que resultou em uma “arte engajada”, de clara militância política, como em muitos romances de Jorge Amado, ou de engajamento espiritual, como nas obras de Jorge Lima e Murilo Mendes. (CEREJA E MAGALHÃES, 2000)

Baseando-se na ideia geral da estética realista, que é reproduzir a realidade, os escritores neo-realistas brasileiros deram maior atenção à caracterização da personagem e à descrição de sua vida, do que à organização da trama em si. Coutinho (1997) afirma existirem, dentro do princípio geral do Realismo, algumas modalidades de padrões realistas: de caráter biográfico, social, regional, ambiental e psicológico. Conforme o autor, podemos afirmar que, de tais padrões, “duas direções marcaram a evolução do Realismo no Brasil: a corrente social [...] e o movimento regionalista” (p.17). Atraída pelos problemas sociais e pela temática urbana, a marca da corrente social é caracterizada por textos que usam de materiais comuns da vida cotidiana. Já os de movimento regionalista colocam em relevo a verdadeira saga da terra, personagem principal dessa narrativa, bem como a cor local, as durezas e melancolias da vida rural brasileira.

Esse movimento, na arte literária, denominou-se “Romance de 30” ou, segundo Cereja e Magalhães (2000), “neo-realismo brasileiro”, em função de a produção ficcional brasileira possuir inspiração nos movimentos realista e neo-realista do século XIX. O Romance de 30, iniciado entretanto a partir de 1928, consagrou-se com a publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, obra que inaugurou o referido ciclo no Brasil, abordando as temáticas da seca, dos retirantes e dos engenhos. Em função do predomínio da temática rural, generalizou-se também o conceito de romance regionalista para indicar os relatos da época, apesar de alguns romances urbanos fazerem parte do mesmo período.

O Neo-realismo brasileiro teve ainda outro destaque que se trata do processo de nacionalização da língua. A evolução do linguajar português, que vinha já de longe, acentuada pelo romantismo, acabou por ser consolidada pelo estilo realista. Logo, essa visão colaborou para o desenvolvimento de um estilo de fala nativa, valorizando e interpretando a realidade nacional. O escritor brasileiro passou, portanto, a usar o

material nativo e a trabalhar com ele, não mais sentimentalizado como o romântico, marcando, assim, o território da literatura no solo nacional, conquista que o Modernismo de 1922 ratificou de vez. Entre os escritores realistas brasileiros do século XIX e XX, devemos destacar os nomes de Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Adolfo Caminha, Oliveira Paiva, Raul Pompéia, Lima Barreto, entre outros.

Nicola (2003) assegura que as transformações vividas pelo Brasil com a Revolução de 30 propiciaram, assim como na Itália e em Portugal, o desenvolvimento de textos caracterizados pela denúncia social, um verdadeiro documento da realidade brasileira.

Nessa busca pela identidade do homem, a temática regionalista ganhou uma importância até então não alcançada na literatura do país, levando ao extremo as relações da personagem com o meio natural e social, característica esta presente nas manifestações de caráter realista. Há de se dar um destaque especial aos escritores nordestinos que vivenciaram a passagem de um Nordeste atrasado, tanto economicamente quanto socialmente, em relação ao resto do Brasil, para uma realidade um pouco menos esquecida e pobre.

Cereja e Magalhães (2000) nos lembram que a Semana de Arte Moderna de 1922 também deixou heranças nos textos de 30, pois fez brotar um período de profunda renovação na literatura brasileira. Suas produções romperam com uma forma tradicional de contar histórias e abriram caminho para uma nova forma de ler e narrar o cotidiano, fazendo uso de uma técnica calcada na linguagem cinematográfica, na sobreposição de gêneros narrativos, na síntese, na paródia e na mistura de gêneros.

De acordo com os referidos autores (p. 405), “os romancistas de 30, embora não pretendessem se manter na linha do experimentalismo estético das correntes de vanguarda, consideravam irreversíveis muitas das conquistas dos primeiros modernistas”. A recorrência por temas nacionais, a busca pela linguagem mais brasileira e o interesse pela vida cotidiana continuavam a ser empregados pelos autores de 30. Esses se mostraram mais amadurecidos do que os de 1922, pois enfocavam os fatos mais diretamente, marcando de forma acentuada o Realismo do século XIX, usando, muitas vezes, de um caráter documental e cientificista.

Dentre as características comuns entre a estética neo-realista, que procura focar os problemas sociais, e os romances de 30, destacam-se a verossimilhança para com a realidade deflagrada, o retrato direto da realidade em seus elementos históricos e sociais, a linearidade narrativa, a tipificação social (indivíduos que representam classes sociais) e a construção ficcional de um mundo que deve dar a ideia de abrangência e totalidade.

Conforme Cereja e Magalhães (2000), a veia literária do Romance de 30 passou a ser explorada por muitos autores como Amando Fontes, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, cujas obras trouxeram temas novos, como o cangaço, o fanatismo religioso, o coronelismo, a luta pela terra e a crise dos engenhos. Não podemos deixar de citar aqui o regionalismo que também se manifestou no sul do Brasil, com a trilogia ficcional, histórica e épica *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. Completam Cereja e Magalhães (2000, p. 407) que “em todas essas obras, sobressai o homem hostilizado pelo ambiente, pela terra, pela cidade, pelos poderosos, o homem sendo devorado pelos problemas que o meio lhe impõe.”

Além do regionalismo, a década de 1930 também viu nascer outras linhas temáticas do romance. No Rio de Janeiro, surgiu o romance urbano e psicológico, representado por Marques Rebelo, Cornélio Pena e Otávio de Faria. Em Minas Gerais, desabrochou o romance poético-metafísico, de Lúcio Cardoso. No sul do país, o romance urbano e psicológico, cultivado também por Érico Verissimo, experimentou um momento de rara introspecção em *Os ratos*, de Dyonélio Machado.

1.2.4 A violência e o choque do real: o realismo estético brasileiro do século XXI

Refletir sobre um período histórico e sobre uma obra artística é tarefa, ao mesmo tempo, específica e generalizante. A especificidade é gerada pelas particularidades do objeto em si; e a generalidade diz respeito ao estudo do papel desse mesmo objeto dentro da história como um todo. Isso porque, na literatura e no cinema, bem como nas artes em geral, a originalidade integral é uma ilusão.

Nas obras de hoje, o espírito de outras épocas se mantém não do mesmo modo, mas também, não tão diferente. Referências e tendências históricas, por exemplo, realistas e neo-realistas, misturam-se e confundem-se para formar o contexto das composições contemporâneas. Por conta disso, Bakhtin (1997) afirma que o “gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário”. (p. 106)

Em alusão ao pensamento de Bakhtin (1997), vemos, em tempos recentes, florescer, nos âmbitos da literatura, do cinema e da televisão brasileira, formas narrativas realistas que trazem consigo padrões e disposições que marcaram época e estiveram presentes de maneira coextensiva em manifestações artísticas. Assim, as atuais narrativas caracterizam-se por apelarem cada vez mais à reprodução e dramatização da realidade, retomando e reconstruindo os códigos realistas, intensificando seus efeitos e o choque do real que estes produzem.

Em meio à diversidade de narrativas e imagens vinculadas aos registros do realismo contemporâneo, o efeito de “choque do real” é produzido pelas estéticas do realismo literário e cinematográfico contemporâneo e visam contemplar as experiências da modernidade urbana no Brasil. Jaguaribe (2007) assegura que nem todas as narrativas e imagens realistas fazem uso do choque do real, entretanto, esse efeito dramático e estético possui uma singular importância na retratação da violência social.

A autora define a noção de “choque do real” como:

[...] a utilização de estéticas realistas visa suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e sensibilizar o espectador/leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos [...], que provocam forte ressonância emotiva. (JAGUARIBE, 2007, p. 100)

O sentido do choque do real atrelado à natureza da estética realista é provocar o espanto, expor a realidade social e o sentimento crítico do indivíduo. Enfim, esse efeito tem por objetivo desacomodar o espectador/leitor frente aos problemas e dificuldades sociais existentes na sociedade brasileira.

Visando a atender às expectativas do grande público, os meios de comunicação como a internet e a televisão - essa destacada por Gumbrecht (1998) por sua afluência de público e alcance sobre o cotidiano social - são possuidores de uma força mais contundente e atingível do que a palavra escrita e vem usando do “pancadão” do choque do real como forma de atrair o espectador/leitor e garantir a reprodução mais próxima da realidade.

Em função do predomínio da cultura visual na contemporaneidade, as representações midiáticas circulam em esferas saturadas de expressões imagéticas e contribuem demasiadamente para a nossa noção de realidade uma vez que acreditamos, ao assistir a um filme ou a um noticiário, estarmos diante do real, reduzindo o mundo a imagens e fatos. Desse modo, podemos afirmar que a cultura do “ver tudo” reproduz o mundo e que essa reprodução é, em parte, o desaparecimento do nosso real, pois prestamos atenção naquilo que é visível, mas que não veríamos senão pela mediação técnica de avanços tecnológicos. Assim, podemos refletir que a realidade não nos basta, é preciso que essa seja estetizada, no sentido de intensificá-la e torná-la contundente. Zizek (2003) argumenta que o indivíduo procura imagens prontas do real para não encará-las, mas sim, apenas vivê-las de maneira imaginária.

Além da literatura, o campo da cinematografia também vem empregando o caráter estético realista em suas atuais produções com enredos que ressaltam o “efeito de realidade”. No entanto, não se trata aqui apenas do “efeito do real” destacado por Barthes (1988). Segundo ele, em se tratando de texto literário, o “efeito do real” é transmitido com detalhes de ambientação, espaço e caracterização da personagem que, embora irrelevantes ao enredo, são cruciais para dotarem o texto de verossimilhança realista. Esse “efeito de realidade” encontrado nos textos literários e cinematográficos realistas contemporâneos não depende somente do detalhe verossímil, mas da força de intensificação e do exagero do que é transmitido para a criação de uma ilusão de realidade maior. Costa (2002) afirma existir uma nova maneira de perceber e representar o mundo, a qual disfarça e cria um novo “processo de legitimação da verdade”, através de um discurso que agora, mais do que nunca, não está focado na descrição, mas na produção do espetáculo da realidade.

Na mesma linha, Jaguaribe (2007, p. 27) argumenta que na arte realista contemporânea há uma tendência em “mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor/espectador uma imersão no mundo da representação [...]”. As imagens que hoje são representadas na literatura e no cinema comprovam o fato de que a atual estética realista não quer apenas descrever e transmitir cenas da realidade cotidiana, mas também deseja, usando de artifícios como a linguagem dinâmica e coloquial e cenários já conhecidos, proporcionar ao espectador/leitor a sensação de que ele está mesmo frente à realidade encontrada lá fora.

Diz Jaguaribe (2010, p. 10) que “as estéticas do realismo se apoiam na representação da realidade naturalizada pelo sentido comum cotidiano, elas ocultam seus próprios mecanismos de ficcionalização.” Em outras palavras, as imagens realistas contemporâneas tornam a realidade mais vívida, interpretável e contundente, porque usam de artifícios comuns a vida do espectador/leitor, envolvendo-o em um ambiente pré-estabelecido, como, por exemplo, os recorrentes morros e favelas apresentados pela mídia, além de utilizar uma linguagem coloquial, urbana e dinâmica.

Usando de temas que envolvem a miséria e a exclusão social, considerados atraentes e interessantes pelo público, a questão da violência urbana, o tráfico de drogas e as guerras entre policiais e traficantes tornaram-se as grandes temáticas da atualidade, expostas aos olhos fascinados e curiosos, no entanto, não espantados da sociedade.

Em um momento histórico marcado pelo adensamento midiático, o apelo realista das renovadas narrativas do espetáculo se configura como um modo simbólico de “reintegração” à realidade. Realidade essa mediada, produzida e dramatizada por códigos estéticos e suportes audiovisuais cujas fronteiras também estariam se tornando indistintas. Nesse sentido, seguindo as ideias de Jaguaribe (2007) e Martins (2009), a própria vida cotidiana, quanto mais roteirizada e ficcionalizada, mais aspiraria por uma experiência marcada por um “choque do real” (Jaguaribe, 2007) ou por uma “paixão pelo real”. (Zizek, 2003) Zizek complementa que o problema com a “paixão pelo real” do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pela veracidade, mas sim, o fato de ser um entusiasmo falso em que a constante busca pelo real é o “estratagema definitivo para evitar o confronto com ele.” (p. 39)

De acordo com Jaguaribe (2007), acreditamos que a cultura do espetáculo, que é diferente dos “outros realismos”, é difundida pelos meios comunicativos que exageram e acabam por ficcionalizar a realidade em que vivemos. Esse realismo nos atrai, pois regula, ou seja, “pauta nossa possibilidade de significação de mundo.” (p. 41) A autora declara que nessa atmosfera de disputas e conflitos, as estéticas do realismo no cinema e na literatura são clamadas, afinal “oferecem retratos candentes do real e da realidade” e revelam “a carne do mundo em toda a sua imperfeição.” (p.41) Muitas vezes, a busca por imagens “reais” se dá pela razão catártica de o indivíduo estar inserido em uma realidade distante daquela transmitida pelos meios de comunicação, e a leitura de um texto que envolva assuntos de outros “mundos” é a oportunidade de uma possível compreensão e interpretação de algo diferente. E é exatamente isso que o leitor espera: não imaginar, mas sim “ver” a realidade.

Assim como Martins (2009), defendemos a ideia da recorrência à estética cultural realista pelo fato de que vivemos em tempos de “desreferencialização”, uma vez que a porosidade e a fluidez advindas das variadas e fragmentadas experiências contemporâneas manifestam nos indivíduos a sensação de perda do referente, gerando uma dificuldade de se narrar e de se auto conhecer. E como consequência de tal dificuldade em se estabelecer a absorção do mundo a partir de uma única explicação, Martins justifica a ascensão da estética realista na narrativa contemporânea como um dos caminhos possíveis de interpretação e representação do mundo. De acordo com o autor, almejamos a intensidade e a completude como afirmação da experiência pós-moderna.

Dessa forma, percebemos que discorrer sobre um “novo realismo”, hoje, é uma tarefa complexa. Apoiando-nos nas ideias de Schollhammer (2009), verificamos que, ao longo do século XX, o Realismo fez o seu retorno sob diferentes formas: Surrealismo, Realismo fantástico, Realismo regional, Realismo mágico, *New realism* e Hiper-realismo, definidos pela diferença que estabeleciam com o realismo histórico do século XIX.

Portanto, a despeito das consideráveis diferenças entre as “velhas e novas” estéticas realistas, diferenças essas intensificadas pelo uso de tecnologias midiáticas e visuais, tanto as “novas” estéticas realistas quanto as “velhas” do século XIX possuem

algo em comum que justifica o uso do termo “realista”. Jaguaribe (2010) assegura que esse algo em comum é a prerrogativa de que as imagens e narrativas realistas buscam a realidade tal como ela é percebida pelo sentido comum racional e secular.

Enquanto aquele realismo engajado do século XX estava solidamente comprometido em representar a situação sociopolítica do país, almejando uma realidade melhor e sonhadora, as novas formas realistas não possuem tal lado utópico. O atual realismo primeiramente busca o “aqui e agora”, o retrato árido e brutal de um meio que envolve a sociedade e aqueles que a habitam. Trata-se, portanto, de um desvio em relação à tradição realista, apesar de que essa esteja presente, em que a busca por novas formas de experiência estética agrega-se à preocupação com o compromisso de testemunhar e denunciar os deploráveis aspectos da realidade brasileira contemporânea.

Podemos ver nas narrativas e imagens realistas contemporâneas brasileiras semelhanças com a estética neo-realista do século XX, na medida em que ambas privilegiam o contexto socialmente pobre e economicamente fragilizado do país, retratando na maioria das produções, uma realidade miserável, suja, sórdida, violenta e corrupta. Entretanto, podemos diferenciar um traço incomum do realismo contemporâneo brasileiro em relação ao Neo-realismo italiano e português. Esses últimos, quando vigentes, possuíam em suas obras, além da denúncia social, um pano de fundo esperançoso quanto a um mundo melhor. Agora, no Brasil, tanto no âmbito literário, quanto cinematográfico, não é característico que haja uma expectativa de melhora do nosso país. As cenas e fatos descritos revelam cada vez mais realidades lúgubres e desalentadoras, com temáticas envoltas em drogas, violência, crimes, corrupção, etc.

Hoje, encontramos nos autores a vontade de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, pelos pontos de vista marginais e periféricos. Não falamos atualmente de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. O que mais nos salta aos olhos é a provocação dos efeitos de realidade por outros meios.

Schollhammer (2009) reconhece na literatura brasileira uma tensão entre a vontade experimental e o engajamento social que vai encontrar lugar de conciliação na obra de Guimarães Rosa. Nos autores da atualidade, essa tensão ainda persiste, porém, agora, há como cenário um fundo midiático caracterizado por uma enorme demanda

tecnológica. O que mais interessa à mídia hoje é a “vida real”. Notícias em tempo hábil, reportagens ao vivo, câmeras ocultas, televisão interativa, *reality shows*, entrevistas, etc. Na literatura, o que se passa não é muito diferente, tampouco, melhor, afinal é vasta a comercialização de livros de biografias, reportagens, confissões, diários, relatos de viagem, “descobertas” de *paparazzi*, livros de autoajuda, etc.

O impacto dos novos registros realistas estéticos é um fenômeno global e detectável até mesmo no novo cinema iraniano, nos mandatos do grupo escandinavo Dogma 95² e no crescente prestígio dos documentários. Na América hispânica, as novas presenças realistas aparecem a partir do desgaste do realismo mágico na literatura e focam nas narrações conturbadas dos grandes centros metropolitanos. (JAGUARIBE, 2007)

A abrangência das mais recentes estéticas realistas pode ser atestada pela grande demanda por escritores associados ao Realismo e pelo gosto do leitor/espectador em relação a esses textos. No Brasil, os “novos realismos” despontam dentro de gêneros como o romance policial, o romance social e a narrativa da violência urbana envolvendo cidades postais brasileiras, mas com assuntos degenerativos e retratos do cotidiano que muitas vezes acabam por generalizar o Brasil como um todo, fazendo com que os leitores/espectadores tenham em mente a realidade gerada pela ficção, produzindo uma fragilização dos limites entre a realidade do mundo e a realidade ficcional.

1.3 O realismo urbano e violento na literatura brasileira contemporânea

A literatura é uma das expressões que reflete a sociedade, possibilitando a recriação da realidade e dos sonhos. Ela coopera para com os leitores na interpretação do mundo. A literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre leitores, e só existe na medida em que estes a vivem, decifrando-a e imaginando-a.

² O Dogma 95 é um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. Os autores foram os cineastas dinamarqueses, Thomas Vinterberg e Lars von Trier que pretendiam um cinema mais realista e menos comercial. Trata-se de um ato de resgate do cinema feito antes da exploração industrial. O manifesto tem cunho técnico (restrições quanto ao uso de técnicas e tecnologias nos filmes) e ético (com regras quanto ao conteúdo dos filmes). (Fonte: Dicionário teórico e crítico de cinema, 2003)

É possível percebermos que, nas duas últimas décadas, houve um aumento comercial e literário acerca dos livros escritos na tradição do Realismo. Focados na questão da narrativa social e policial, muitos deles assumindo estratégias atribuídas ao jornalismo, aproximando o real e a ficção de modo que não saibamos ao certo seus limites e dimensões. O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente.

O Realismo se adaptou e vem se adequando aos pensamentos e aos contornos da época a qual pertence. Escritores contemporâneos viram nas temáticas ligadas à realidade urbana inspiração e fonte de trabalho para produzirem textos realistas com características pertinentes ao atual período. E, nesse sentido, tanto o meio literário quanto o cinematográfico perceberam a emergência pelo gosto de ver, presenciar e sentir as noções de realidade e ambos vêm apresentando narrativas com estratégias e elementos adequados que revelam a expressão realista do momento.

Em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schollhammer aponta dois estilos literários que se utilizam da tendência realista contemporânea. O primeiro traz consigo autores como Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, entre outros, que atuam em uma perspectiva de “reinvenção” do Realismo, ou seja, na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais contemporâneos, ainda na herança do Neo-realismo. O segundo, liderado por Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza, evocam uma literatura mais próxima do cotidiano, autobiográfica e banal, usando do cerne da vida ordinária em seus detalhes mínimos.

Ainda de acordo com Schollhammer (2009), entre essas duas vertentes parece haver uma polarização constante, que vem sendo inclusive aproveitada pela imprensa como um modo de apresentar a produção contemporânea por intermédio do contraste entre duas estéticas literárias realistas. De um lado, a brutalidade do realismo marginal, e de outro, o enfoque nos universos íntimos e sensíveis, que apostam na história corriqueira inspirada no dia-a-dia de um sujeito qualquer. Contudo, essa não é uma divisão redutora, afinal a literatura que hoje trata dos problemas sociais não restringe o pessoal e o íntimo, não enfatiza apenas a realidade exterior. Assim, o escritor levará em

conta o contexto social e a história em sua narrativa, prevelegiando a experiência subjetiva de uma personagem.

Na literatura do século XIX, os escritores realistas procuravam fazer, a partir de ideias ficcionais, histórias verossímeis pautadas na realidade existente na época, apegando-se a temas que envolviam a sociedade e seus costumes. O realismo daquele tempo era essencialmente preocupado com os lugares-comuns da vida cotidiana entre as classes baixa e média, nas quais a personagem era um produto dos fatores sociais e do meio ambiente. Mais tarde, no século XX, os escritores voltaram-se para uma estética realista de adensamento psicológico, que analisava e descrevia atentamente o complexo funcionamento da mente e, por extensão, os pensamentos vigentes da sociedade.

Ao discorrer sobre os aspectos gerais da literatura brasileira contemporânea, Schollhammer (2009, p.53) tenta definir os novos autores realistas, afirmando que os mesmos “têm o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vistas marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca de ilusão de realidade.”, mas sim, de um “tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’ sem necessariamente ser representativo”.

Na contemporaneidade, as expressões vinculadas ao Realismo continuam mantendo a estrutura geral da tendência em revelar e retratar imagens e fatos da realidade. No entanto, mesmo tendo absorvido muito das narrativas dos séculos anteriores, o gênero desenvolveu-se, adequando-se, assim, às marcas e às exigências da atualidade. Como principais características, estão uma prosa pungente, sem rodeios nem floreios, temas convulsivos com a máxima extração de força. (SCHOLLHAMMER, 2009)

A respeito do significado da palavra “contemporâneo”, Roland Barthes, citado por Schollhammer (2009, p. 9), afirma que “o contemporâneo é o intempestivo”, ou seja, que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Schollhammer (2009, p. 10) acrescenta que “ser contemporâneo é ser capaz de se

orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.”

Para Jaguaribe (2010), uma das estratégias narrativas do romance realista do século XIX era o forte compromisso com a visualidade imagética construída por meio de descrições plausíveis e intensas. No entanto, as estéticas realistas literárias contemporâneas não repetem, necessariamente, o cânone das imagens e narrativas realistas do passado, afinal de contas, a sociedade modificou-se, assim como as noções de costumes, conceitos, imagens, etc. Guimarães (2010) explica que, tendo em vista o fato de os textos trazerem algo sobre a realidade histórica do período em que foram feitos e a sociedade à qual pertence, é pertinente e normal que se estabeleçam relações entre o tempo e os meios de sua representação.

Entre os paradigmas realistas, podemos observar que nos livros as descrições detalhadas dos ambientes e espaços, bem como a análise psicológica e da personalidade humana que marcavam o romance realista do século XIX, agora são muitas vezes preteridas em prol de uma prosa que delineia a personagem e seu mundo através da fala ou da ação. Conforme Piccinin (2011), é natural que o “efeito do real” contemporâneo seja outro, diferente da estética realista do século XIX, na medida em que agora assumimos a ideia de um real mediado e/ou fabricado pelos ágeis meios de comunicação, bem como pela impossibilidade da objetividade já posta.

Vivendo em um período histórico que exige muita rapidez, o anseio do homem pela comunicação, informação e dinamicidade faz com que as atuais narrativas realistas também assim o sejam. Elas giram em torno de uma narrativa dinâmica que delineia a personagem e seu mundo através da fala ou da ação, dando assim ao espectador/leitor a sensação de sentir e vivenciar o texto quando assistido ou lido, pois, através dele, há a identificação de elementos compatíveis com a sua vida: temas presenciados e/ou exibidos na televisão, linguagem cotidiana e coloquial, cenários recorrentes, etc. O ponto de vista onisciente em terceira pessoa que conferia autoridade ao narrador realista do século XIX é também muitas vezes substituído por uma narrativa subjetiva em primeira pessoa, visando intensificar a verossimilhança e a aproximação para com o espectador/leitor.

Em sua diversidade, as narrativas da recente produção realista brasileira exploram as contradições, as expectativas, os desejos e as frustrações de vidas que não buscam transformações coletivas. Diferentemente do autor do romance realista do século XIX que, tantas vezes, escrevia com um olhar distante da realidade de suas criações, muitos dos novos textos do realismo mostram sua legitimidade na aproximação com a experiência vivida.

Schollhammer (2009) afirma que, no atual contexto histórico, estamos assistindo ao ressurgimento de uma nova literatura testemunhal, escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário, tais como criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos, ex-presos, traficantes, ou por pessoas que trabalharam ou desenvolveram projetos em grandes presídios e instituições do país. Observa o autor que há um fascínio por parte dos leitores/espectadores em torno de vozes e depoimento de uma realidade excluída, que agora ganha espaço na chamada literatura marginal.

Tais autores abrem, dessa maneira, caminho para um realismo cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas sim, no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade abordada pela narrativa.

Influenciados pelo desejo de escrever sobre a realidade, muitos escritores entusiasmados pela corrente realista contemporânea escolheram para expressar seus pensamentos uma forma de texto com caráter jornalístico, numa tentativa de trazer para dentro do livro a mesma “atmosfera real” que existe quando assistimos ao telejornal, por exemplo. Esta nova forma de narração do romance também é, assim como na televisão, jornal, rádio e internet, pautada na descrição e na informação ágil e precisa.

Nesse contexto encontramos evidências desse processo, pois o jornalismo que usa de recursos da literatura, e também o caminho inverso, é observado com o crescimento do número de livros classificados como jornalismo literário, com inúmeras e bem aceitas construções de enredos, buscando informações sobre a história ao mesmo tempo em que a narrativa recupera a imaginação, possibilitando criações ficcionais e fantasiosas.

1.4 Da denúncia social neo-realista à contemporaneidade: as marcas do realismo na cinematografia brasileira

Previamente à análise do filme *O homem do ano*, coube-nos uma importante tarefa: estudar a presença da estética realista no cinema brasileiro. Sabemos que o mundo do cinema data desde o século XIX, porém aqui não iremos nos apegar à sua história, mas sim, aos momentos nessa cronologia em que há a aproximação do real com a arte cinematográfica.

Esse passado histórico tem por objetivo nos dar lastro teórico para que possamos compreender a estética realista na contemporaneidade, que tem atraído um interesse crescente de realizadores, críticos e pesquisadores de cinema e conquistado uma grande parcela do público que frequenta as salas de exibição no Brasil.

Boa parte do cinema realista brasileiro, como na literatura, aborda as temáticas da exclusão social, da marginalidade, suas origens e seus reflexos. Temáticas essas, iniciadas no Brasil, na década de trinta, com *Favela de Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro, que tentou lançar um olhar não-folclórico nos espaços fora da cidade burguesa. *Favela dos Meus Amores* (1935) não é uma demonstração paisagística, turística ou folclórica do Rio de Janeiro, mas sim, um chamado para a miséria que sempre reinou nos morros cariocas. A filmagem foi quase que inteiramente no Morro da Providência, Rio de Janeiro, e por essa razão, Humberto Mauro é indicado como o “precursor do neo-realismo italiano no Brasil”.

Nos anos quarenta, a ideia de produzir filmes a partir de temáticas presentes na sociedade brasileira, porém com a técnica e a linguagem do melhor cinema mundial, seduziu empresários e banqueiros paulistas que se associaram a uma grande produtora, a Vera Cruz, construída nos moldes de Hollywood, com enormes estúdios, muitos equipamentos, diretores europeus e elencos fixos. Nessa época, o cinema realista relacionava-se com filmes carnavalescos da década anterior, que evoluíram para produções cômico-musicais, de baixo orçamento, dando origem ao primeiro gênero brasileiro, a Chanchada. *Tristeza não pagam dívidas*, de Ruy Costa e José Carlos Burle, inaugurou tal gênero.

A questão da marginalidade e o “submundo” também foram assuntos ao longo dos anos cinquenta por influência do neo-realismo italiano, quando surgiu no Rio de Janeiro um profundo questionamento às tentativas de transplantar Hollywood para o Brasil. Alex Viany realizou *Agulha no palheiro* (1953) e Nelson Pereira dos Santos filmou *Rio, 40 Graus* (1955), ambos com baixo orçamento e temática popular. O filme de Nelson Pereira dos Santos apresentou temáticas próximas da população que habitava as favelas e as periferias urbanas. A produção terminou proibida pela censura, desencadeando uma campanha de estudantes e intelectuais pela sua liberação. Uma parcela pequena, porém significativa, da juventude brasileira descobriu no novo cinema um comprometimento com a transformação do país.

Durante os anos sessenta, diretores e produtores se aventuraram e mantiveram a postura neo-realista. Xavier (1986) ressalta que no cinema brasileiro dos anos sessenta algumas metáforas eram centrais, muitas delas apoiavam-se na estrutura realista de apresentar a realidade, uma vez que

(...) condensavam uma postura diante da questão nacional e da experiência social brasileira. No período do cinema novo, o emblema era a fome, as questões relacionadas com problemas sociais e a postura estética em ressaltar os conflitos na sociedade. (XAVIER, 1986, p. 15)

O autor enfatiza o período tropicalista que teve como grande metáfora a estética da fome, na qual o cinema buscava retratar a real situação do Brasil, adotando uma postura de sarcasmo e ironia. Xavier (1986) ainda cita o período dito do cinema marginal, em que outra grande metáfora se forjou, a chamada estética do lixo, igualmente agressiva, em que a experiência de subdesenvolvimento e a situação do Brasil como país periférico era trabalhada de maneira corrosiva e invasiva. Nesse sentido, foi nos anos sessenta que começaram a ser produzidos no Brasil filmes com custos ainda mais baixos, os quais tentaram retratar o país de maneira mais realista possível, abordando os problemas sociais da população. Assim, o cinema da década de 1960 dialogou também com a literatura regionalista, que, embora não lhe fora contemporânea, forneceu-lhe a temática do sertão, possibilitando um olhar para a realidade distante dos grandes centros urbanos.

Já nos anos setenta, podemos destacar entre as temáticas da cinematografia brasileira a figura do malandro. Esse período, chamado por Xavier (1986) de

“reconciliação com o público”, procurou adequar-se ao determinado tipo de vivência do povo brasileiro, sendo um cinema mais ameno, com a figura de personagens adeptos ao “jeitinho brasileiro de resolver as coisas.” Vale ressaltarmos que o Neo-realismo se fez também presente e desempenhou papel fundamental junto a alguns cineastas brasileiros da época, uma vez que a estética neo-realista contribuiu para que o espectador percebesse a realidade de modo diferente. Assim, o Neo-realismo pleiteou uma aproximação com a realidade a partir de filmagem em ruas e ambientes naturais, substituindo os estúdios, usando de não-atores e de temáticas voltadas para o cotidiano de proletários, camponeses e da pequena classe média.

Esse “Cinema novo brasileiro”, de caráter neo-realista, assim intitulado por um dos principais cineastas da época, Glauber Rocha, também inspirou-se na *Nouvelle Vague*, o movimento artístico contestatório do cinema francês nos anos sessenta, que teve os primeiros filmes conotados com essa expressão caracterizados pela juventude dos seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas para o cinema mais comercial. Os cineastas começaram a buscar uma relação mais ética com a realidade que os cercava. Por essa razão, os temas sociais surgiram como uma forma de construir uma identidade nacional e de denúncia social. Nos filmes da época, era mostrado um Brasil desconhecido, com muitos conflitos políticos e sociais, numa mistura original de neo-realismo (por seus temas e forma de produção) com *Nouvelle Vague* (por suas rupturas de linguagem). Foi Glauber Rocha quem definiu os instrumentos do “Cinema Novo”: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”; e também o seu objetivo: a construção de uma “estética da fome”.

Para Reis (1995, p. 84), “as características marcantes do Cinema Novo podem ser sintetizadas em quatro pilares: era um cinema de autor, um cinema de fundo social, um cinema sem estúdios e um cinema com câmera na mão”. No entanto, o movimento foi surpreendido pelo golpe militar de 1964, que comprometeu o projeto original dos novos cineastas de apresentar o Brasil, escancarando e enfatizando seu lado social.

Nesse contexto, durante a década de oitenta, duas correntes principais vão co-existir no cinema brasileiro: o Tropicalismo e o Cinema Marginal. Com a abertura política do país, começam a surgir filmes que discutiam temas antes proibidos, como a

repressão política, entre esses *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirszman, e *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias.

Já nos anos 90, quando o cinema brasileiro atingia o seu desenvolvimento, o mesmo foi afetado pelo governo Fernando Collor de Mello que extinguiu a Embrafilme, estatal produtora e distribuidora de cinema e principal fonte de financiamento brasileiro. O cinema brasileiro viveu então, a partir de 1993, uma fase que pouco tempo depois seria denominada de “retomada”, uma força que impulsionou a produção de filmes brasileiros, por meio de leis de incentivo, após a escassez de produção que permeou os anos de setenta, oitenta e início de noventa. Conforme Fausto (2005), na história do cinema brasileiro recente, o filme símbolo que marcou a retomada foi *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), um filme histórico, de época, que narrou a mudança da família real para estas terras.

De lá para cá, os filmes da pós-retomada, chamados de “cinema de realidade” cuidaram de tratar da realidade social brasileira, entre eles destacam-se *Central do Brasil* (1998), *Madame Satã* (2002), *Desmundo* (2002), *Última parada ônibus 174* (2002), *Cidade de Deus*, *Amarelo manga* (2003), *Carandiru* (2003), *Justiça* (2004), *O cárcere e a rua* (2004), *O prisioneiro da grade de ferro* (2004), entre outros.

Tais produções obtiveram reconhecimento por escancararem na tela uma parte da realidade atual brasileira de uma maneira bem realista. O filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, tornou-se o paradigma de representação da favela e da marginalidade. As obras da produção cinematográfica do “Cinema pós-retomada” tematizaram a exclusão social sob uma estética instituída a partir das novas tecnologias digitais, influência da linguagem televisiva e do telejornalismo, objetivando cada vez mais a representação apurada do real. Uma das características mais marcantes dessas produções é que elas estão eminentemente voltadas para o espaço urbano, para as cidades globais e suas periferias.

Na cinematografia vigente no atual período e nela a questão do realismo, percebemos que os processos que constituem um filme usam cada vez mais de câmeras digitais, scanners, programas especializados em processamento de imagem, etc. Afirma Costa (2002) que “os filmes, com a contribuição das simulações computacionais, constroem imagens do mundo físico centradas no olho do espectador a partir de uma

posição dada.” Desse modo, surge uma nova maneira de perceber e representar o mundo, mascarando e criando um novo “processo de legitimação da verdade”, através de narrativas fílmicas centradas na ideia da “produção” do espetáculo da realidade. (COSTA, 2002) Nesse contexto, a questão da exclusão social é uma das características que persiste na produção cinematográfica brasileira atual. A violência surge, juntamente com a favela e a periferia, como consequência de um processo que exclui grande parte da população, sem acesso às condições de subsistência, moradia e bens de consumo. A violência dissemina-se, então, como resultado desse processo de exclusão.

Unindo tais tendências, como a da exclusão social, à temática da violência, cineastas e autores brasileiros têm representado a grande metrópole brasileira através de imagens que englobam, principalmente, paisagens do Rio de Janeiro e São Paulo, por serem identidades brasileiras reconhecidas por todos. Segundo Costa (2002, p. 83), também “são entendidas como representantes espaciais do lugar onde todas as qualidades e questões relacionadas à vida urbana moderna se configuram. Na maioria das vezes, aparece como o lugar de experiências de identificação, alteridade e, claro, violência.”

Muitas das imagens construídas pela nossa cinematografia nacional apresentam a cidade como um lugar impreciso e violento, marcado por uma estética realista que visa retratar os fatos do cotidiano brasileiro. Filmes como *A Grande Arte* (1989) e *Central do Brasil*, de Walter Salles; *O Invasor* (2001), de Beto Brant; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles; *Última parada ônibus 174* (2002), de José Padilha; *Fala tu* (2003), de Guilherme Coelho; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco; *O Homem do Ano* (2003), de José Henrique Fonseca - produção à qual nos deteremos para analisar posteriormente; *Redentor* (2004), de Cláudio Torres; *O cárcere e a rua* (2004), de Liliana Sulzbach; *O prisioneiro da grade de ferro* (2004), de Paulo Sacramento; *Tropa de elite* (2007) e *Tropa de elite 2 – o inimigo agora é outro* (2010), ambos de José Padilha, são bons exemplos dessa afirmação. Essas produções possuem em comum enredos marcados pelo contexto periférico urbano brasileiro, presídios, violência em suas variadas manifestações, marginalização do indivíduo, etc.

Sobre essa perspectiva, Oliveira (2011) acredita que esse é um momento perigoso tanto para a literatura quanto, principalmente, para o cinema de cunho realista.

Segundo a autora, ambos, ao tentar mostrar a veracidade da violência contemporânea brasileira, acabam por exagerá-la e correm o risco de caricaturar as favelas e as periferias paulistas e cariocas através de “olhares maliciosos”, reduzindo, assim, toda a sociedade brasileira a esses espaços.

Na contemporaneidade, nota-se o esgotamento da vanguarda, a consolidação plena dos meios de comunicação e uma busca pelo “real” em sociedades fortemente midiaticizadas. Ao longo do século XX, a arte de vanguarda, encontrou-se esvaziada na medida em que foi institucionalizada pelo museu e absorvida pelo mercado. (JAGUARIBE, 2007) Em outras palavras, a valorização do novo no Modernismo tornou-se valor aceito pelas instituições e pelo mercado. Independente da qualidade formal ou de conteúdo, qualquer obra dita de arte é posta em circulação através dos mercados e meios de comunicação.

As produções audiovisuais que circulam na televisão, no cinema, na internet, nos espaços de arte contemporânea, em dispositivos móveis, são atravessadas por imagens “reais” de diferentes tipos (violentas, banais, fúteis, etc.) capturadas por câmeras de formatos diversos. A expansão da cibercultura eclodiu a partir dos anos 90 com a experimentação de novas tecnologias e informações e, inseridas nesse bios digital, as produções midiáticas cada vez mais usam de recursos novos e especializados no processamento de imagem. Os filmes, com o auxílio de meios e recursos computacionais, constroem imagens do mundo real e tentam trazer para as telas do cinema a realidade em si. Costa (2002) afirma existir uma nova maneira de perceber e representar o mundo, a qual mascara e cria um novo “processo de legitimação da verdade”, através de um discurso fílmico que agora, mais do que nunca, está focado na produção do espetáculo da realidade mais real que o real, por conta das possibilidades tecnológicas de produção e visibilidade.

O cinema, diferentemente da literatura, pode ser realista na medida em que a arte cinematográfica mostra a coisa, diz Reyes (2009). O cinema trabalha com a realidade dos objetos, dos homens e não tem compromisso com o real, mas sim com a representação do mesmo. No cinema, o espectador senta e assiste ao filme. Não lhe é tão exigida a imaginação, afinal são as imagens e os sons que lhe contarão a história e caracterizarão as personagens e os espaços. As produções fílmicas buscam obscurecer

os processos ficcionais e tentam relatar fielmente a vida cotidiana e os eventos que nela acontecem, proporcionando ao espectador sensações e manifestações verossímeis à realidade do mundo que o cerca.

Acerca desse ocultamento dos elementos fictícios, Jaguaribe (2007, p. 27) argumenta que na arte realista há uma tendência em “mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor/espectador uma imersão no mundo da representação [...]”. Nesse sentido, a mesma autora (p. 15) atesta que “o realismo estético na fotografia, cinema, literatura e meios de comunicação constitui-se como um senso comum que permeia a percepção do cotidiano na modernidade.”.

Um filme é história e testemunha sobre o imaginário da época em que elementos da realidade são apontados. Sendo assim, as sociedades produzem representações e podem passar a acreditar nelas como se tratassem da própria realidade. Essa situação pode ocorrer com aqueles filmes que encontram viva ressonância porque a sociedade quer saber como ela funciona. Nesse ponto, esboça-se a questão da relação que a imagem estabelece com o mundo real e como ela o representa. Todos os filmes estão vinculados a uma organização simbólica, ligada à cultura e à sociedade e, neste sentido, o contexto simbólico revela-se também necessariamente social, já que nem os símbolos, nem a esfera do simbólico, em geral, existem no abstrato. (GUIMARÃES, 2010)

As imagens a que hoje assistimos nas representações cinematográficas comprovam o fato de que vivemos em um período de ficcionalização da realidade, no qual os fatos e acontecimentos são veiculados de maneira exagerada e espetacularizada. Nesse contexto, a questão da violência urbana, que envolve o tráfico de drogas e as guerras entre policiais e traficantes, tornou-se a grande temática fílmica da atualidade, exposta aos olhos fascinados e curiosos dos espectadores.

Assim, o cinema brasileiro de realidade tem sido uma das áreas mais reflexivas em relação ao dilema da violência na sociedade brasileira. Segundo Guimarães (2010, p.18), mesmo não se tratando de um assunto novo, “falar de favela se tornou assunto recorrente no cinema nacional”, em função da guerra do tráfico de drogas e da sua repercussão nos meios de comunicação.

Aumont (2009), ao abordar a questão do realismo no cinema, diz ser necessária a distinção entre o realismo dos materiais de expressão (imagens e sons) e o realismo do tema dos filmes. Conforme o autor (p.134), “entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e resistir ao ambiente sonoro de uma ação ou lugar.” É nesse sentido que Aumont (2009) revela que o realismo existente nos materiais de expressão vai muito além do manuseio da câmera, pois o filme denominado realista está subordinado ao tipo de iluminação disponível, à seleção necessária e à hierarquização dos sons, como é determinada pelo tipo de montagem, pelo encadeamento de sequências e pela direção. Tudo isso requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação à percepção do real. O realismo dos materiais de expressão não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras que variam de acordo com as culturas e as épocas.

Muitas vezes, observa Aumont (2009), o que caracterizava o cinema realista, entre os modos de representação, era a impressão de realidade que se destacava da visão dos filmes. Essa “impressão de realidade” foi o centro de muitas reflexões e debates sobre o cinema, para tentar definir sua especificidade ou para definir os fundamentos técnicos e psicológicos da própria impressão e analisar suas consequências na atitude do espectador diante do filme.

A impressão de realidade sentida pelo espectador, quando da visão de um filme, deve-se, em primeiro lugar, à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa opulência deve-se, ao mesmo tempo, à grande definição da imagem fotográfica que apresenta ao espectador retratos com um luxo de detalhes, e à restituição do movimento, que proporciona a esses retratos uma densidade, um volume que elas não possuem na foto fixa. Aliás, Aumont (2009, p. 148) enfatiza que a “restituição do movimento tem um lugar importante na impressão da realidade, uma vez que reproduzir a aparência do movimento é reproduzir sua realidade.”

Existem, além dos fatores ligados ao material fílmico que dão impressão da realidade, outros fenômenos que se baseiam na coerência do universo diegético

construído pela ficção. O efeito da realidade, fortemente enraizado pelo sistema do verossímil e organizado de maneira que cada elemento da ficção se relacione com uma suposta realidade, adquire a consistência de um mundo possível em que a construção, o artifício e o arbitrário são anulados a favor de uma neutralidade aparente. E para que o espectador se encontre, sinta-se incluído e participe da situação, ou seja, da cena fílmica de cunho realista à qual assiste, é indispensável um sistema de representação icônica - um dispositivo cênico próprio do cinema, e fenômenos de identificação primária e secundária (à câmera e às personagens).

É essa inclusão do espectador na cena que Jean-Pierre Oudart, citado por Aumont (2009, p. 151), define como “efeito do real”, diferenciando-o do “efeito da realidade.” Para o autor “o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental”, enquanto o “efeito de real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado no próprio interior do sistema representativo, como se esse participasse do mesmo espaço”. Tal inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas sim, como sendo as próprias coisas.

A reflexão sobre a impressão de realidade no cinema é hoje um estudo em plena emergência, na medida em que, por um lado, permite desconstruir a noção de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade, e, por outro, é fundamental para manter a indústria cinematográfica, concebida, hoje, como uma máquina social de representação.

Segundo Guimarães (2010), o filme-documentário que possivelmente abriu um novo caminho para a temática realista urbana brasileira não passou nos cinemas. *Notícias de uma guerra particular*, dirigido por João Moreira Salles, foi exibido exclusivamente pelo canal GNT, em 1999. Mesmo não tendo estreado no cinema, sua importância foi reconhecida pelo esforço de oferecer um retrato de uma questão complexa: o conflito entre policiais e traficantes nas favelas do Rio de Janeiro.

No mesmo contexto, usufruindo da estética realista para gerar impressões de realidade em suas produções, os documentários também utilizam em suas abordagens mecanismos técnicos e temáticas cotidianas com representações de histórias pessoais que refletem questões relativas ao social e à política. Assim, o documentário tornou-se

cada vez mais complexo, reflexivo e incorporou ao filme a própria arte de filmá-lo e organizá-lo.

Guimarães (2010) argumenta que existiu um ciclo especial realizado em Paris, em 2004, sobre documentários produzidos por cineastas predominantemente ligados ao universo da ficção. O propósito foi recordar a ligação entre os dois gêneros que marcou a história do cinema, não apenas no interior dos próprios filmes, mas também na filmografia de grandes mestres que realizaram documentários, como Martin Scorsese, Spike Lee, Oliver Stone, Roberto Rossellini e Win Wenders. No Brasil, também a geração do Cinema Novo, que marcou os anos 60, manteve uma relação estreita com a produção de documentários. Com uma postura crítica diante da realidade brasileira, acreditavam na possibilidade de transformação social através do cinema.

Por fim, Guimarães (2010, p.68) completa que a “impressão de realidade baseia-se, portanto, em certas semelhanças objetivas entre o que é percebido no filme de ficção ou no documentário, e o que é percebido na vida cotidiana”. Porém, sabemos que essas semelhanças não explicam tudo, uma vez que o característico da impressão de realidade é o de jogar em benefício do imaginário e não do material que o representa.

1.5 Patrícia Melo: uma importante representante do realismo nacional contemporâneo

Neste trabalho, destacaremos a importância da autora paulista Patrícia Melo na literatura brasileira. Uma vez que a estética realista contemporânea, que retrata a vida nos caóticos centros urbanos do Brasil é recorrente em suas obras, ela será estudada nos seguintes capítulos dessa dissertação, tendo como material de análise um de seus romances, *Mundo perdido* (2006).

Patrícia Melo nasceu em 1963, na cidade de Assis, interior de São Paulo. Entrou no mundo da escrita através da televisão. Seu primeiro trabalho realizado foi a escrita, juntamente com Carlos Nascimento, da minissérie *Colônia Cecília*, que esteve no ar em 1989, entre os meses de julho e agosto na Rede Bandeirantes.

Na década de 1990, surgiram no meio literário duas obras cuja originalidade estava diretamente ligada à nova realidade da violência e à maneira explícita de expô-la. Em 1994, a jovem escritora lançou seu primeiro trabalho literário *Acqua toffana*, já trazendo o universo do tóxico, impregnado de estresse, solidão e, principalmente, violência, característico de sua obra. Seu segundo livro, *O matador*, publicado em 1995, se tornou um fenômeno de vendas. Foi a partir desta obra que Patrícia Melo explicitou a vontade de se inscrever no contexto literário brasileiro. Desde então, a autora vem conquistando espaço e prestígio, pois seus livros tiveram um ótimo desempenho frente aos leitores e receberam diversos prêmios literários.

Para os palcos, Melo adaptou *A dança da morte*, de Marguerite Duras, e escreveu três peças: *Duas mulheres e um cadáver* (2001), *A caixa* (2003) e *A ordem do mundo* (2008). No cinema, assinou os roteiros de *Cachorro!* que integra o filme *Traição* (1998), no qual são mostradas três visões diferentes do adultério inspiradas nas crônicas de Nelson Rodrigues; *O Xangô de Baker Street* (2001), baseado no romance homônimo de Jô Soares; e as adaptações dos livros de Rubem Fonseca *O caso Morel* e *Bufo & Spallanzani* (2001).

Patrícia Melo pode ser considerada uma “filha literária” de Rubem Fonseca. Ele é declaradamente aquele que mais marcou sua produção. A ligação entre os dois autores perpassa a troca de roteiros e “empréstimo” de personagens, afinal é nele que a autora buscou inspiração para seu estilo realista de escrever.

Tido como um dos pioneiros a encarar de maneira direta e crua a violência e as depravações da vida urbana, Fonseca envolveu a sociedade em todos os seus estratos. Madames, artistas, prostitutas, banqueiros e mendigos aparecem juntos na construção do retrato da sociedade. As personagens de Rubem Fonseca, assim como as de Patrícia Melo são expostas a temas que abarcam sexo, pornografia, violência, miséria, etc. Fonseca ainda produziu diversos roteiros para o cinema. Dentre eles estão *O homem do ano* (2003), adaptação do livro *O matador*, de Patrícia Melo, *A grande arte* (1991), inspirado no seu romance homônimo, *Stelinha* (1990) e *Relatório de um homem casado* (1974). A direção do filme *O homem do ano* é assinada por seu filho, José Henrique Fonseca.

Apesar da habilidade da escrita, da agilidade do texto e da composição narrativa, cuja fluência nos remete ao ritmo alucinante de um filme de ação, com *flashes* rápidos e cortes impactantes, a obra de Patrícia Melo apresenta uma diferença fundamental em relação à narrativa de Rubem Fonseca. Em nenhum momento o tema da violência parece impor um limite expressivo, em momento algum da leitura sente-se que o crescimento dos atos violentos beira uma fronteira ética, a barreira do mal em si. As personagens de Melo se esvaziam, seu conteúdo se dilui à medida que simplesmente terminam por ser retratadas como meros portadores de uma realidade de absoluta desumanidade.

A relação com o estilo cinematográfico e as técnicas de filmagem deixaram marcas em seu modo de escrever para o meio impresso. Nos sete livros de ficção que Patrícia Melo publicou – *Acqua toffana* (1994); *O matador* (1995); *Elogio da mentira* (1998); *Inferno* (2000); *Valsa negra* (2003); *Mundo perdido* (2006); e *Jonas, o copromanta* (2008) –, fica clara a forte inferência das imagens no texto escrito. Rosa (2009) destaca entre os aspectos dos romances de Melo o ritmo em aceleração contínua, a manipulação hábil da história, a potência narrativa, a linguagem coloquial e urbana, temas ligados à violência, retratos da mente de criminosos e o adensamento com outras mídias como a televisão, a propaganda e o cinema.

Apesar de seus livros possuírem caráter de estética realista, não podemos afirmar que a literatura de Melo seja baseada em verdades factuais. A sua estratégia entre o real e o não real se dá de modo diegético, pois é impossível sabermos o quanto das notícias que aparecem em seus textos é verídico. Todavia, na linha de seus romances, as obras da autora apontam para a reflexão sobre os dramas pessoais e a maneira como se refletem e tomam conta na sociedade como um todo. Patrícia Melo escreve narrativas que ultrapassam o crime, pois ele evidencia a violência como problema social, cultural, econômico e estético.

Nesse contexto, em entrevista ao site G1³, Patrícia Melo fala a respeito das raízes que a levam a escrever sobre temas que envolvem a violência em si:

Escrevo porque não me sinto capaz de responder as questões. Tenho quase que um sentimento de impotência intelectual para dar conta disso, que é uma questão sempre presente na minha literatura, quase compulsiva. Quando acho que mudei de tema, percebo que é o mesmo

tema transmutado: crueldade, mentira, banalização da morte, violência no Rio.

Coelho (2002) vê em Patrícia Melo uma autora “dotada de uma esplêndida imaginação e ampla cultura que vem se revelando uma Sherazade às avessas. Em lugar de revelar o lado maravilhoso da aventura humana, revela o seu lado terrível.” A leitura de suas obras desvenda uma artista conectada com as questões de seu tempo, em uma era marcada pelo isolamento dos sujeitos. O denominador comum entre seus livros é a inquietação com o mundo e com a direção que as relações humanas estão tomando.

Os textos de Patrícia Melo apresentam temáticas que englobam a conjuntura social brasileira (e também a de alguns países da América Latina) em contextos já conhecidos. Na elaboração das narrativas, a autora destaca e prioriza a situação social e o ambiente previamente definido, ao invés de trabalhar a estrutura íntima das personagens e, a partir disso, deixar que elas se desenvolvam em meio à história. Em função disso, muitas vezes, as personagens são de comportamento previsível, uma vez que são pensadas a partir da verossimilhança existente entre o contexto real e o indivíduo que ali está inserido. Essa característica, de caráter estético realista da escrita de Patrícia Melo, pode lhe criar um estratagema enquanto ficcionista, pois priorizar a situação social e o espaço já conhecido, em vez de se preocupar mais com a elaboração psicológica dos personagens, pode lhe tirar o caráter artístico da obra.

O trabalho de Patrícia Melo foi muito premiado internacionalmente. O livro *O matador* conquistou os Prêmios Deux Océans (1996); Deutsch Krimi (1998) e foi indicado para o Prix Femina para Romance Estrangeiro (França e Itália, em 1996; Inglaterra, Holanda, Estados Unidos e Espanha em 1997; e Noruega em 1999). Já em 1999, Melo foi lembrada pela revista Time Magazine entre as cinquenta “Latin American Leaders for the New Millennium”. Seus romances estão traduzidos na Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha, Itália, Espanha, Holanda, Grécia, Finlândia.

³ Entrevista concedida à Festa Literária Internacional de Paraty, 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/patricia-melo-e-lionel-shriver-tratam-de-violencia-e-maternidade-na-flip.html>> Acesso em 10 jun. 2011.

1.6 Um possível olhar realista sobre *Mundo perdido* e *O homem do ano*

A realização do estudo a respeito do movimento do Realismo exigiu-nos uma ampla e diversificada pesquisa bibliográfica, incluindo autores e tópicos que, de maneira direta ou indireta, refletem e teorizam sobre o assunto.

A constatação da manifestação da estética realista a partir de narrativas literárias e cinematográficas contemporâneas nos motivou a pesquisar sobre o tema e nos remeteu em um primeiro momento, para melhor a compreendermos, ao século XIX, afinal foi naquele período em que houve as primeiras manifestações intituladas realistas. Posteriormente, pesquisamos informações no século XX e, agora, em pleno século XXI, estamos a averiguar as marcas do realismo e o porquê de sua emergência no atual período.

Tal estudo nos possibilitou compreender melhor a respeito da “mutação” do Realismo em outros períodos históricos, a partir do Neo-realismo Italiano e Português, ou da Geração de 30 no Brasil, que ocasionaram mudanças na estética realista pertinentes à época em que cada tendência manifestou-se. No entanto, os temperamentos artísticos, derivados do Realismo, não alteraram o objetivo de tentar retratar a realidade de maneira mais verossímil possível. Podemos dizer então que não é correta a afirmação da existência de apenas um Realismo, uma vez que esse se manifestou em diferentes épocas, sob diferentes nomenclaturas e peculiaridades.

A partir das leituras e estudos feitos, constatamos que no passado a estética realista era regulada por textos descritivos, muitas vezes maçantes, que para localizarem o leitor e darem um caráter de realidade, apresentavam e caracterizavam minuciosamente a ambientação, o espaço e as personagens, usando de um amplo e rico vocabulário para expressarem a cultura, os costumes e as mazelas da época.

Recentemente, é possível notarmos, na leitura de textos realistas contemporâneos, que não mais nos são fornecidos tantos detalhes acerca do enredo, pois percebemos, a partir de uma primeira impressão, que as atuais narrativas desenvolvem-se sobre temáticas recorrentes do cotidiano, temáticas essas que estão saturadas e muito divulgadas na mídia, sendo o mote em programas televisivos, na internet e nos jornais.

Agora, o assunto que regula a estética realista está diretamente ligado aos problemas gerados pela violência urbana, incluindo o tráfico de drogas, disputas entre traficantes e policiais, entre outros. Tendo esses temas como principal questão, a estética realista contemporânea é visivelmente baseada em um processo de transmitir uma informação, de maneira ágil e dinâmica, sob um vocabulário coloquial, repleto de gírias e oralidade.

Em função disso, procuramos atestar no livro *Mundo perdido* (2006), de Patrícia Melo, e no filme *O homem do ano* (2003), dirigido por José Henrique Fonseca, enquanto narrativas representativas do tempo atual, marcas do realismo contemporâneo brasileiro. Nessas obras, averiguamos como é explorada e trabalhada a temática, os espaços, o tempo e a linguagem.

Escolhemos tais categorias, pois se tratam de elementos constitutivos do gênero narrativo, logo, passíveis de serem encontrados tanto na literatura quanto na cinematografia. Conforme D'Onófrio (1995), no plano do enunciado, ou seja, no estudo do texto de ficção em si, há três níveis de análise narrativa: o nível fabular (o estudo de história ficcional), atorial (as personagens) e descritivo (o tempo e espaço).

Nossa proposta de estudo e análise das marcas do realismo estético em textos contemporâneos, a partir das categorias temática, espaço, tempo e linguagem, alia-se aos conceitos de D'Onófrio (1995, p. 96) uma vez que, segundo o autor “tais categorias podem ser consideradas como elementos de enfoque particular dentro de uma narrativa”.

Pretendemos ainda ao longo do trabalho, analisar as relações comuns entre o modo como a narrativa romanesca e a cinematográfica abordam o realismo estético, considerando a questão do ponto de vista do autor e sua imersão ou não na realidade retratada. Este trabalho buscou privilegiar obras expoentes no cenário literário e cinematográfico brasileiro, e, mais do que julgamentos de valor, nossas escolhas de obras correspondem à tentativa de identificar recorrências, caminhos representativos e traços novos em meio à pesquisa sobre a estética do realismo.

2. AS MARCAS DO REALISMO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO NO ROMANCE *MUNDO PERDIDO*, DE PATRÍCIA MELO

Após os estudos realizados acerca do movimento do Realismo, concluímos que a tendência realista marcou presença em distintos momentos históricos e, atualmente, mostra-se recorrente e emergente em diferentes formas narrativas, buscando cada vez mais representar de forma verossímil a realidade da sociedade contemporânea.

A constatação de que o conceito de realismo não é único, devido às diferentes percepções de realidade que já existiram e ainda existem na sociedade, remete-nos às transformações sofridas pela estética realista com o passar dos séculos. Nesse contexto, o estudioso português Carlos Reis (1999) abre espaço para a discussão do que ele chama “crise e relativismo dos gêneros literários”.

De acordo com Reis (1999), essa relativização estaria conectada ao processo da semiose literária bem como à própria evolução e mudanças na cultura. A emergência de movimentos como, por exemplo, o modernista, resultou na modificação das categorias literárias convencionais. Dessas, algumas foram reformuladas e outras deram lugar a novas, confirmando que os gêneros estão indiretamente envolvidos em um processo evolutivo, sendo assim, mutáveis ou mesmo perecíveis.

A ficcionista contemporânea Patrícia Melo opera como uma artista que se apropria dos instrumentos oferecidos pelos clássicos e os transforma, acrescentando seu estilo próprio e elementos contextuais. Conforme Rosa (2009, p. 34), suas características mais particulares são “a ambientação urbana e a exploração da violência através de crimes; a narrativa fluida, de certa forma descompromissada e despretensiosa; e a leitura fácil.”

Rosa (2009) acredita que, de maneira geral, Patrícia Melo siga na direção apontada nos anos 1960 e 1970 por autores como Rubem Fonseca, Garcia Paiva e Flávio Moreira da Costa. Distanciando-se das antigas temáticas do cangaço e das lutas baseadas na honra, vingança e retaliação (inadequadas para a complexa realidade das grandes metrópoles brasileiras) eles participaram da vertente literária que passou a retratar esse novo momento, no qual a cidade não é mais um universo regido pela justiça, mas sim, por uma realidade que abrange a marginalidade, a corrupção e a

violência. Dentro desse novo contexto, a violência aparece não como uma anormalidade ou exceção, mas como algo que constitui a cultura social, estando imbricada na realidade brasileira.

A narrativa de Patrícia Melo desenrola-se acompanhando o desenvolvimento próprio do romance policial e possui relação direta com as questões sociais, históricas e culturais da realidade nacional. A autora debruça-se sobre a situação caótica da violência urbana nas grandes cidades e procura mostrar da maneira mais “real possível” a sua tentativa de compreensão desse cenário. Por isso, no âmbito da literatura, este trabalho dá relevância para um de seus textos, *Mundo perdido* (2006), tendo em vista verificar e analisar as marcas do realismo estético contemporâneo.

Cabe salientarmos que, para escrever narrativas de cunho realista contemporâneo, Patrícia Melo é uma autora que imergiu nos espaços que busca narrar. Para melhor compreendermos algumas personagens, é importante sabermos que Melo entrevistou vários justiceiros da periferia de São Paulo, visando construir suas personagens baseando-se neles. Entretanto, Melo (2007) relata que não realizou uma pesquisa propriamente dita, mas que procurou conhecer alguns justiceiros com o intuito não de denunciar a sua realidade social, econômica e cultural, mas sim, de compreender a realidade em que estavam inseridos. Ao conversar com cerca de doze matadores, Melo ouviu histórias de vida e modos de compreender o mundo muito parecidos. Essas visões foram utilizadas pela autora como matéria-prima para criar a sua ficção. Logo, tal pesquisa contribui para suas obras ganharem o tom da verossimilhança e adquirirem o caráter realista. Dessa maneira, somos capazes de compreender, a partir da voz do protagonista, o perfil de uma mente violenta, visto que, através das entrevistas, Melo buscou entender a mentalidade dos matadores e usou desse aprendizado na elaboração da sua personagem.

O livro *Mundo perdido*, sobre o qual esta dissertação se detém, retrata e descreve a trajetória de Máiquel, jovem suburbano de São Paulo, ameaçado e influenciado pelo meio onde vive, a comunidade, e que se torna um matador de aluguel, um justiceiro pago e um exterminador de desafetos. A opção pelo romance deu-se pelo fato de que esse texto, assinalado pelo realismo contemporâneo, é um bom exemplo de narrativa

que ficcionaliza a realidade, e nos fornece material suficiente para um estudo mais aprofundado a respeito do tema.

Após a publicação de *Acqua toffana* (1994); *O matador* (1995); *Elogio da mentira* (1998); *Inferno* (2000) e *Valsa negra* (2003), o retorno de Patrícia Melo em 2006 às livrarias marcou também a volta do protagonista Máiquel. Após ter publicado *O matador*, Patrícia Melo deu sequência à história da personagem Máiquel em *Mundo perdido* (2006). Aliás, a história da personagem principal já havia sido retomada em 2003, quando a trajetória de Máiquel fora adaptada para o cinema em *O homem do ano*, sob a direção de José Henrique Fonseca e com roteiro de Rubem Fonseca.

A narrativa que lançou a personagem Máiquel, *O matador* (1995), narra a sua trajetória como morador da periferia de São Paulo que, depois de assassinar um rapaz em seu bairro, transforma-se em matador-justiceiro profissional. Ele, um jovem de vinte e dois anos, que não terminou seus estudos, espera sempre “o pior da vida, o pior do destino, das pessoas, da natureza, do diabo” (p. 17). Esse livro, porém, terminou em aberto, quando Máiquel fogia de um cerco policial. Entretanto, sua trilha de sangue continua em outro romance. Em *Mundo perdido*, o assassino, dez anos mais velho, percorre o país em busca da namorada que o abandonara no fim de *O matador* com a filha Samanta e vinte mil dólares. Máiquel conseguiu levar sua vida adiante. Em meio a subornos, envolvimento com mulheres, drogas e muita violência ele nos revela a continuação de sua trajetória.

É em *Mundo perdido*⁴ que desperta a vontade de Máiquel em reencontrar Érica (namorada) e Samanta (sua filha com Cledir, ex-mulher), que fugiram em busca de uma vida mais tranquila e segura. O objetivo do protagonista é descrito ao final do primeiro capítulo: “Estava na hora de procurar a Érica e a minha filha. Era isso que eu ia fazer. Estava decidido.” (MP, p. 15) Aparentemente, receber a herança deixada pela tia é o que motivou o seu retorno a São Paulo, mas, uma vez estando na capital paulista, Máiquel decide ir em busca das duas. Descobrir o paradeiro de Érica não foi difícil, pois ela se tornou bispa de uma Igreja Evangélica, juntamente com Marlênio (pastor que a ajudou a

⁴ Esclarecemos que todas as citações de *Mundo perdido* utilizadas ao longo deste trabalho pertencem à edição de 2006, indicadas através da sigla MP (*Mundo perdido*), seguida da informação do número da página. Exemplo: (MP, p. 10).

fugir de Máiquel no primeiro romance), com quem se casou. Durante a procura, Máiquel vive histórias que revelam o lado sórdido do Brasil. O país é retratado pelo olhar de Máiquel, num relato em estilo *roadmovie*⁵ em que o tema central já não é mais a violência em si, mas a decomposição moral produzida em meio à corrupção, ao oportunismo e à desapareição de estruturas e instituições sociais sólidas.

Na sua nova desventura, a personagem já não usa mais os cabelos loiros como em *O matador*. Foi melhor escurecê-los para chamar menos atenção, afinal, agora é um foragido da justiça e não mais “o homem do ano”. No caminho até Érica e Samanta, o protagonista passou por São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso do Sul, Cuiabá, Roraima, Amazônia, entre outros lugares, e, como não poderia deixar de ser, ratificou a banalização da violência e da vida humana. Ele chegou a encontrá-las, no entanto, Érica e Marlênio não queriam revê-lo, tampouco deixar que Samanta o tivesse como pai.

O final da história não é muito diferente do início, pois Máiquel, após escapar de emboscadas, consegue se encontrar com Samanta em um hotel. No entanto, sua raiva por Marlênio e a sina de matar prevalecem. O rapaz assassina o pastor Marlênio ao encontrá-lo no elevador, e quando a porta do elevador se abre, sua filha está ali parada. A menina, não compreendendo o porquê de seu padrasto ter sido assassinado, entra em estado de choque. “Samanta nem olhava para mim. Aquilo já não tinha mais jeito. Nunca mais.” (MP, p. 204) Mais uma vez o protagonista resolveu as coisas com sangue e violência. “Não quis nem saber. Sou foragido. Virei as costas e entrei no carro.” (MP, p. 205) É desse modo que ele continua: perdido de si mesmo, sozinho, desamparado, vazio e foragido.

Personagem principal, ora bruto, ora afetivo, Máiquel desperta também bons sentimentos. Assim, ele nos torna seus reféns e por muitas vezes o leitor pode até torcer para que seus planos deem certo. E isto nos aponta para seu lado mais “humano”, ou seja, o fato de essa personagem não ser linear e assim incluir-se ainda mais no mundo real. Apesar de ser um matador, Máiquel nos mostra seu lado afetivo quando se afeiçoa a Tigre, um cão vira-lata que se torna seu fiel companheiro. Também, mesmo

⁵ *Roadmovie* é o termo que caracteriza um estilo de filme, cuja ação se passa durante uma viagem. (Fonte: Dicionário teórico e crítico de cinema, 2003)

sendo um homem de personalidade forte e estourada, sempre cativou almas femininas: Cledir, Érica, Divani, Eunice, Lúcia, foram algumas que se encantaram com seu estilo de homem mau.

No âmbito da narração, é importante destacarmos que *Mundo perdido* é narrado em primeira pessoa, pelo protagonista, ou seja, a história nos é contada a partir do ponto de vista de Máiquel, que é inteiramente limitado aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.

A leitura da obra em questão remete-nos aos pensamentos de D’Onófrio (1995), quando esse afirma existir um problema crucial na leitura de algumas obras ficcionais: a percepção de quem narra o que está se passando no romance, pois o narrador não é o autor. Segundo D’Onófrio (1995), “o narrador é uma personagem de ficção em que o autor se metamorfoseia.” Desse modo, a partir de pesquisas acerca da realidade e da mentalidade de matadores e bandidos, Patrícia Melo arquitetou Máiquel e é ele quem nos conta sua história, bem como é através de seus olhos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa. Nessa perspectiva, Tacca (1983) acrescenta que:

Há, pois, entre autor e narrador, uma tensão difícil de resolver. [...] O autor só fala através do narrador, o narrador ‘dissimula’ juízos e opiniões do autor. Mas basta que o narrador ceda um pouco para que a corda se distenda e surja a fraca voz do autor. (TACCA, 1983, p. 38)

“O mundo do romance é, basicamente, um mundo *in-sólito*. Um mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele sua origem.” (TACCA, 1983, p. 61) A busca dessa “voz real” aconteceria por conta de uma aparente “reprodução da realidade” que a narrativa traria em si embutida – contrapondo-se ao ‘desdobramento da realidade’ que a poesia permitiria, por exemplo.

Daí a confusão ‘formal’ entre a personalidade real (o autor) e aquela ideal (o narrador). Tacca nos alerta ainda que a voz do narrador é a única realidade da linguagem, sendo, em último caso, detentora da informação; do ‘saber’ e do ‘dizer’:

O narrador, que não é simplesmente o autor, nem tão pouco um personagem qualquer, pode parecer uma entelêquia. (...) a sua identidade, fácil de confundir ou de perder-se entre os outros planos do romance, precisa de ser determinada. (TACCA, 1983, p. 65)

Portanto, ao lermos e interpretarmos o enredo de *Mundo perdido*, não devemos nos esquecer de que as questões apresentadas estão sob o ponto de vista da personagem ficcional Máiquel, e não da autora Patrícia Melo. Logo, é preciso que o leitor esteja atento para não cair na “tentação” de crer que tudo o que está sendo dito na obra seja verdadeiro ou uma crítica da escritora. O recurso de usar a voz de uma personagem complexa para julgar o que é ou não legal pode ser uma estratégia de distanciamento da autora Patrícia Melo para com a realidade ficcional de *Mundo perdido*.

Enfim, para melhor alcançarmos os objetivos propostos de constatar as marcas do realismo estético contemporâneo na obra de Patrícia Melo, dividiremos a análise de *Mundo perdido* (2006) nas seguintes seções: temática; linguagem; espaço e tempo.

2.1 Temas verossímeis do real na realidade ficcional

Dentre as características pertencentes ao Realismo, a temática é um dos pontos que se sobressai, pois ela possibilita a introdução de assuntos e questões vinculados à vida real no mundo ficcional.

Como já mencionado, o que faz com que um texto pertença ao estilo do realismo são os aspectos que o aproximam da realidade, assim tópicos e contextos conectados ao cotidiano podem, e muitas vezes são os panos de fundo pelos quais perpassam as histórias ficcionais. Portanto, se regressarmos aos realismos dos séculos XIX e XX, perceberemos que lá as temáticas realistas também condiziam com o que era assunto no período. Logo, temas que abrangiam o pobre, a prostituta, o rebelde, o bandido, as famílias falidas, a corrupção, a traição, etc., eram motes para histórias serem escritas.

Resgatando Jaguaribe (2007), a respeito de que a percepção da realidade do indivíduo contemporâneo é cada vez mais intermediada pelos meios de comunicação, poderemos afirmar que a nossa noção de realidade sofre a intervenção do que é transmitido pelas mídias, como televisão, jornal, rádio, internet, etc. Desse modo, manchetes e assuntos pautados pelos canais de comunicação, e também situações

vivenciadas no dia-a-dia, podem transferir-se para a realidade fictícia e fazerem parte do mundo literário.

No romance em análise, *Mundo perdido*, a temática não abrange somente questões amplas como as acima mencionadas. *Mundo perdido* é uma narrativa urbana, descrita a partir de grandes centros, e que traz consigo um realismo feroz, cru e muitas vezes, sujo, do qual Rubem Fonseca foi o grande precursor. A obra engloba a realidade de um homem sem pudores, disposto a fazer de tudo para atingir seus objetivos. Sendo assim, encontram-se no romance situações análogas à nossa realidade, pensamentos corruptos, ações violentas, ideias pervertidas, que, apesar de serem fictícias, são passíveis e recorrentes nos dias atuais.

Para ilustrarmos tais afirmações, destacamos entre as temáticas existentes em *Mundo perdido* a representação da violência em geral, tanto no âmbito social, quanto existencial, a ideia do tráfico em diferentes facetas, o uso de drogas, a realidade dos acampamentos de sem-terra no Brasil, o desmatamento e venda ilegal de árvores da Amazônia, o uso da fé para arrecadação de dinheiro e a expansão das Igrejas Evangélicas no Brasil.

Conforme Schollhammer (2007), a violência é um fenômeno mundial que se tem intensificado significativamente nas últimas décadas. No Brasil, adquiriu contornos específicos a partir de 1950, quando ampla parcela da população rural rumou para os grandes centros urbanos em busca de emprego e melhores condições de vida. Logo, a violência apresentou um grande aumento, impulsionada pelo crescimento da pobreza e da criminalidade nas cidades. De lá para cá, principalmente nos últimos vinte anos, a criminalidade vem manifestando-se através do tráfico e do consumo de drogas, responsáveis diretos pela maioria dos crimes cometidos em nossa sociedade.

Partindo disso, a violência é considerada parte integrante da sociedade e da cultura brasileira e tornou-se um rico material para a arte literária. E dentro desse panorama, percebe-se o crescimento da produção literária que explora a violência urbana, pautando-se na descrição da vida cotidiana das pessoas que são vítimas e/ou agentes da violência. Tomando a violência como um elemento central da essência humana, o narrador-personagem tenta convencer o leitor, e a si mesmo, de que não é

espantoso que Máiquel desenvolva seu lado violento, pois assim é a realidade que o cerca.

A representação da violência na obra em questão não se refere apenas àquela caracterizada por atos agressivos e brutais que envolvem o contexto social brasileiro. Acreditamos que a vida da personagem Máiquel, assim como as de outras personagens, é existencialmente violenta, afinal, seus instintos e convicções costumam apresentar, sem ressaca moral, sinais de ímpeto agressivo. Constatamos isso na fala de Máiquel:

Coisa que nunca consegui acreditar foi em futuro, fazer planos, economizar, poupança, essa bobajada. Torro tudo o que cai na minha mão, bem rápido. É isso a vida. Uma fila para a morte. Gente morrendo todo dia, atropelado, de câncer, com um tiro na fuça. [...] É nisso que acredito. [...] Para a prisão eu não voltaria, isso eu tinha decidido. Ficar respirando dentro de uma cela com mais vinte, trinta, um bando de fodidos, isso nunca. Preso eu não ia nem fodendo. Preferia morrer. (MP, p. 26 e 27)

Máiquel transforma-se em um homem violento em decorrência de diversos fatores complexamente entrelaçados. O primeiro diz respeito à própria conduta humana que, segundo as ideias do protagonista, não é íntegra e justa, afinal, as demais personagens são descritas a partir de perspectivas negativas: traficante, prostituta, pastor, etc. Combinado a isso, encontra-se o processo de banalização da violência na sociedade: “Brasileiro é assim, escroto mesmo. Faz parte da nossa cultura roubar, sacanear. É como ser vítima de assalto, todo mundo é.” (MP, p. 9) Além disso, o fato de a vida de Máiquel, assim como a de uma parcela considerável da população brasileira, ser árdua e sofrida, acaba por incentivá-lo à criminalidade: “Não se pode ser bom nesse mundo. Nunca.” (MP, p. 130)

A violência física, constante na sociedade brasileira e muito divulgada pela mídia, aparece também em *Mundo perdido* através de assassinatos, muitos motivados por vingança e outras causas banais. Os assassinatos presentes em *Mundo perdido* não representam mistério algum, na medida em que Máiquel, matador confesso, desde as primeiras páginas, dá ao leitor os nomes das pessoas assassinadas, assim como revela as razões e as formas pelas quais foram executadas com muita frieza. Sendo assim, em relação aos homicídios, não há o que ser investigado.

Além das ações individuais de Máiquel, a narrativa igualmente aborda a dramática realidade dos presídios brasileiros. Em determinada parte da história, Máiquel telefona para Anderson, seu advogado, querendo saber se havia a possibilidade de ele seguir viagem, rumo ao norte do país:

Telefonei para o Anderson. E aí cara?, ele perguntou. A mesma merda, eu disse. Perguntei se as coisas tinham se acalmado. Porra, cara, está o maior fuzuê, ele falou, os presos se rebelaram aí em Rondonópolis. Que presos? Tem um presídio aí em Rondonópolis, ele disse. [...] Decapitaram os reféns, uma doidera. [...] As estradas devem estar supervigiadas. Ontem tentaram matar o diretor do presídio. O negócio está feio. (MP, p. 102)

Máiquel, um “justiceiro” da era moderna, não teme, tampouco sente pesar quando age contra a vida do próximo, mata mesmo sem piedade alguma: “[...] matei, matamos, eu e minha equipe, um tal de Russo, que tinha assaltado o escritório deles oito vezes. [...] Fomos muito eficientes. Um tiro só, no meio da testa.” (p. 27); “Sou um foragido perigoso. Foragido. Já mandei muita gente para o bebeléu.” (p. 47); “E é agora cara, ele disse, mas eu interrompi, tuf,tuf,tuf, dei três tiros na cabeça dele. [...] Deixei o corpo dele caído ali, na garagem. Liguei o carro e saí, rapidinho”. (p. 44); “Me virei e vi o Osório com a faca na mão. Foi tudo muito rápido. De repente, a faca já estava na minha mão. [...] Só sei que ele ficou lá, caído no chão, o sangue jorrando.” (p. 104); “Odeio gente que fica mudando de lado. Essas putas são foda. Infestam o mundo. Sujam tudo. Apertei o gatilho ali mesmo. Duas vezes.” (p. 184); “Dei dois tiros na barriga dele. Espirrou sangue à beça no espelho.” (p. 203)

Ainda interligado com a questão da violência, o tráfico de entorpecentes nas fronteiras do Brasil, seguidamente denunciado pelos meios de comunicação, é abordado no romance quando Máiquel, durante a perseguição a Érica e Samanta, pega uma carona de avião até Belém do Pará. Em troca, Máiquel ajuda Rôni (personagem secundário) a traficar galões de éter e acetona, produtos para o refinamento da cocaína:

Estávamos voando numa Cessna. No lugar do banco traseiro, que tinha sido arrancado, dois tambores, um de éter e um de acetona. [...] Depois de duas horas de vôo, descemos numa pista clandestina. Dois bolivianos receberam a gente, e tudo o que me pediram para fazer foi ajudar a levar os tambores para um galpão usado para refino de coca. (MP, p. 155)

O uso de drogas ilícitas, como a cocaína, um dos grandes males sociais da contemporaneidade, também afeta e contamina o mundo ficcional. Em *Mundo perdido*, Máiquel revela sua “opinião crítica” sobre um sistema real que abala todas as camadas da sociedade, envolvendo drogas, justiça, pessoas pobres e indivíduos poderosos:

No Brasil, cheiramos muito hoje em dia. É papo furado essa história de que só os pobres se drogam. Pode ser que, na Europa, cocaína tenha ficado fora de moda para os grã-finos. Você ouve dizer que os bacanas agora não gostam mais de se picar, nem de ficar doidão [...]. Mas os nossos ricos ainda estão no esquema foda-se. Continuam uns escrotos, essa é a verdade. São corruptos, ladrões, cheiradores de pó. E a droga vive disso, de gente ruim. De bostas como os nossos políticos. Desses merdas, que só pensam em roubar. E nossos pobres são igualmente escrotos. Também roubam. E matam. Só que diferente dos ricos, vão para a cadeia. Mas demora, porque nossa justiça é lerda. É por isso que o narcotráfico aqui se transformou num grande negócio. Basicamente nosso povo não presta. E cheira à beça. Uma beleza. Todo mundo cheira. (MP, p. 157)

A citação nos revela que Máiquel possui uma visão distorcida e complexa do mundo. Distorcida, porém não falsa, assim como certa postura crítica em relação ao assunto, mas, ironicamente, parece esquecer-se da pessoa que é: um matador, um foragido. Ele, uma personagem igualmente complexa, é dotado de falta de moralidade e sempre vê as falhas e os erros no outro. Porém, a rebeldia explícita do protagonista não é totalmente errônea e desmedida, afinal, a mensagem emaranhada por detrás da linguagem chula, assemelha-se a possíveis realidades e opiniões do povo brasileiro quanto à impunidade e à divergência de atuação da justiça em contextos que envolvem indivíduos de diferentes classes sociais.

A realidade dos assentamentos de sem-terra no Brasil também é assunto no mundo ficcional de *Mundo perdido*. Sendo um foragido da justiça e tendo seu rosto estampado em jornais, Máiquel busca em um acampamento de sem-terra o lugar para se esconder. Lá, depara-se com um cenário precário, semelhante ao que estamos acostumados a ver em beiras de rodovias e também nos noticiários.

Logo, o que é narrado por Máiquel faz que com nossa imaginação se volte à atual condição dos assentamentos do país, bem como às polêmicas existentes em torno do assunto. Em sua descrição do ambiente, o protagonista retrata o aspecto visual, a organização, a rotina, o esforço e a situação dos assentados:

Dia feio, nublado. Isso aqui, disse Ana, olhando as lonas pretas das barracas, o céu cinza, carregado, parece uma fotografia de jornal. Tudo preto e branco. [...] Conquistamos na porrada, disse, orgulhosa. [...] As barracas ficavam coladas umas nas outras, como numa favela, e, quando amanhecia, era um zunzunzum geral. [...] Se chovia, a lona não segurava nada, aquilo virava um lamaçal. As crianças eram as que se fodiam mesmo. Morreram três enquanto eu estava lá. À noite eles se reuniam e repetiam o assunto, ocupar, resistir, produzir, não se entendiam parece. [...] Eram duzentas e oitenta famílias, e plantavam feijão, mandioca, milho, arroz, nada dava muito certo, tudo secava, esturricava, inundava, murchava, uma merda. Sem trator, sem semente. Só muque mesmo, disse Ana. Sem experiência. A maioria nunca plantou. Muita gente da cidade, falou Ana. Logo no começo, um juiz determinou que o acampamento podia ficar trinta dias naquele lugar. Depois que passou esse prazo, a polícia invadiu, deu porrada, fizeram um novo pedido para ficar mais tempo, o pedido foi negado, uma confusão dos diabos, e o acampamento continuava ali. Sem produzir o suficiente. Tão ruim quanto antes. Ou pior. [...] Não temos chefe no acampamento, explicou Ana. Nem xerife, nem dono, nem diretor, nem presidente. Só um coordenador. Aqui as coisas funcionam de baixo para cima. [...] O importante para a gente é o núcleo, a família, diziam. Ouvindo, você imaginava que aquilo ali era uma maravilha, mas, se olhava para os lados, logo via a bosta que era, a lama, a pobreza toda. [...] Ana explicou que estava ali porque acreditava no movimento, acreditava na reforma agrária. (MP, p. 86, 87, 89 e 89)

Outro tema, agora, no âmbito da natureza, existente em *Mundo perdido* é a exposição do desmatamento e da exploração da Amazônia. Assunto frequente em noticiários, programas televisivos e campanhas humanitárias, a devastação das matas na floresta amazônica é tão real e nociva, que pode até mesmo vir a influenciar no futuro do planeta. No romance, a questão entrelaça-se com a trajetória de Máiquel, que viaja por regiões afetadas, pegando carona e relacionando-se com caminhoneiros de madeira e outras cargas ilegais. Na passagem a seguir, o relato de um motorista em uma das viagens, com dados de cidade reais, como por exemplo, a cidade de Lábrea, município sul-amazonense considerado um dos principais centros agropecuários do estado:

Nosso caminhão estava cheio de madeira, contou Josias, você sabe, estamos leiloando a Amazônia, subo e desço esse país, e o que eu vejo é soja. Soja e mais soja. E queimada também. Apuí, Lábrea, Manicoré, Boca do Acre, Novo Aripuanã, antes você chegava lá, era mata pura, aliás, você nem chegava lá, hoje você chega, e é só desmatamento. É tudo pasto, grão, madeira, é só isso mesmo. A floresta que se foda, essa é a política dos nossos políticos. Em Lábrea, no sul da Amazônia, os caras se mataram para acabar com a floresta antes que o Ibama chegasse. E hoje, por exemplo, estou aqui abarrotado de mogno. (MP, p. 106)

Distinta situação que revela a destruição da Amazônia se dá quando Máiquel sobrevoa parte da floresta, indo de carona em direção a Belém do Pará:

Lá de cima, dava para ver os buracos nas matas. Sabe onde vai essa madeira?, perguntou Rôni. China, Japão, Formosa e Coréia do Sul. O que temos de melhor vai para lá. Em alguns trechos você achava que estava sobrevoando a floresta mesmo. Mas era só impressão. Quando Rôni descia mais um pouco, aparecia uma porção de clareiras, onde tinham sido arrancadas as árvores. As melhores, disse Rôni. As mais importantes. É normal. Eles derrubam tudo. (MP, p. 156)

Percorrendo as páginas de *Mundo perdido*, notamos a presença da figura de Deus, que não surge como um mecanismo de escape ou perdão. Percebemos, aliás, que Deus parece não existir para Máiquel:

Assim, pensei, é muito fácil ser bom. Você sai por aí fazendo cagadas, depois pega a Bíblia e vai limpando o sangue e pedindo desculpas. Peca de dia e pede perdão à noite. Pecar e pedir perdão, sem parar. A roda do mal. Fazer cagada e pedir desculpa. [...] O difícil mesmo era ser bom sem Deus. Ser magro sem dieta. Magro de maldade. Bom na caradura. Bom sem Bíblia. Sem poder voltar para pedir perdão. [...] Porque não tem perdão. Porque lá em cima não tem ninguém para perdoar, essa é a verdade. [...] Tudo vazio. [...] É isso que dizem os cientistas. Para quem então pedir perdão? (MP, p. 71)

De fato, a descrença e a desconfiança da personagem Máiquel em Deus e seu tom irônico em relação à religião no romance são utilizados para realizar uma presumível crítica a algumas ramificações da religião Evangélica no Brasil, desprezo este já iniciado no livro *O matador* (1995), mas efetivamente assinalado em *Mundo perdido*. Assim, a realidade da expansão das Igrejas Evangélicas faz da narrativa uma possível denúncia dessa corrente religiosa que se constitui não apenas como uma doutrina, mas sim, e principalmente, como um negócio muito lucrativo.

Foi no romance *O matador* (1995) que Érica, ex-mulher de Máiquel, converteu-se à religião Evangélica, tornando-se bispa na fictícia Igreja do Poderoso Coração de Jesus, assim como também é Marlênio, seu atual marido. Foi nos cultos evangélicos que ela encontrou a paz e desvencilhou-se da vida bandida que tinha ao lado de Máiquel. Naquela história, sua conversão possibilitou a reflexão de que seus atos eram dignos de uma pecadora. Logo, Érica decidiu abandonar a vida que levava para proferir a palavra de Deus no meio Evangélico. Em *Mundo perdido*, já sendo uma bispa de renome

popular, sua missão engajada à de Marlênio é a de fundar novas sedes da Igreja do Poderoso Coração de Jesus em diferentes partes do Brasil.

Em situação real, mais do que em qualquer outro lugar, o fenômeno religioso do acelerado crescimento das Igrejas Evangélicas⁶ coloca o Brasil como o segundo país no mundo em maior número de protestantes, ficando apenas atrás dos Estados Unidos. Apesar de o assunto ser totalmente de cunho particular, podendo cada indivíduo aderir e acreditar em qualquer tipo de manifestação religiosa, a questão do vínculo do realismo encontra-se na veracidade da grande quantidade de Igrejas Evangélicas no Brasil, como também na arrecadação do dízimo nessas intuições, possivelmente convertido em patrimônio financeiro pelos “donos da igreja”. Já delatado pelos canais de comunicação, o enriquecimento de pastores e bispos foi notícia no meio policial, no entanto, parece não ter afetado a fé das pessoas que atribuem a sua mudança de vida e felicidade ao meio religioso em que estão inseridas.

A face mercadológica da Igreja fica ainda mais evidente ao longo do romance: “[...] Fico horas acompanhando a conversa daqueles caras, dizia Anderson [...] não falam de Deus. Falam só de fatias do mercado. E dízimo” (MP, p. 141 e 142) Vemos, portanto, que, para Máiquel, a Igreja Evangélica constitui-se mais como uma empresa do que como um templo religioso. Durante as críticas à Igreja enquanto organização capitalista, as considerações do protagonista passam a ter como foco os cultos em si.

Primeiro, como shows: “Além da música, tinha atração, mutilados, coxos, aleijados, contando como sua vida melhorou depois que encontraram Jesus.” (MP, p.196) Depois, como espaços para a ação de pessoas mal intencionadas, como o pastor Marlênio e a bispa Érica, sujeitos de caráter duvidosos, segundo o ponto de vista do protagonista e de pessoas comuns ao seu mundo:

⁶ Segundo estatísticas do site do Centro Apologético Cristão de Pesquisas, esse prodígio vem principalmente das Igrejas pentecostais que pularam de 9,5% em 1930 para 66% do total de evangélicos em 1980, sendo lideradas pela Igreja Evangélica Assembleia de Deus que comporta o maior número de fiéis do país. Fonte: Centro Apologético Cristão de Pesquisas. Disponível em: <<http://www.cacp.org.br/midia/artigo.aspx?lng=PTBR&article=1130&menu=16&submenu=5>> Acesso em: 20 ago. 2011

Muita gente, continuava Érica, acha que pagar o dízimo é jogar dinheiro fora. [...] Érica e Marlênio arrancavam dinheiro dos pés-rapados, sem dó. [...] Dê agora o que você tem. Qualquer coisa. [...] Mostre que você não tem apego, dizia a Érica. Olha só que cara-de-pau. Vi gente dando os óculos. Depois que desliguei o vídeo, me perguntei se a Érica acreditava naquela baboseira. Ou ela e o Marlênio, quando contavam o dinheiro, ficavam rachando o bico? (MP, p. 143 e 144).

Ao longo do texto, ainda aparecem alguns sermões do bispo Marlênio, aliás, muito semelhantes àqueles exibidos em programas religiosos ou em cultos Evangélicos:

O templo de Salomão, irmãos, foi incendiado pelos romanos, pelos bárbaros, pelos italianos, católicos, mas nós estamos aqui, nós vamos construir a Terra Prometida. [...] Para que servirá o templo de Salomão? Será a nossa energia. A nossa luz. Ela nos dará o norte, para que possamos construir um futuro. E o futuro, na nossa Igreja, significa plantar amor. [...] Podemos muito mais. E precisamos de muito mais. [...] O Brasil precisa de nossa ajuda, disse Marlênio. Deus nos deu essa missão. [...] Temos que pregar o Evangelho neste país. [...] Temos um público a atingir. Crianças. Adolescentes. Índios. São esses que estão mais longe de Deus. (MP, p. 196 e 197)

Na ficção, assim como na realidade, a estética de algumas Igrejas Evangélicas é bastante diferente do estilo clássico a que estamos acostumados. Segundo Máiquel:

São assim as igrejas dos bíblias, parecem lojas de material de construção, parecem supermercados, shoppings, cinemas. O negócio ali é dinheiro. Na fachada um desenho de coração rodeado por espinhos. Igreja Poderoso Coração de Jesus, escrito em neon. [...] Naquela altura, eu já tinha lido quase todas as apostilas sobre missões, que era como eles chamavam o plantio de novas igrejas pelo Brasil afora. (MP, p. 78)

A respeito de ganhar dinheiro fácil iludindo e explorando fiéis, Anderson, o advogado de Máiquel, fala de modo irônico e debochado do sistema Evangélico de propagação de cultos.

Eu ando pensando em virar pastor, também, disse Anderson, isso é que dá dinheiro no Brasil. Além do mais, você não precisa de faculdade, é só blábláblá mesmo, sabendo ler e escrever, o Espírito Santo cuida do resto. [...] Pago impostos, ele dizia, agora esses safados, macacos animadores de auditório, porque é isso que eles são, no começo sem as câmeras, sem os estúdios, e depois conseguem tudo, concessões do governo, viram donos de televisão, você já viu a quantidade de programa religioso na TV? [...] Para abrir uma seita, continuou Anderson, a única coisa que você precisa é cara-de-pau. Você vai no cartório e pronto, vira ministro. E não paga nada. É por

isso que hoje tem igreja para cada tipo de fiel, bicha, empresário, surfista, até para os que querem falar com Deus só em Inglês. (MP, p. 85 e 86)

O modo como os pastores e bispos da Igreja Poderoso Coração de Jesus lucram com o dinheiro e pertences dos fieis é, assim, evidenciada por Máiquel. Esses recursos, antes de serem destinados a Jesus, são destinados aos bolsos dos empresários da instituição. Também nessa perspectiva, Jonas, o detetive particular contratado por Máiquel, declara que:

Estão muito bem de vida, continuou Jonas, a Igreja está enganando cada vez mais trouxas. Olha a casa onde eles moram, tem piscina. A Érica é bispa, e parece que os cultos dela são um sucesso. É o que eu digo, comentou Jonas, esses bíblias proíbem prazer só para os outros. Eles se esbaldam. (MP, p. 40)

A alusão de que o mercado financeiro envolve as Igrejas Evangélicas no Brasil dá o tom da verossimilhança à narrativa, uma vez que é de conhecimento geral que uma ordem religiosa evangélica brasileira é a principal acionista de um dos maiores grupos televisivos do país, para citarmos apenas um dos grandes negócios do grupo. Outra marca que se assemelha à realidade é a citação de que “os crentes eram proibidos de cortar o cabelo, de dançar, de ir ao cinema.” (p. 89) Tais preceitos existem no mundo real e são regras em distintas ramificações Evangélicas. A crítica à Igreja Evangélica, uma das maiores e mais expressivas no Brasil, cuja expansão é um fenômeno relativamente recente, é algo, no mínimo, corajoso. Assim entendemos que a adaptação desse fato real para o meio ficcional, usando de um julgamento pesado que Máiquel faz da ordem religiosa, é um dos mecanismos que Patrícia Melo emprega para dar contundência ao seu estilo realista de escrever. No entanto, é preciso que o leitor relativize que todas as críticas são advindas de um ponto de vista ficcional. Eis então, o admirável trabalho de Patrícia Melo: fazer com que o leitor acredite e enxergue nas palavras de um ser inventado, a realidade que o cerca. E sendo Máiquel o narrador, o ponto de vista é dele, não da autora.

O que se percebe nos textos contemporâneos realistas, especialmente em *Mundo perdido*, é que os temas da narrativa voltam-se para assuntos pertinentes à realidade do país. O leitor depara-se na obra com realidades ficcionais, porém, existentes na

sociedade e pode ter a impressão de que nas páginas do livro estão muitas das notícias transmitidas pelos meios de comunicação diariamente. Assim sendo, a frieza intrínseca da narrativa pode remeter o leitor a situações semelhantes já propagadas pelos noticiários, que fragilizaram e revoltaram a sociedade brasileira com crimes bárbaros e misteriosos.

A temática é uma característica chave para que um texto seja realista, afinal, ela ditará os caminhos pelos quais a narrativa seguirá. Agora, os textos vinculados à perspectiva do Realismo apegam-se a contextos que abarcam a nossa realidade e mostram-se nada preocupados em velar os processos de representação da realidade. Quanto mais o tema da história revelar-se cru e transparente em relação ao real, mais verossímil o enredo será, possibilitando aos leitores enxergarem e vivenciarem as cenas criadas pela narrativa.

2.2 A sensação do tempo acelerado e os espaços urbanos brasileiros

A leitura do romance *Mundo perdido*, se realizada por um leitor não habituado ao estilo realista contemporâneo, mais especificamente ao de Patrícia Melo, com certeza causará estranhamento quanto ao ritmo marcado pelo tempo e as descrições dos espaços. A obra evidencia qualidades técnicas como o ritmo em aceleração contínua e a utilização de espaços reais, revelando, assim, a maestria da autora em escrever utilizando-se do aspecto realista.

Afirmamos isso, pois, é curioso notar o quanto a naturalidade e a realidade do romance em questão estão relacionadas com o atual mundo em que vivemos. Ao recordarmos uma obra literária de outra época, como, por exemplo, Eugênia Grandet (1833), de Balzac, observaremos a diferença da velocidade dada ao enredo. Não estamos aqui falando do tempo – época histórica dos acontecimentos - mas sim, da agilidade com que os fatos e descrições se sucedem. No livro de Balzac, os ambientes (salas, cozinha, quartos, etc.), os costumes (jantares, encontros e reuniões em casas de famílias, jogos, etc.) e as pessoas eram minuciosamente descritas como habitualmente era na época. Tudo o que é mencionado no romance de Balzac é bastante focado, ou seja, há tantas descrições quanto narrações de fatos. A partir de definições esmiuçadoras

do espaço, do tempo e da ambientação o escritor buscava enriquecer seu texto com muitos detalhes, tentando recriar com palavras a realidade em si.

Já no romance *Mundo perdido*, o enredo em si narra uma realidade, a contemporânea, a mais atual possível, porém, não devemos esquecer que apesar de espelhar-se na vida real, trata-se de um texto ficcional. É um livro que pinta o retrato de uma camada não privilegiada da sociedade brasileira, que vive a mercê da violência. No entanto, a narrativa não se relaciona somente com a vida daqueles que moram em comunidades e são marginalizados. Há pontos em comum com a sociedade em geral: a velocidade impregnada no decorrer dos fatos, uma vez que, ora Máiquel está em um lugar, ora em outro; o tom de oralidade na escrita; a inclusão dos meios de comunicação, como telefone, e-mail e televisão, que facilitam a resolução de problemas e a obtenção de informações.

Segundo Forster (1974, p. 69), um enredo é uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade. Observamos então em *Mundo perdido*, além de uma história, ou seja, uma narrativa de acontecimentos dispostos em uma sequência de tempo, um enredo, já que o romance é mantido pelos fatos que vão se sucedendo, deixando sempre a ideia e o “gostinho” de “e depois... e depois...”. Esse esperar dos acontecimentos é algo que marca bastante a obra em questão, pois durante a história narrada, a personagem Máiquel conhece e se relaciona com muitas pessoas, passa por diversas cidades e estados do Brasil. A cada página lida cresce a expectativa por parte do leitor para saber o que irá acontecer posteriormente. Consequentemente, esse tipo de leitura acaba exigindo boa memória por parte de quem lê. Forster (1974, p. 70) assim afirma: “Se quisermos apreender o enredo, devemos acrescentar inteligência e memória.”

A realidade cotidiana é muito rápida e tumultuada, e é exatamente esse o tom que Patrícia Melo dá a *Mundo perdido*. Ela, um exemplo de romancista que foca os acontecimentos cotidianos, dá vida a personagens que habitam espaços urbanos, agitados, intranquilos, ameaçadores e violentos. Tais ambientes interferem no modo de olhar que o narrador dispensa aos objetos ao seu redor. Logo, a autora, no decorrer da narrativa, utiliza-se de palavras, expressões, principalmente parágrafos e frases curtas que evidenciam a rápida velocidade do enredo.

Essa especificidade em imprimir um ritmo acelerado, adotando frases e períodos breves (muitas vezes sem conjunções aditivas), faz com que na obra os fatos e informações textuais sejam narrados de forma rápida e ativa, explorando assim, o processo de interação entre o leitor e o texto. E é neste jogo de flashes rápidos com símbolos, ideias, pensamentos e imagens que o leitor é levado a refletir a respeito da realidade.

Percebemos as marcas do ritmo acelerado da obra nas seguintes passagens: “Contei que minha tia morreu. Que eu estava chegando do hospital. E que o enterro seria no dia seguinte. [...] Dei banho nela. Limpei a casa.” (p. 11); “Voltei para casa, deitei no sofá, liguei a TV.” (p. 14); “Acordei por volta do meio dia com o telefone tocando. [...] Tomei banho e saí para comer alguma coisa na rua. Peguei os documentos, Rogério da Silva Pereira era meu novo nome.” (p. 30); “Paramos num posto, fui comprar refrigerante. [...] Compramos tudo e voltamos para o carro.” (p. 46 e 47); “No final da tarde, voltamos para o hotel. Jantamos lá mesmo. Antes de dormir, fui até o telefone público e liguei de novo para a casa da Érica. [...] No dia seguinte [...] fui até a clínica [...], Voltamos para a clínica. [...] Já eram dez horas [...]” (p. 56 e 57); “Deixei dinheiro em cima da TV e saí. [...]. Fui até um telefone público e liguei para a casa da Érica. [...] Desliguei. Liguei de novo. E depois outra vez. (p. 61); “Meu carro estava estacionado na esquina. Fiquei boa parte da manhã esperando, olhando o movimento. [...] Já era quase meio dia quando notei.” (p.69); “Sete e cinco da manhã. Buzinas e confusão. [...] Já fazia quase quarenta minutos que eu estava estacionado na esquina [...] olhando o papel que o Jonas tinha me dado. E esperando.” (p. 73); “Pressa é sempre um problema. [...] Voltei para o carro e, mais tarde, observei a saída dos alunos. [...] No caminho para o hotel, passei por um parque onde estavam preparando uma festa junina. Desci para ver. [...] Depois de um tempo, uma moça sentou ao meu lado.” (p. 79); “No dia seguinte, fiquei o tempo todo com o Tigre. [...] À noite, depois de limpar muita merda do Tigre, resolvi ligar para Teresa. [...] Às nove horas, ela me esperava em frente à casa da patroa.” (p. 87); “Quero ir para Cuiabá, falei. Érica está lá. [...] Viajamos a noite inteira. [...] Chegamos, disse Anderson. Já tinha amanhecido.” (p. 93); “Josias só foi aparecer às dez da noite [...] nem sei quanto tempo fazia que o sujeito estava sem dormir. Tomou mais dois comprimidos de rebite, e partimos, rumo a Cuiabá.” (p. 114)

Nas referências anteriores, percebemos, a partir de frases breves e diretas, que não há quase descrições detalhadas de ambientes, de pessoas ou de situações. As ações são narradas como se fossem faladas, muito claras e dinâmicas. Do mesmo modo são os acontecimentos na história. Não há suspense em relação aos atos e pensamentos do protagonista e dos demais personagens. Os fatos se sucedem de modo tão corriqueiro, que a história parece se desenrolar como se alguém a estivesse contando oralmente.

Ao longo da narrativa, também é comum encontrarmos palavras que sugerem a passagem do tempo. Marcas como “depois”, “de repente”, “naquela noite”, “acordei por volta do meio dia”, “passei o dia zanzando na rua”, “antes de voltar para casa”, “quando cheguei”, “na noite de sexta-feira”, “já eram quase dez horas da noite”, “na quarta-feira à noite”, “eu passava os dias vadiando”, “no outro dia”, “acordei cedo”, “no final da tarde”, “antes de dormir”, “no dia seguinte”, “na segunda-feira”, “às quatro da manhã”, “nos dois dias seguintes”, “eram sete da manhã”, “fiquei boa parte da manhã esperando”, “já era quase meio dia”, “sete e cinco da manhã”, “ao meio-dia”, “depois de um tempo”, “à noite”, “às nove horas”, “eram oito e quinze” são frequentemente usadas para dar ritmo e continuidade à história.

O romance *Mundo perdido* possui certa proximidade com a linguagem do cinema, pois a velocidade do enredo assemelha-se a cenas de um filme. O livro também apresenta, em muitos trechos, uma identificação com a mensagem audiovisual televisiva. Assim, como a própria dinamicidade do fato que surge, de forma veloz, dão-se as reflexões sobre os acontecimentos do filme. Da mesma forma, o método de composição textual do romance busca a velocidade das imagens de uma tela (da televisão e do cinema). A apreensão da realidade e a rapidez dos acontecimentos que passam diante dos olhos do leitor são um reflexo do “bombardeamento” de informações a que o indivíduo está sujeito a todo o momento. Esse excesso de informações também se revela por meio do discurso caótico do narrador, que demonstra sua percepção acerca da realidade.

Outra característica que leva a obra *Mundo perdido* a ser considerada realista é a utilização de espaços urbanos reais como cenários de ficção narrativa. Além do emprego de questões pertinentes à contemporaneidade e de marcas temporais diretas e

rápidas, os espaços utilizados em *Mundo perdido* são locais que de fato existem na vida real, porém, ficcionalizados para receberem o enredo do romance.

Logo na primeira página do livro, é dito que a história se passa no Brasil: “No Brasil, ele dizia, não é nenhuma vergonha ter uma ordem de prisão contra você.” (MP, p. 9) O desenrolar da narrativa, uma insistente perseguição de Máiquel a Érica e Samanta, faz com que o protagonista viaje muito, passando por diferentes estados e cidades brasileiras.

No início da trama, Máiquel nos revela estar em São Paulo para o enterro de sua tia Rosa. No entanto, anteriormente, ele cita a cidade de Nova Iguaçu, no estado do Rio de Janeiro, onde esteve durante um tempo com Eunice, um de seus casos amorosos. Além desses lugares, ao longo da história, são citadas inúmeras ruas, praças, cidades e estados concretos que contribuem para que haja no romance uma paisagem ainda mais verossímil: Mato Grosso, Goiás, Vitória (p. 13); Rondônia, Rio Grande do Sul (p. 14); São Bernardo – SP (p. 27); Av. Duque de Caxias – SP (p. 36); Rua Aurora - SP (p. 36); Rua Sete de Abril – SP (p. 36); Rua Dom José dos Barros – SP (p. 36); Galeria Pagé – SP (p. 36); Rua São Caetano – ruas das noivas em SP (p. 37); Cracolândia (p. 37); Rua Guaianazes - SP (p. 37); Praça da República (p. 37); Campo Grande, Mato Grosso do Sul (p. 39); Osasco, Barueri (p. 46); Rodovia Castelo Branco - SP (p. 56); Bauru – SP (p. 57); Birigui – SP (p. 60); Castilho, Jupiá – MS (p. 65); Botucatu – SP (p. 75), Belford Roxo – RJ (p. 75); Cuiabá (p. 89); Roraima (p. 102); Amazônia (p. 106); Apuí, Lábrea, Manicoré, Boca do Acre, Nova Aripuanã – AM (p. 106); Paraguai, Bolívia (p. 107); Rondonópolis – MT (p. 109); Chapada dos Guimarães – MT (p. 109); Boa Vista – RR (p.119); La Paz – Bolívia (p.121); Corumbá – MS (p. 124); Manaus (p.130); Santa Cruz de La Sierra (p. 140); Porto Velho – RO (p.158).

A descrição dos ambientes e espaços em *Mundo perdido* acontece de maneira bastante concisa, entretanto, Máiquel costuma revelar a impressão que teve do lugar, bem como seus aspectos e características – temperatura, organização, etc. Em relação à São Paulo, o protagonista fala:

O hotel era cheio de prostitutas e traficantes de drogas, não tem melhor jeito de ganhar dinheiro no mundo do que sexo e drogas, essa é a verdade. À noite, a gente ia comer em algum restaurante em volta da praça da República e

ficava vendo o espetáculo todo, putas, cafetão, lixo, tudo de ruim tinha por ali. [...] O bom de São Paulo é que tem tudo aqui [...] tem cine gay, cine para travesti, cine para quem gosta só de chupar. Você encontra de tudo nesta cidade. Tudo. É só procurar. [...] Eu passava os dias vadiando, vendo vitrines, com Eunice, isso aqui é muito estranho, ela falava. Muito feia essa terra, muita gente, muita pobreza, muito dinheiro, muito prédio, muito puta, muito lixo, muito trânsito [...] Aqui só falta a cerca, é rico de um lado e pobre de outro. (MP, p. 37 e 38)

A respeito de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Máiquel descreve:

Resolvi dar uma volta. Zanzei pela cidade, já conhecia o esquema de Campo Grande. Praia, serra, rio, não tem nada ali, é mesmo o que o nome diz, um campo sem fim. E tem muita farmácia, também. [...] E galpões, loteamentos, favelas, gente empilhada, engarrafamento, sujeira, concreto e feiúra. Colcha de retalhos. Os mesmos materiais, blocos de concreto, grades, tudo inacabado. [...] E para cima, para os lados, nos postes, nos muros, um monte de fios, coisas escritas, penduradas, propagandas, placas, uma zona. Estão sempre fazendo um puxadinho, um gato, aumentando, parecem vermes, que vão procriando, uma doença, as cidades, crescendo. Mais um andar, mais um cômodo, mais uma cerca, mais uma garagem, quando você vê, tomaram o morro inteiro, o campo, a praia, cobrem tudo com a feiúra deles. [...] A verdade é que, se você é largado numa cidade sem saber qual é, jamais vai conseguir descobrir onde está. Pode ser qualquer uma, Bagdá. Botucatu. Belford Roxo. A mesma feiúra. A mesma pobreza. [...] Campo Grande não tinha nada mais além daquelas avenidas [...] as ruas largas, mas passados os primeiro faróis, logo via que o negócio acabava naquilo mesmo, um nada. (MP, p. 74 e 75)

Já em Belém do Pará, Máiquel relata o clima da cidade, sendo esse compatível à realidade do lugar, muito quente e abafado.

Às onze horas, eu já estava na rua. Trinta e três graus. Em Belém, a primeira coisa que você quer quando sai do hotel é voltar para o hotel. As mangueiras espalhadas pela cidade refrescam pouco. Você anda três minutos e já se sente cozido por dentro, a carne mole. Saem umas coisas podres da sua cabeça. O cérebro praticamente pára de trabalhar. As entranhas também. O que você come fica lá, fermentando, para sempre. Era assim que eu funcionava em Belém. Ainda bem que não levei o Tigre comigo, deixei ele no quarto, descansando, o coitado não agüentaria andar naquele bafo. (MP, p. 166)

As citações acima revelam, através do olhar de Máiquel, paisagens e ambientes que, apesar de se referirem somente a São Paulo e Campo Grande, são análogos aos que vivemos ou, pelo menos, que temos notícias pelos meios de comunicação. As referências às farmácias, loteamentos, favelas, engarrafamento, sujeira, concreto, blocos de concreto, grades, postes, muros, fios, coisas escritas, penduradas, propagandas,

placas, etc., remetem-nos ao cenário real da grande maioria das cidades brasileiras, com muita poluição visual e estética.

Deste modo, ao ler as descrições dos espaços, o leitor projeta em sua mente um cenário que já lhe é comum, não exigindo a construção de um novo espaço, irreal, em sua imaginação. Por isso, não há no realismo literário contemporâneo minuciosos relatos de lugares e ambientes, pois esses, além de pertencerem à narrativa ficcional, também fazem parte da realidade do leitor ou, ao menos, lhe são apresentados visualmente pelas telas da televisão e cinema. Portanto, Máiquel retrata os cenários com frases curtas, às vezes com uma só palavra.

Dragas. Obras inacabadas. Motel Darling. Favelas. Postes Lumiar. Loja de material de construção. Ferro-velho. Loja de embalagens. E também cartazes enormes, junto com outros de publicidade de cartão de crédito e de mulher pelada [...] Cartazes tétricos. Eu já tinha visto outros assim em outras cidades. Quer dizer, na parte podre das cidades. Favelas e Jesus, na periferia. (MP, p. 168)

Enfim, em *Mundo perdido*, Patrícia Melo convida os leitores a conhecerem a vida de um homem urbano e a suportarem as cidades, ou seja, o meio social em que eles estão inseridos. A autora convoca o leitor a reconstituir as cenas urbanas, fazendo com que este baixe às ruas, destrua cenários falsos e imaginários e experimente a cidade, mesmo que ficcionalmente, com todos os seus riscos e aventuras.

Percebe-se, pois, nesta relação entre ficção e realidade, a existência de uma linha divisória muito tênue, já que os limites entre ambos os mundos parecem estar cada vez mais entrelaçados. A respeito do assunto, Jaguaribe (2007, p. 223) explica que no atual contexto histórico, os meios de comunicação “buscam reproduzir ‘realidades’, pela necessidade imperiosa de produzir novidades, pela vertiginosa velocidade de informações fragmentárias”. Portanto, assim como em nosso cotidiano, recheado de informações e impressões do real, a incorporação da realidade transmitida pela mídia também se faz presente no mundo ficcional.

2.3 A linguagem dinâmica e coloquial nas falas da ficção

O livro *Mundo perdido*, se analisado a partir da linguagem utilizada, revela-nos que, de fato, essa é outra marca da estética realista presente nos textos contemporâneos.

O estudo teórico realizado sobre o Realismo atestou que os artistas adeptos ao estilo nos séculos passados, engajados em retratar a realidade de modo fiel e verídico, usavam do artifício da linguagem para transcrever detalhadamente o fato do real. Assim, naquele período, o romance realista buscava reproduzir retratos críticos da sociedade a partir de palavras e expressões que possuíam sentido comum para a sociedade da época.

Se voltarmos, por exemplo, ao romance que estreou o estilo realista na França, *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, perceberemos que, neste, a linguagem é extremamente trabalhada e descritiva, podendo até mesmo sufocar o leitor mais afoito. Na obra, os fatos acontecem lentamente, sendo interrompidos por descrições da paisagem, do tempo, do vestido de Emma, a personagem principal, seus caprichos, etc. De tal modo, nesse romance comprometido em descrever a realidade, os detalhes possibilitam a criação e a elaboração das cenas no imaginário do leitor.

A partir dessa situação, Jaguaribe (2010) argumenta que uma das táticas narrativas do romance realista no século XIX era o comprometimento com a construção do imagético do leitor feita por meio das descrições minuciosas e intensas. Diz a autora que, contemporaneamente, as estéticas realistas não usam de tais mecanismos que envolvem a linguagem. Aquelas descrições detalhadas, que abarcavam o romance realista do passado, foram substituídas por uma narrativa coloquial, rápida, dinâmica e pouco metafórica, transmitida através da fala das personagens e de suas ações. Para ilustrarmos a afirmação de Jaguaribe sobre a linguagem ágil, destacamos o primeiro parágrafo do texto *Mundo perdido*, quando Máiquel começa a narração de seu retorno.

Sou foragido. E havia muita gente no cemitério. De onde vinham os crioulos? Fiquei aflito, nem me aproximei. Um monte de crioulos, duas mocinhas de shorts, não estou nem aí, estava escrito na camiseta de uma delas. Não gosto de tumulto. Evito ao máximo. É o meu truque. Sou foragido. (MP, p. 9)

Essa passagem traz algumas marcas do realismo contemporâneo e nos revela que a obra é narrada em primeira pessoa, logo, os verbos encontram-se na primeira pessoa do singular: sou, fiquei, aproximei, estou, não gosto, evito. A história é contada sob a perspectiva do protagonista, no entanto, as demais personagens também possuem voz.

No trecho também podemos notar o uso de frases curtas e objetivas, com apenas um verbo, o que, segundo Jaguaribe (2010), é marca constante do atual realismo. Há ainda uma breve descrição do ambiente no qual a personagem se encontrava, um cemitério onde sua tia Rosa foi enterrada. A partir da referida citação, já é possível estabelecermos as diferenças existentes entre os realismos do passado e o contemporâneo.

A respeito das meticulosas definições acerca do espaço, do tempo e das personagens, retomemos o esclarecimento de Moisés (1990, p. 15) quanto ao “excessivo valor dado à ciência” como primeira característica no desenvolver da estética realista. Segundo o autor, a objetividade científica em relatar o fato real, físico e concreto refletia nos textos com descrições minuciosas e detalhistas. Se observarmos as narrações do romance realista contemporâneo, perceberemos o quão enxutos e diretos são os relatos. O trecho a seguir exemplifica a descrição de Máiquel sobre uma feira popular em Belém do Pará:

Carne, perfume, geladeira, tralha para umbanda, artesanato, peixe, roupa, panela, fruta, comida, peça para fogão, planta para arranjar marido, vende-se tudo no mercado de Belém. Até pó de fígado de urubu. [...] Um calor horroroso, tudo úmido, pegajoso. (MP, p. 172)

No decorrer da história, encontramos outras marcas de linguagem que apresentam poucas descrições em uma prosa objetiva, ou seja, o narrador discorre sobre os fatos de modo direto e conciso:

Saltei do ônibus. Não havia pressa, nada para fazer. O dia estava bonito, céu azul, qualidade do ar, imprópria, dizia o painel da avenida. Menos árvores, notei. Mais cachorro. Mais barulho. Mais sujeira também. A praça. O bar do Gonzaga. [...] Voltei para casa, deitei no sofá, liguei a TV. Estranho ficar naquela sala, sozinho. Tudo vazio. Quer dizer, cheio. Com coisas, mas sem nada. Liquidificador, vassoura, o sofá era novinho. Mandeí dinheiro para a senhora, compre um sofá novo. Ela tinha mesmo comprado, a tia Rosa. (MP, p. 14)

No começo do capítulo dois, o narrador discorre, apenas citando e caracterizando objetos, como era o ambiente da casa que recebeu de herança com a morte de sua tia:

Gostava daquele lugar. Vasos no quintal. Flores de plástico sobre a mesa. Papéis. Clipes enferrujados. Moedas de um centavo. Imagem da Virgem Maria. Adesivos na geladeira. Farmácia Drogão. O melhor preço. Pizzas Fratelli. Cacarecos. (MP, p. 16)

O término do capítulo dois também nos revela uma cena com inúmeras ações contadas em poucas palavras, o uso de expressões orais populares (“plantar batatas”), a troca repentina de vozes das personagens sem o uso de travessão ou novo parágrafo: ora fala o protagonista, ora a outra personagem:

Quando cheguei em casa, tudo estava diferente. A sala limpa, encerada, o banheiro lavado. As roupas estendidas no varal. Trabalho da Divani. Na mesa da cozinha um bilhete. Ligou aqui uma dona estressada chamada Eunice. Mandeí ela plantar batata. Caramba. A Eunice deve ter ficado doída. E fiz um bolo de laranja, está no forno. Muito bom, o bolo. (MP, p. 23)

O uso de frases curtas não permite na história excessos de pensamentos, questionamentos e devaneios, além do que deve ser mencionado. Máiquel narra os lugares, descreve pessoas, age e se comunica com bastante objetividade e clareza. Assim observamos no trecho em que o protagonista recebe informações sobre o paradeiro de sua ex-mulher e da filha:

Elas estão em Campo Grande, disse Jonas, assim que sentei na poltrona em frente a sua mesa. Mato Grosso do Sul. Abri o envelope pardo que ele me entregou. Você não me contou que a dona era rica. Érica maquiada, cabelo preso. Senti o coração bater mais forte. Faz três anos que elas vivem na cidade, sabe como é, os evangélicos estão deitando e rolando no Mato Grosso, lá tem muita puta, muita droga e muito árabe. Érica estava linda. (MP, p. 39)

Aqui, percebemos quantas informações sobre a narrativa são dadas: onde estão localizadas as personagens Érica e Samanta, o local onde Máiquel está com o detetive Jonas (contratado para auxiliar no paradeiro de Samanta e Érica), a condição financeira de Érica, assim como sua aparência, o sentimento de Máiquel, o tempo que as duas estão em Campo Grande, a situação dos evangélicos, etc.

Na continuidade da história, enquanto Máiquel viajava pelo Brasil atrás de Samanta e Érica, constatamos que, entre as passagens descritas no romance, há uma que caracteriza claramente a rapidez e a oralidade da linguagem e na qual se sucedem os acontecimentos, os pensamentos de Máiquel, a descrição do ambiente e a mistura de vozes das personagens em uma mesma frase. Neste trecho, o protagonista e Eunice (um de seus casos amorosos que o acompanha durante certo tempo na história) hospedam-se em um hotel. Lá, Máiquel recebe o material coletado pelo detetive Jonas:

Voltamos para o hotel, peguei uma das fitas que o Jonas tinha me dado e deixei Eunice lá, de cara fechada, apaga a luz, ela falou. Perguntei na recepção se havia algum aparelho de vídeo que eu podia usar. Só se for o do meu pai, disse a mocinha, [...] Situação besta. Eu, na sala da casa ao lado, vendo a Érica pregar. Nós também somos evangélicos, disse o homem. [...] Aleluia irmãos, que a paz do Senhor te acompanhe. O cachorro, a esposa, todo mundo ali. Um cheiro de bife vindo da cozinha. [...] Sinto prazer no sofrimento, pregava Érica. Na dor. Papo furado. Cheia da bufunfa, a Érica [...] Porque quando sou fraca é que sou forte. Coríntios, 12:10, é sobre isso irmãos que vamos refletir hoje. Quem vem na minha igreja, disse Érica, pára de beber. Pára de fumar. Pára de roubar. Pára de mentir. [...] Às vezes eu gargalhava. [...] Desliguei, nem quis ver o Marlênio pregar. (MP, p. 50 e 51)

A passagem acima, por ser um texto dinâmico, exige do leitor atenção extra. Apesar de ser uma parte pequena do texto, há nela muitas informações. O leitor precisa estar atento e acompanhar o ritmo acelerado da narrativa. É necessário, portanto, perceber que nas entrelinhas do texto há informações que complementam o que é sucintamente descrito: as inferências com a voz de Érica são sermões em cultos evangélicos - cenas do vídeo que Máiquel está assistindo, Coríntios, 12:10 faz parte do texto bíblico que Érica profere, Máiquel não crê nas palavras de Érica, assim como, acredita que ela esteja ganhando dinheiro fácil como bispa (“cheia da bufunfa”).

Outra parte do texto que revela a linguagem acelerada, recheada de verbos e ações, é quando Máiquel descobre o telefone de Érica. No trecho com apenas oito linhas (no texto original), existem oito verbos que descrevem as ações de Máiquel:

Fui para o hotel, entrei no quarto com cuidado para a Eunice não acordar e peguei o envelope que o Jonas tinha me dado. Voltei para a praça e fui até o telefone público. Alô? A dona Érica, por favor. Um minuto depois ela veio atender. Porra, desliguei. Não ia dar aquela sopa. Liguei de novo. Ela mesmo atendeu. Que brincadeira é essa?, perguntou. Quem é? Alô? Alô? Desliguei. Conhecia a Érica. Aquela noite ela também não ia dormir. (MP, p. 52)

A linguagem informal, muito semelhante à oral, ou seja, rápida e muitas vezes com gírias, também colabora para o texto ser de caráter realista. Ao longo de *Mundo perdido*, vinculadas às descrições e as vozes das personagens, existem palavras e expressões recorrentes do vocabulário cotidiano. Tais termos – nome de time de futebol, festas, adjetivos, jargões, palavras esdrúxulas e de calão, filmes, marcas, etc. - imprimem ao texto o tom da verossimilhança e, assim, a linguagem da narrativa procura aproximar-se da realidade brasileira, bem como daquela adotada por parte da nossa população. Jaguaribe (2010, p. 9) nos lembra que a linguagem realista deve “ser apoiada no sentido comum da existência”, logo, compreendida e difundida pelo contexto histórico em questão, o contemporâneo.

Exemplos: baile funk (p.9); porra (p.11); Corinthians – time de futebol (p.11); ultraligado (p.16); esculhambação (p. 17); telemarketing e internet (p. 18); boceta (p. 18); fodidos (p. 19); degradingolou (p. 20); caralho (p. 22); ex-perebento (p. 25); fuça (p. 26); zanzando (p. 31); Shakespeare Apaixonado - filme (p. 36); Miss Simpatia - filme (p. 36); cafetão (p. 37); vadiar (p. 38); puta merda (p. 41); Coca-Cola (p. 44); porradas (p. 93); peças Duralex (p. 85); chocolate Diamante Negro (p. 87); acampamento de sem-terra (p. 93); bosta (p. 99); boias – comida (p. 100); fuzuê (p. 102); cd do Zeca Pagodinho (p. 117); filhos-da-puta (p. 125); gente escrota (p. 125); Walt Disney (p. 150); se cagam de medo de você (p. 141); e aí, cara (p. 153); xongas (p. 155); basicamente nosso povo não presta, cheira a beça (p. 157); escrotos (p. 157), estava cabreiro (p.158); pirralho (p. 158); puto da vida (p. 161); estourar os miolos (p. 164); unha-de-fome (p. 165); Wal-Mart (p. 168); McDonald’s (p. 169); xoxota (p.172); feia pra dedéu (p. 173); favela (p. 191); Gol preto – carro (p. 197); caramba (p. 197); *Jogos mortais* – filme (p. 198); Cinemark (p. 199); Hotmail (p. 200).

A ideia do realismo contemporâneo, assim como fez o Neo-realismo no século XX, é a de estabelecer mudanças na relação existente entre obra e leitor. Usando de uma nova linguagem, informal, acessível e compreensível, os textos realistas atuais podem ser qualificados como aqueles que mais vão a fundo ao estilo realista, fazendo desta uma estética “hiper-realista”. Ou seja, eles conseguem retratar/descrever cenas da vida real de modo que a ficção e a realidade sejam separadas na imaginação do leitor por uma margem muito tênue.

Para Schollhammer (2007), a linguagem realista é permeada pela questão do erótico, do marginal, da sujeira, da malandragem, que se revela em um ambiente naturalmente violento. Segundo o autor, há, portanto, uma estratégia de narração que exacerba a subjetividade das personagens via linguagem, discurso, que gera impacto sobre o leitor causando, muitas vezes, aversão frente à narrativa crua de quem vive o submundo. Essa violência aqui é entendida como a violência na própria linguagem, numa espécie de extremo da manipulação do discurso ríspido e direto.

O que se percebe é que os escritores realistas contemporâneos tentam, por meio de uma linguagem simples, aproximar leitor e obra. Conforme Carneiro (2005), há, hoje, uma aproximação bastante forte entre a linguagem literária e a midiática. Diz ele que essa nova forma de fazer literatura chegou à atualidade com o predomínio dos textos realistas baseados em narrativas que focam o cotidiano, “[...] existindo uma nova linguagem de massa: a da televisão, com um ritmo veloz e promovendo uma mescla de estilos até então inimagináveis [...]” (CARNEIRO, 2005, p.24)

Na obra de Patrícia Melo, especialmente no romance *Mundo perdido*, a fragmentação discursiva promove uma proximidade com a linguagem visual, que se assemelha à seqüência de tomadas do cinema, descritas pela ação ou pela continuidade delas. Em alguns trechos do romance há evidências de um texto que se destaca pela visualidade e pela narrativa baseada na montagem sequencial de cenas.

Esses aspectos da linguagem fílmica, presentes no romance de Patrícia Melo, podem ser vistos como uma inovação da linguagem literária. A escritora, ao lado de Rubem Fonseca, está ligada ao mundo do cinema, pois atua também como roteirista. Observamos, portanto, no romance essa intersecção de linguagens. Dentre os processos típicos da linguagem cinematográfica percebidos, foram detectados o recurso do corte (elipses) e o do *flashback*. Essa visualidade que é provocada na composição do texto literário atualiza os acontecimentos que devem ser vistos como um processo semelhante ao das imagens fílmicas e televisivas.

Os textos realistas contemporâneos, como *Mundo perdido*, reafirmam o fato de que a estética realista não anseia apenas descrever e transmitir as cenas da realidade cotidiana, mas também desejam, utilizando de estratégias como a linguagem

coloquial, simples, oral e direta, possibilitar ao leitor a crença de que ele está mesmo diante da realidade encontrada lá fora.

Nesse contexto, a literatura se interpõe como um mecanismo de resgate e de análise da sociedade. Ela possibilita a representação dos modos de vida, o retrato do existir humano, expondo as contradições em que eles se inserem e denuncia as relações que se estabelecem a partir da aceitação do “jogo” que é a convivência social.

Enfim, não somente agora, mas desde sempre, a literatura constitui-se como “lugar” onde são expostos, denunciados e analisados as sociedades e os homens que as legitimam. É, inegavelmente, um espaço de registro do mundo em sociedade. Através dela, tornamo-nos conhecedores da sociedade, do homem e da vida.

3. AS MARCAS DO REALISMO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO NO FILME *O HOMEM DO ANO*, DE JOSÉ HENRIQUE FONSECA

A percepção de que o estilo realista mostra e utiliza elementos da realidade não está apenas no meio literário. Enquanto manifestação estética, o Realismo se revela em diferentes formas narrativas. Neste trabalho, além da narrativa literária, também o investigaremos no âmbito cinematográfico.

O cinema é uma arte que possui seus próprios códigos, suas convenções e métodos de estabelecer significado. É preciso considerar que, na questão do realismo no cinema, a centralidade nunca foi analisar o que é real, e sim o que é aceito pelo leitor/telespectador como real. Conforme Turner (1997), “a ideologia de um filme está presente muitas vezes, não sob a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura ou a sociedade, mas na estrutura narrativa e no estilo visual, na parte estética.”

E é a partir da esteticidade do viés realista que daremos continuidade à proposta do trabalho de verificar e interpretar as marcas do realismo estético contemporâneo em diferentes narrativas. A presente etapa enfocará a busca, bem como a análise de indicadores realistas no filme *O homem do ano*⁷, de José Henrique Fonseca, pois se trata de outra forma de narrativa, além da literária, que usa de fortes marcas do realismo para alcançar a ficcionalização da realidade.

A escolha do longa-metragem deu-se, pois esse filme, lançado em 2003, é um bom exemplo da produção fílmica nacional que usa de recursos realistas para evidenciar e retratar uma certa realidade contemporânea brasileira. A opção por *O Homem do Ano* também está relacionada ao fato de este não ter sido tão evidenciado na mídia e popularizado como outros filmes da mesma estética que já mereceram tantas análises e críticas.

Publicado em 1995, pela Companhia das Letras, *O matador* deu à Patrícia Melo um lugar de destaque na literatura brasileira e, em seguida, pelo mundo afora, ao ser

⁷ Ficha técnica: Título Original: *O Homem do Ano*; País de Origem: Brasil; Gênero: Ação / Policial; Tempo de Duração: 105 minutos; Ano de Lançamento: 2003; Estúdio/Distribuidora: Warner Home Vídeo; Direção: José Henrique Fonseca; Baseado no livro *O matador*, de Patrícia Melo.

traduzido e lançado na França, Alemanha, Itália, Espanha, Inglaterra, Holanda, Noruega, Estados Unidos e Portugal. A história conferiu a Melo à indicação, em 1996, ao Prix Femina e ao Deux Océans, ambos na França, e ao Deutscher Krimi Preis, na Alemanha, em 1998. *O Matador* foi apontado ainda no World Literature Today como uma das melhores obras lançadas no Brasil na década de noventa.

Esse romance, senão pelo viés do embate político, retoma fios antes traçados e cinge uma abertura na ficcionalidade, apoiando-se ainda no “realismo feroz” dos anos sessenta e setenta; daqueles autores cuja leitura “agride pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos (...)” (CANDIDO, 2000)

O matador não deixa de ser uma espécie de romance de formação às avessas, mostrando o processo de embrutecimento de um homem que começa a matar “por acaso”, por forças das circunstâncias, para, em seguida, se tornar cúmplice de atos corruptos da alta sociedade. Apesar da violência do livro de Patrícia Melo, o destino de Máiquel foi o que verdadeiramente chamou a atenção do diretor, José Henrique Fonseca, ainda em 1995. Em entrevista ao site Webcine⁸ ele declarou:

Fiquei seduzido pela idéia de fazer um filme que mostrasse um homem comum fadado pelo seu destino. Máiquel não sabe que é influenciado pelo ambiente que o cerca, acredita que a vida, se você deixar, vai sozinha como um rio, mas que você pode colocar um cabresto e fazer dela o seu cavalo. Ou será que tudo pode mudar por causa de um simples acaso, um detalhe, uma aposta?

Ao escritor Rubem Fonseca, pai de José Henrique Fonseca, coube o roteiro e a adaptação da obra para o cinema. Pela primeira vez, pai e filho trabalharam juntos, formando uma parceria. A “sociedade” constituída para elaboração desse filme foi realmente completa. O enredo deu-se a partir de uma obra de Patrícia Melo, admiradora e fiel pupila de Rubem Fonseca.

Na seção de extras do filme *O homem do ano*, Rubem Fonseca declara que:

⁸ Em consulta ao site Webcine. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano.htm>> Acesso em: 01 ago. 2011.

O primeiro roteiro que faço em que o texto original é de outro escritor é “O homem do ano”. Minha principal motivação para aceitar essa tarefa, além da admiração que sinto pela autora do romance, foi o desafio de adaptar um texto que rompe com as convenções literárias ao contar, num estilo asfixiante apoiado numa estrutura aparentemente caótica, uma história de violência e sombra, conflito social e crime, medo e ódio, na qual Patrícia Melo examina com cáustico humor e pungente sensibilidade a condição simultaneamente frágil e nefanda da condição humana. [...] A literatura pode e, às vezes, deve se dar ao luxo de ser ambígua. [...] As imagens, no cinema, têm um impacto (emocional e intelectual) e uma velocidade que impedem uma vagarosa interpretação dos seus significados.

Ainda em sua participação nos extras do filme, Rubem Fonseca admite que lidou com “recepções estéticas diferentes” e que, ao roteirizá-lo, teve que levar essas ponderações em consideração. Conforme o autor, novos elementos tiveram de ser criados para o filme, baseados na história do livro, porém com outra estrutura. Algumas tramas do romance foram abandonadas, outras foram acrescentadas. O mesmo aconteceu com os diálogos, “num processo criativo que buscou transferir para a linguagem cinematográfica, de maneira compreensiva, sem deturpações, a forma e a riqueza do texto literário original”.

José Henrique Fonseca é cineasta e diretor brasileiro. Dirigiu comerciais e videoclipes da Conspiração Filmes, produtora que fundou junto com Lula Buarque de Hollanda, Cláudio Torres e Arthur Fontes. Fonseca formou-se em direito na Faculdade Cândido Mendes, mas escolheu o cinema e o audiovisual como área de trabalho. Fonseca coordenou ainda uma série para televisão - *Agosto*, outro texto original de seu pai Rubem Fonseca - e o episódio “Cachorro!”, do longa-metragem *Traição*, pelo qual recebeu o prêmio de melhor filme no Festival de Huelva, Espanha, 1998. Fonseca estreou em longa-metragem com *O homem do ano*, conquistando, em 2003, os prêmios de melhor filme e melhor diretor no 7º Festival de Cinema Brasileiro de Miami. Em 2005, dirigiu e produziu em parceria com a HBO a série *Mandrake*, baseada no livro *A grande arte* (1983), escrito por seu pai.

As filmagens de *O homem do ano* começaram em julho de 2001, no estado do Rio de Janeiro, em Nilópolis, na Baixada Fluminense. Foram seis meses de pesquisas pela periferia da cidade até chegar ao lugar ideal. Passada originalmente em São Paulo, a obra foi transportada para o Rio de Janeiro em sua versão cinematográfica. Não por questões dramáticas, e, sim, meramente geográficas. A história de Máiquel, segundo o

diretor⁹, acontece na periferia do Brasil, não é específica da periferia do Rio de Janeiro ou de São Paulo, por isso a opção pela cidade em que ele mora e conhece bem.

A respeito do elenco do filme, ao lado do protagonista Murilo Benício, figuram atores como Cláudia Abreu, Natália Lage (fazendo o seu primeiro trabalho no cinema no papel da adolescente Érica) e o veterano Jorge Dória (intérprete de Dr. Carvalho), que formam o principal quarteto da história. Juntam-se a eles atores como Wagner Moura (Suel), Lázaro Ramos (Marcão), Carlo Mossy (Delegado Santana), Perfeito Fortuna (Robinson), José Wilker (Sílvia), André Gonçalves (Galego), Amir Haddad (Gonzaga), André Barros (Marlênio), Mariana Ximenes (Gabriela), Paulinho Moska (Enoque) e ainda o humorista Agildo Ribeiro (Zilmar).

O Homem do Ano conta a história de Máiquel (Murilo Benício), um homem “comum” do subúrbio carioca, que, após perder uma aposta e ter de pintar o cabelo de loiro, desentende-se com Suel (Wagner Moura) - um temido criminoso do bairro - depois que este zomba de seu novo visual. A discussão banal acaba virando um acerto de contas com dia e hora marcados, como é narrado logo no início do filme: “e foi assim que as coisas aconteceram, dessa maneira besta. Eu nunca pensei que fosse matar alguém. E tudo isso por causa de uma aposta”. Repentinamente, a vida de Máiquel virou do avesso. Na manhã seguinte, já era enaltecido pelos vizinhos por ter dado um fim no maior bandido do bairro.

Assim, Máiquel se tornou “famoso” e respeitado pela sua comunidade, pela polícia e até mesmo pelos membros mais marginalizados do seu bairro. Seu primeiro cliente é o dentista Dr. Carvalho, um personagem resgatado do conto “O cobrador” (1979), de Rubem Fonseca, que, após ser baleado na perna, no Rio de Janeiro, mudou-se para São Paulo e reaparece no romance de Patrícia Melo como o agenciador dos contratos de homicídios.

Visto a partir de então como herói, Máiquel transformou-se em ‘testa de ferro’ para empresários (Carvalho, Sílvia e Zilmar) e um policial corrupto (delegado Santana) na “Empresa Alpha de Segurança”, fachada para uma gangue de extermínio. As perso-

⁹ Em consulta ao site Webcine. Disponível em: <http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano.htm>> Acesso em: 20 ago. 2011.

nagens burguesas divulgavam sua ideologia “higiênica”, em prol da manutenção do estatuto de classe. Assim também se dá com a inversão de valores heroicos – Máiquel é escolhido “o homem do ano” – título recebido em uma festa na comunidade por desempenhar com eficiência sua função de matador. Assumindo a posição de carrasco informal, com direito à vida fácil e proteção da polícia; ao fim, Máiquel acaba sendo absorvido pelo processo de banalização da violência que, finalmente, o leva à autodestruição.

Na história, a realidade de Máiquel é aquela onde todos almejam um “lugar ao sol” e possuem o desejo de “ser alguém”, de se destacar socialmente. Máiquel consegue, porém, de maneira inusitada. Sua ascensão social passa a ser impulsionada a partir de suas decisões, que vão ocorrendo à medida que a narrativa se desenrola, adequando sua vida ao momento. Tudo começa quando Máiquel tingi o cabelo, para cumprir uma aposta sobre futebol, e esse fato acaba provocando e representando as grandes mudanças em sua vida. Com seu cabelo descolorido, Máiquel passa a se ver de maneira diferente, tornando-se outro - assim como em Flaubert: “Madame Bovary c’est moi”, isto é, “o outro sou eu”- como ele mesmo descreve, “um cara que era eu, mas não era eu, um loiro, estranho”, um novo Máiquel.

O novo visual de Máiquel é posto pela narrativa como uma mudança de identidade e atitudes. Antes um sujeito comum, sem nenhuma autoestima ou reconhecimento, Máiquel, após assassinar Suel, passa a ser considerado um justiceiro pela comunidade, que se livrou do marginal do bairro. Logo, surge a ideia de que sua nova função seria proteger seus companheiros do mal e da violência. Máiquel começa então, a trabalhar para o dentista Dr. Carvalho (Jorge Dória) e para outros comerciantes, que enxergaram e entenderam sua profissão como “higiênica e patriótica”.

E assim o filme se desenrola, entre assassinatos, vinganças, fugas, riqueza, pobreza e incertezas. Máiquel, apesar de ser um homem frio e cruel, era extremamente apegado ao seu animal de estimação, um pequeno porco, que lhe foi dado por um vizinho desconhecido como forma de agradecimento por ter liquidado Suel. Máiquel também sempre manteve ousados e intensos relacionamentos amorosos, principalmente após ter dinheiro, fama e poder. Primeiro conquista o amor de Cledir (Cláudia Abreu), com quem teve uma filha, Samanta (também personagem de *Mundo perdido*). Entre

discussões e a não aceitação da vida bandida do marido, Cledir é assassinada por Máiquel. Concomitantemente ao casamento, o protagonista também se relaciona com Érica (Natália Lage), de apenas 15 anos, ex-namorada de Suel que presenciou sua morte. Ela, uma garota aventureira, fica ao lado de Máiquel enquanto ele possui dinheiro e vida luxuosa e o abandona quando conheceu Marlênio, um pastor evangélico. Ela leva consigo a pequena Samanta, filha de Máiquel, e vinte mil dólares que estavam no cofre da mansão. Logo o “cerco se fechou” na vida de Máiquel: seu envolvimento em assassinatos e grupos de “extermínio” é descoberto pela polícia.

Do início ao final da história, Máiquel viveu uma “personagem”, um Máiquel temporário, que teve começo, meio e fim. A cada nova ação, sua identidade se transformou e se ajustou a acontecimentos posteriores. Na verdade, no fim do filme, é isso mesmo que aconteceu. Máiquel descobre que o delegado Santana mandou matar seu amigo Marcão, como forma de “extermínio de testemunha”. O delegado também denuncia a “empresa de matança” à polícia, traindo, assim, seus “sócios”. Como forma de vingança, o protagonista vai até a casa do delegado e o assassina. O mesmo acontece com o Dr. Carvalho. Ao ser desmascarado pela polícia, Máiquel foge e tinge seus cabelos de preto, partindo rumo a um “lugar qualquer”. Essa cena final resume bem o significado de sua vida: Máiquel se despe da identidade anterior e busca uma nova maneira de viver que o leva, em *Mundo perdido*, a construir outra identidade.

Por fim, para darmos prosseguimento no objetivo do trabalho de verificar e analisar as marcas do realismo estético contemporâneo no cinema, assim como já realizado na obra *Mundo perdido*, de Patrícia Melo, igualmente contemplaremos a análise de *O homem do ano* nas seguintes categorias: temática; linguagem; espaço e tempo.

Assim, para esta pesquisa, vamos nos utilizar das onze seções do filme *O homem do ano* definidas pelo DVD. Optamos por usar todo o filme no momento da análise exploratória para citarmos os exemplos das categorias analisadas e, pelo fato de constarmos as características procuradas ao longo de todo ele, selecionamos as sequências de cenas mais marcantes para representar cada categoria, levando em conta a importância das mesmas e seu poder de bem representar a categoria em questão.



Figura 1: Divisão das seções do filme *O homem do ano*.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

3.1 A temática realista no plano cinematográfico

Assim como fora atestado e interpretado no romance *Mundo perdido*, as marcas do realismo estético contemporâneo também se fazem presentes no filme *O homem do ano*. A temática é um dos elementos que atesta a aproximação desse filme com o estilo realista, pois estão entrelaçados ao enredo assuntos pertinentes à atual realidade brasileira.

Portanto, é possível observarmos na produção artística contemporânea brasileira questões relacionadas ao realismo dos séculos XIX e XX. A ideia central da estética em épocas passadas, de focar realidades mais pobres e revelar o submundo da sociedade, continua vigorando no tempo atual. Adequando-se a certas realidades brasileiras, o foco artístico voltou-se para a periferia, a violência, os assassinatos, a compra ilegal de armas, o desmanche ilegal de carros, o uso de drogas e a corrupção.

Em *O homem do ano*, a temática não se restringe apenas às vastas questões acima citadas. Assim como no romance, o filme é uma narrativa urbana periférica, que traz consigo imagens de um realismo cru e brutal, no entanto, compatível a algumas imagens do dia-a-dia, muitas transmitidas pelos meios de comunicação. O longa-metragem apresenta a realidade de Máiquel, um indivíduo ambicioso que busca sua ascensão social, não se importando em ultrapassar os limites éticos. Ao longo do filme, encontraremos posições e reações humanas próprias de indivíduos que vivem em

sociedades rodeadas de negócios corruptos, assassinatos e demonstrações de que a mentalidade capitalista pode sobrepor à moral ética de um homem.

No filme em análise, recheado de homicídios¹⁰, a personagem Máiquel inicia sua vida no crime assassinando o bandido Suel. Apesar de até sentir-se culpado e inquieto após a execução, Máiquel começa a manejar sua ansiedade e seu medo, possivelmente porque percebe que a vítima era uma pessoa temida no bairro e não propriamente pelo crime praticado. Tal comportamento criminoso de Máiquel foi o primeiro ato de violência extrema que a personagem cometera e que deu início a uma série de comportamentos violentos seguintes.

O momento do ato criminoso é deflagrado na cena, assim o momento em que Suel leva o “tiro à queima roupa” é enquadrado em plano fechado pela câmera, fechando a imagem no ponto ápice da situação, em uma técnica de enquadramento¹¹ denominada de “primeiro plano” ou *medium close-up*, com bastante impacto visual e objetividade. Aqui, cabe retomarmos a fala de Moisés (1990) a respeito da raiz do movimento do Realismo que, ao invés de subjetivar e propiciar momentos de imaginação, propõe a ideia do fato real, de uma certa realidade física e concreta.

Nas imagens a seguir, temos a sequência do crime em questão, quando o protagonista depara-se com o inimigo no horário e local combinados. Podemos observar que as imagens explicitam tudo o que ocorre na cena, apelando ao valor imagético, próprio da estética realista de ofertar a verossimilhança.

¹⁰ Associados à temática da violência, os homicídios no Brasil cresceram 32% em quinze anos, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por meio da publicação dos Indicadores de Desenvolvimento Sustentável de 2010. Inserida nesse contexto, a banalização da violência brasileira pode ser considerada a partir de inúmeras variáveis. A ausência de uma punição severa como a prisão pelo crime praticado, por exemplo, associada às motivações pessoais, como a não atribuição de culpa, a minimização do ato violento, entre outros, podem criar condições para o sujeito delinquente praticar crimes. Em pesquisa ao site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1703&id_pagina=1> Acesso em: 23 ago. 2011.

¹¹ A palavra “enquadramento” aparece com o cinema para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo. (Fonte: Dicionário teórico e crítico de cinema, 2003.)



Figura 2: Cenas da morte de Suel logo no início do filme.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Máiquel passa então a tornar frequentes os assassinatos devido a diversas condições presentes em sua realidade, como se a personagem fosse refém do ambiente em que vive.

O segundo assassinato cometido por Máiquel, o primeiro de forma profissional, foi intermediado pelo Dr. Carvalho, seu dentista. A encomenda do assassinato de Ezequiel também se deu por um motivo bastante ordinário, o que evidencia a banalização da violência e da morte. Segundo Dr. Carvalho, Ezequiel foi o homem que estuprou sua filha, Gabriela, aos dezessete anos de idade. No entanto, no decorrer do filme, a aparição da moça revela sua personalidade promíscua e sensual, o que leva o espectador a crer que talvez Ezequiel não a tenha abusado sexualmente. Na cena, Ezequiel percebe a intenção de Máiquel e atira contra seu futuro matador, mas acaba por errar o tiro. O protagonista então reage, e o mata em “legítima defesa”. A temática da violência nas cenas do assassinato de Ezequiel, assim como o de Suel, agrega-se a outra característica do realismo contemporâneo, a ideia do ciclo de violência que gera a própria violência. Da mesma maneira, outros filmes realistas da contemporaneidade exploram o atentar contra a vida do próximo como solução de problemas.



Figura 3: Cenas do assassinato de Ezequiel.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

A dinamicidade das ações é outra particularidade da produção em questão. Ambas as cenas apresentadas acima possuem edições rápidas, com menos de um minuto de duração, cenas explícitas da ação e breves diálogos. Aqui cabe acrescentarmos a fala de Oliveira (2011), afirmando que no cinema brasileiro contemporâneo “a imagem ocupa o lugar da palavra”, pois o *close up* da câmera, enquadramento que destaca o semblante do sujeito, focaliza cenas expressivas que não exigem palavras. Os dois primeiros assassinatos de Máiquel assim são apresentados: com poucos diálogos e com cenas brutais e impactantes, típicas da estética realista vigente.

Em meio à heterogeneidade de narrativas e imagens associadas aos registros do realismo contemporâneo, o “choque do real” é uma qualidade existente em distintos filmes atuais brasileiros, inclusive em *O homem do ano*. Associada às características há pouco citadas, o “choque do real” é, segundo Jaguaribe (2007, p. 99), “produzido pelas estéticas do realismo literário e cinematográfico que visam dar conta das conflitivas experiências da modernidade urbana no Brasil”. Dentre tais experiências, podemos destacar que em *O homem do ano* a recorrência da exposição “nua e crua” dos assassinatos suscita um feito de espanto catártico no espectador. O ímpeto do “choque” não deriva do fato de o espectador espantar-se com a morte de uma personagem, mas, em decorrência da representação de algo exagerado e intensificado. Evidentemente não é possível a medição do impacto do “choque do real”, pois a recepção varia entre os

sujeitos. Entretanto, a utilização desse recurso visa mobilizar o espectador para a denúncia social e a desestabilização do sentimento crítico.

No terceiro assassinato do filme, a violência já não se faz somente pelas mãos de Máiquel, mas também de seus amigos-comparsas Galego e Enoque. O trio invade, à noite, a casa de Neno, o homem que assassinou Robinson, primo de Máiquel, e o mata, assim como sua esposa, com alguns disparos. Igualmente a cena é bastante rápida, com poucos diálogos e violenta.



Figura 4: Cenas do assassinato de Neno. Vingança de Máiquel contra aquele que matou seu primo Robinson.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Nas próximas imagens, a estética do realismo é exibida a partir de cenas que envolvem a violência nos assassinatos cometidos por Máiquel e sua “empresa de segurança particular”. Na sequência a seguir, vemos alguns dos crimes cometidos. É possível observarmos que todos possuem curto tempo de duração, breves conversas entre as personagens e imagens de violência impactantes.





Figura 5: Cenas dos assassinatos encomendados através da “empresa de segurança” de Máiquel e seus comparsas.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

No filme *O homem do ano*, a temática da violência também aborda a brutalidade física e psicológica contra a mulher. No longa-metragem, Cledir, a esposa e mãe da filha de Máiquel é agredida e morta por ele mesmo. O início dessa violenta cena se dá quando Érica vai até a residência do casal para devolver as chaves da casa onde estava morando, de propriedade de Máiquel. Logo, Cledir estranha a presença da jovem e inicia uma discussão, questionando seu marido do porquê de a moça possuir tais chaves. A cena desenrola-se com Máiquel bastante confuso e inquieto. Ele, então, avança no pescoço da esposa e a desnua.

Resgatando Schollhammer (2009), a brutalidade do realismo marginal e o enfoque nos universos íntimos e sensíveis a partir de histórias cotidianas também abrangem a violência contra a mulher. No filme *O homem do ano*, o assassinato de Cledir ratifica a crueza e a aridez no modo como os fatos são apresentados. De maneira oposta como normalmente se dão os atos fúnebres em nossa sociedade, o corpo de Cledir sequer recebeu alguma cerimônia, sendo enterrado, ou melhor, escondido em um terreno nos fundos da casa de Marcão (amigo de Máiquel), desprovido de qualquer ritual religioso, vindo a ser descoberto somente no final da história. O enredo do filme, além de ser cruel em relação à morte, possui uma noção de tempo acelerado, assim as personagens não refletem acerca de suas ações, tampouco há espaço para ritualizações.

Desse modo, o enterro de Cledir nem é apresentado ao espectador. Máiquel, o assassino, agiu de modo pragmático, não sofreu penalidades, assim como não ficou de luto ou comovido com a morte da esposa. Ele a matou e sua vida teve sequência como se nada houvesse acontecido. Nesse sentido, esta parte do filme pode ser considerada verossímil com uma realidade possível em situações e ambientes como esses. O autor do crime não foi punido, visto a fragilidade e a ausência de um Estado efetivo, responsável pela segurança da sociedade como um todo.



Figura 6: Cenas do assassinato de Cledir, esposa de Máiquel.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Outro fato vinculado à realidade brasileira apontado pela produção cinematográfica é o comércio ilegal de armas de fogo. No filme, o traficante de armas com sotaque espanhol evidencia que o material em questão é contrabandeado de outro país, provavelmente vizinho do Brasil. Ele oferece a Máiquel um fuzil AR-15, no entanto, o protagonista opta por comprar algo “mais leve”, um revólver 45, semiautomático.

A compra do material se dá de maneira muito fácil, tal é a ausência de cerimônia quanto a este tipo de prática. Tranquilo também é o acesso ao lugar onde tudo é comercializado, um local sem aparente fachada, bastante discreto, porém repleto de armamento pesado. Cenas como essa exibem a facilidade do acesso do cidadão comum ao “submundo”, como se ele fosse um comércio regularizado e legal. Provavelmente, atitudes como a de Máiquel também sejam comuns em nossa sociedade, afinal o armamento utilizado pelos traficantes nas periferias brasileiras igualmente provém de meios ilegítimos.



Figura 7: Cenas de Máiquel adquirindo seu primeiro revólver no comércio ilegal de armas.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

A realidade dos desmanches e a revenda desautorizada de veículos também faz parte do enredo de *O homem do ano*. Na ficção, os comparsas de Máiquel trabalham e chegam a oferecer-lhe um emprego em uma revenda ilegal de peças¹².



Figura 8: Cenas do desmanche de veículos de propriedade dos amigos de Máiquel.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

¹² Esse crime que envolve ainda o roubo de automóveis cresceu 41% no Brasil, de 2001 a 2004. Conforme a revista *Quatro Rodas*, em 2005 foram roubados 357.855 veículos no país - um a cada 90 segundos. O destino da maior parte deles é os desmanches ilegais, onde são retiradas as peças de maior procura para abastecer o mercado paralelo. Em consulta à versão online da revista, vinculada à editora Abril. Disponível em: <http://quatrorodas.abril.com.br/reportagens/conteudo_195965.shtml> Acesso em: 27 ago. 2011

O uso de drogas é também um fator determinante de alguns homicídios cometidos por Máiquel e seus comparsas. Considerada uma das grandes problemáticas sociais enfrentadas pelo Brasil, o consumo de drogas ilícitas é abordado no filme como uma “válvula de escape” para os problemas de Máiquel. Ele usa cocaína pela primeira após irritar-se com Cledir, que assou o porco de estimação, Bill, na comemoração de seu aniversário. O abate do animal por Cledir representa a “morte” do lado ingênuo de Máiquel que, coincidentemente, também se desfaz com a morte de Robinson. Tais decepções contribuíram para que Máiquel encontrasse na cocaína certa “fonte” de coragem para cometer os futuros assassinatos.

Essas duas mortes operaram uma mudança no interior da personagem. No filme, elas representam o conflito da narrativa, pois, a partir delas, Máiquel deixa-se levar pelo discurso reacionário do Dr. Carvalho, que também faz uso do lema “bandido tem que morrer”. Dessa forma, o protagonista encarna a voz daquele que se aproveita do contexto de miséria em benefício próprio e pode “alimentar” esse espaço de marginalidade, nunca aplicando regras e julgamentos a si mesmo, mas sim somente aos outros.



Figura 9: Cenas de Máiquel e amigos consumindo drogas – cocaína.
Fonte: *O homem do ano* (2003)

A respeito do tráfico brasileiro de drogas ilícitas, Jaguaribe (2007) argumenta que esse é o principal agente da visibilidade das favelas, e a batalha entre traficantes, polícia e Estado tem engrossado a cultura do medo e da violência. Em *O homem do ano*, o uso de drogas não é o mote do enredo, nem o motivo para que Máiquel fosse perseguido pela polícia. No entanto, fez parte da vida das personagens ficcionais que, assim como os viciados na vida real, agiram sem precaução ou responsabilidade.

A questão da corrupção também é outra temática que pode ser analisada sob o ponto de vista da estética realista contemporânea. Isso se deve ao fato de que na atual sociedade brasileira, mais do que nunca, a falta de ética e o descompromisso com a verdade prevalecem entre muitos governantes e demais representantes de cargos públicos ou privados, que abusam de seu poder para se autobeneficiarem. No filme, os atos corruptos provêm de uma transgressão, ou seja, negação da lei, transfigurada sob uma espécie de “milícia”, uma empresa de “segurança particular” que Máiquel, empresários e, até mesmo, um delegado coordenam. O título recebido pelo protagonista, por contribuir com a segurança do bairro, é resultante de um serviço corrupto e falsário, afinal a equipe de Máiquel, que cobra dos comerciantes do bairro valores em dinheiro para garantir a segurança, é a mesma que assalta e invade os estabelecimentos. O jogo corrupto se dá no momento em que a suposta empresa impõe a aquisição de contratos de segurança, caso contrário, agirá causando-lhe danos.



Figura 10: Cenas do encontro de Máiquel, Dr. Carvalho e Sílvia na organização do esquema corrupto de segurança privada e da festa em homenagem ao “Homem do ano”.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Além desses temas, sendo a história de *O homem do ano* precedente ao romance *Mundo perdido*, no filme também há a temática das Igrejas Evangélicas, que perpassa praticamente todo o enredo.

Na produção fílmica, a exposição da religião Evangélica¹³ é feita como um ca-

¹³ As diferentes ramificações e crenças evangélicas atestam o grande número existente dessas igrejas no Brasil. Conforme o Censo Demográfico do IBGE, em 2000 o Brasil possuía cerca de 26.184.942 evangélicos, e uma taxa de crescimento anual de 7,43%, ou seja, de 1991 a 2000, a cada ano, houve um aumento de 7,43%, o que atesta o generoso número de tais igrejas no país. Em consulta ao site Sepal Pesquisas, vinculado ao IBGE. Disponível em:

<www.pesquisas.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=26> Acesso em: 12 set. 2011.

minho de salvação para aqueles que pecam, porém não deixa de ser também uma forma de extorsão legitimada de dinheiro. Aqui ainda não há o luxo dos “grandes centros evangélicos” com suas modernas construções gigantescas, tampouco Marlênio e Érica aparentam lucrar economicamente com seus cultos. A pequena e singela Igreja do Poderoso Coração de Jesus localiza-se no bairro onde vivem as personagens e apresenta-se tão sedutora quanto no romance. Os fiéis aparentam ser pessoas humildes, que se deixam envolver pelo discurso salvador do pastor. Érica foi um exemplo positivo, igualmente há muitas pessoas na vida real que se entregam à religião para nela encontrarem forças no combate às dificuldades do dia-a-dia. O filme apresenta, diferentemente do romance, outra face das Igrejas Evangélicas, enquanto no livro já há o auge do “negócio” de Érica e Marlênio. O longa-metragem mostra o início de um simples templo evangélico, estilo este bastante comum em todo o Brasil, especialmente em subúrbios.

As imagens a seguir estão relacionadas ao perfil estético da Igreja Evangélica apresentada no filme, dos sermões do pastor Marlênio e das tentativas de Máiquel em não permitir que Érica se convertesse a tal religião.



Figura 11: Cenas do pastor Marlênio, da fé inicial de Érica e dos cultos evangélicos.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

3.1.1 As “marcas” da contemporaneidade na ficção

A evidenciação de marcas de roupa, jornal, bebidas, automóvel, remédio, rede de lanchonete, banco, televisão e máquina fotográfica incorporam ao filme *O homem do ano*, além das temáticas abordadas, um maior vínculo deste com a estética realista vigente na contemporaneidade. Oliveira (2011), em seu discurso sobre as narrativas brasileiras contemporâneas, afirma que o uso de marcas específicas credita ao texto dito realista a sensação de que esse está de fato se referindo à sociedade mais atual possível. O leitor/espectador enxerga na obra produtos que ele conhece e até mesmo utiliza, deixando a narrativa ainda mais convincente ou representativa de um certo real. Além disso, comprova o comportamento contemporâneo da sociedade de consumo.

No filme, a exposição de marcas se dá com bastante ênfase quando Máiquel torna-se um homem rico e passa a frequentar shoppings, lojas de grife, adquire uma motocicleta, uma bela casa, móveis, toma *milk shake* do Mc'Donalds, etc. Entretanto, não é apenas durante sua rápida vida burguesa que marcas são expostas. Do início ao final, elas aparecem e evidenciam a ligação da realidade fictícia com o real. Entre os produtos, destacam-se grandes marcas massivas que despertam um imaginário tomado pelo consumo. Entre elas estão as roupas da marca “Diesel”, do estilo *hip-hop/skate* “XXL”; o jornal carioca “O DIA” – trazendo como manchete um jogo no estádio do Maracanã; o remédio dipirona sódica, princípio ativo do medicamento conhecido como “Novalgina®”; a marca de carros “Kia Motors do Brasil”; o refrigerante “Coca-Cola” e “Fanta Laranja”; a marca de eletroeletrônicos “Sony”; a rede de lanchonetes *fast-food* “McDonald’s”; o “Banco Losango”, a marca de cosméticos “L’oreal” e a cerveja “Skol”. Marcas essas que, sobretudo, transcendem localismos, fazendo referência ao mundo globalizado que marca o tempo contemporâneo.

As temáticas encontradas ao longo de *O homem do ano* evidenciam a busca ao real, pretendida a partir de aspectos e fatos recorrentes à realidade de muitos brasileiros, ou senão, apresentados à sociedade pelos meios de comunicação, grandes modeladores do imaginário perceptual dos indivíduos. Todavia, não somente a escolha de temas como a violência, o uso de drogas, a compra ilegal de armas, a corrupção, os desmanches ilegais de carros e a propagação das Igrejas Evangélicas evidencia as

marcas do realismo no filme. O fato de o mesmo usar e abusar de produtos de consumo conota integração ao mesmo real, ou seja, a exibição de marcas de produtos que existem de fato confere ao enredo uma aproximação ainda maior deste com a realidade contemporânea, afinal, o espectador vê na ficção elementos recorrentes de seu dia-a-dia, atenuando, assim, os limites de sua imaginação entre o que é e não é ficcional.

O cinema, em sua configuração institucionalizada, de sala escura com alto-falantes, tela grande e projeção de luz, possui uma capacidade ímpar de provocar a imersão do espectador em um mundo constituído. Aliado a esse ambiente propício, eis, portanto, o objetivo maior da estética em questão: fazer imergir o leitor/espectador em um mundo no qual ele reconhece as temáticas e seus elementos. Esses, por sua vez, buscam, a partir do “choque do real” e de representações intensificadas e impactantes, proporcionar a sensação de vivência do que é exibido de modo o ser o mais contundente possível. A essência da temática, dos espaços e do tempo realista resume-se, grosso modo, em “dizer mentiras que pareçam verdades”.

A respeito de o realismo consistir-se em uma “mentira”, Bernardo (2011, p. 99) argumenta que o desejo de encontrar a realidade no meio ficcional é tal que o leitor/espectador não pode correr o risco de acreditar ou se apoiar em uma mentira. Ora, a ficção é “uma mentira paradoxal, porque se assume desde o início como mentira – logo, ela parece ser “menos” mentirosa do que as verdades cotidianas, que se mostram tão mentirosas depois de algum tempo”. Entretanto, ainda assim, a ficção continua sendo uma espécie de mentira. Na sequência, algumas exposições de marcas e produtos consumidos na vida real encontrados ao longo do filme *O homem do ano*.



Figura 12: Cenas com marcas de produtos encontradas ao longo do filme.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

3.2 As elipses temporais e a valorização dos espaços

No âmbito da análise temporal, o filme *O homem do ano* pode ser vinculado à estética do realismo na medida em que a percepção do tempo ficcional está relacionada à sensação de tempo que temos em nossa vida real, ou seja, de que tudo é muito rápido. Para analisarmos o modo como a característica temporal contribui para que o filme seja realista, congelamos as imagens no exato momento em que elas se sucedem para podermos, assim, notar a passagem do tempo nas ocorrências selecionadas.

O filme em questão nos apresenta uma noção temporal que, ao mesmo tempo, é linear, pois os fatos sucedem-se em tempo cronológico, e não-linear, uma vez que há cortes entre as situações do enredo, de uma cena para outra, ou de um capítulo para outro. Nesse sentido, o filme apresenta montagens de tempo linear e a edição é feita a partir de uma “grande história” e outras “micro-histórias” com edições e cortes rápidos não-lineares que imprimem dinamicidade narrativa à produção, constatada principalmente pelo movimento do narrador-personagem. O protagonista Máiquel sai de um cenário e entra em outro mudando o ambiente e quebrando a linearidade temporal com frequência. Acrescentemos o fato de que o filme possui diálogos breves e poucas reflexões profundas, fazendo com que o tempo de duração das mesmas seja veloz.

Para comprovarmos o movimento de Máiquel, que se reflete no meio temporal, selecionamos no início do filme uma sequência de cenas que é ambientada em três espaços distintos: o salão de beleza de Cledir, o carro de Máiquel e o bar do Gonzaga. O que nos chama atenção aqui é a acelerada variação dos espaços que implica ao texto a dinamicidade temporal em tais cenas: as personagens interagem nos três cenários por cerca de apenas dois minutos. Notamos também que não são apresentados ao espectador muitos dos possíveis caminhos percorridos pelas personagens, entretanto, a “falta” destes não abala a estrutura narrativa do filme. Na imagem que segue, vemos Máiquel no salão de Cledir. Ali ele a convida para sair à noite. A próxima imagem já mostra os dois no carro e a seguinte, ambos no bar do Gonzaga, local onde Máiquel e Suel se desentendem. Percebemos, assim, nessa sequência de cenas, a passagem do tempo bastante acelerada, em sintonia com a representação da noção temporal vigente na contemporaneidade.



Figura 13: Sequência de cenas no início do filme: Máiquel no salão de beleza de Cledir, logo os dois em um carro e, em seguida, no bar do Gonzaga.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Na próxima sequência de cenas analisamos a passagem do tempo através das imagens da discussão de Máiquel e Suel até o acerto de contas que resultou na morte do último. Compreendemos que, desde o momento em que as personagens se depararam no bar do Gonzaga (primeira imagem) até o encontro na praça do bairro (última imagem) passaram-se praticamente vinte e quatro horas, pois o assassinato deu-se apenas na noite seguinte, após Máiquel ter sido “zoado” por Suel. A segunda imagem, Máiquel sentado à beira da cama já tendo o dia amanhecido, revela que a noite foi passada em claro.

O enquadramento da câmera mostra exclusivamente o protagonista - o narrador-personagem – evidenciando a intenção da câmera de expressar a tensão e a preocupação com o compromisso firmado. Segundos depois, com o sol a pino, ele toma em suas mãos uma caixa contendo uma espingarda e dirige-se ao local combinado. Ao espectador não é fornecida nenhuma informação a respeito de que horas eram, no entanto, a ansiedade derivada da espera da personagem revela que o tempo passava. Aos poucos, a luz do dia dá espaço à escuridão da noite e o acerto de contas concretiza-se com sucessões de imagens rápidas, muita ação e pouca reflexão, marcas da narrativa contemporânea.



Figura 14: Sequência de cenas que resultou na morte de Suel. Máiquel encontrou Suel à noite e marcou o duelo para o meio dia. Ele passou a noite acordado. Na manhã seguinte foi até o local combinado e lá esperou Suel até o anoitecer.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Na figura seguinte há um bom exemplo da instantânea passagem do tempo. Após ter encontrado Suel e de tê-lo assassinado, vemos Máiquel em um cenário noturno, sentado no sofá de sua casa. Os trinta segundos seguintes revelam a passagem da noite e o amanhecer do dia. Ou seja, ele ali permaneceu durante toda a madrugada. Notamos a rápida passagem do tempo a partir da modificação da iluminação do ambiente: ora está escuro, evidenciando a noite, e aos pouco se expande a luz, raiando o brilho do sol. Além disso, a chegada do dia seguinte também é percebida pelos “murmurinhos” de vozes de pessoas, vindos da rua.



Figura 15: Sequência de cenas após o assassinato de Suel. Máiquel não conseguiu dormir. As imagens revelam um efeito da passagem da noite até a manhã seguinte.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Após ter saído naquela manhã, Máiquel surpreende-se com os elogios que ouviu e, ao retornar, encontra, como forma de agradecimento da comunidade pela morte de Suel, presentes deixados na porta de sua casa. As cenas abaixo mostram Máiquel desempacotando os presentes à luz do dia, e já na cena seguinte, ele em sua cama, à noite. Aqui percebemos o transcorrer da tarde para a noite, com elipses temporais e espaciais, tudo muito rápido, “sem rodeios, nem floreios”. (SCHOLLHAMER, 2009)



Figura 16: Cenas da tarde seguinte ao assassinato, quando Máiquel encontrou na porta de sua casa alguns presentes. Na próxima cena, já à noite, Máiquel em sua cama. Pressupõe-se a passagem do resto daquela tarde.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

O envolvimento amoroso do protagonista com a cabeleireira Cledir resultou em uma gravidez inesperada. Na primeira imagem vemos Máiquel na oficina – “revendedora ilegal de peças automotivas” de seus companheiros – anunciando a gravidez da namorada Cledir. Ali, o protagonista revela certa vontade de abandonar o mundo do crime para ser um “homem normal”, casado, com família e emprego honesto. Contrários à ideia, seus amigos aconselharam o aborto e a desistência do casamento com Cledir. Na cena seguinte, já na casa de Cledir, Máiquel mostra-se confuso a respeito de seu futuro. Ele, embaraçado, tenta dizer a Cledir algo, provavelmente que não desejava se casar. Ela, entretanto, mostrava-se ansiosa e contente com a ideia do filho e do casamento. Percebemos nas figuras abaixo uma elipse temporal. O tempo ficcional deu-se de maneira acelerada. Não há registros do que Máiquel fez após sair do encontro com os amigos, tampouco a informação de quanto tempo se passou.



Figura 17: Cenas de Máiquel contando a seus amigos da gravidez de Cledir. Na sequência, Máiquel já na casa de Cledir, anunciando seu casamento.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Aproximando-se do final do filme, há outra marca da acelerada passagem do tempo. Temos inicialmente a visão de Máiquel, à noite, em sua nova e luxuosa residência. Naquele momento, ele ouvia da secretária eletrônica o recado de despedida de Érica. Ela o havia deixado, para viver com o Pastor Marlênio. Momentos antes, Máiquel foi aconselhado por seus comparsas a passar uma temporada em Angra dos Reis e esta é a cena seguinte. A noite passa sem registro algum e na manhã seguinte o protagonista dirige seu carro rumo ao litoral carioca. Na próxima cena, Máiquel já estava em seu destino, aproveitando a bela paisagem do local.



Figura 18: Cenas de quando Máiquel ouviu, à noite, o recado de Cledir. Na manhã seguinte, partiu rumo a Angra dos Reis. Na última, o protagonista já no litoral carioca.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

As cenas finais do longa-metragem, que possuem somente três minutos de duração, iniciam-se em Angra dos Reis. Lá, Máiquel se mostra bastante perturbado e confuso em relação à sua situação. O estopim para que o protagonista decidisse sair da empresa de segurança foi quando ele leu uma manchete de jornal com a seguinte notícia: “Policial denuncia empresa de matança”. Ali, Máiquel percebe que o delegado Santana o traiu, denunciando-o à justiça. O uso das vozes do delegado Santana, de Sílvio e do Dr. Carvalho ecoando em *off*¹⁴ ao redor da cabeça de Máiquel nos relevam seus pensamentos duvidosos em relação aos ex-companheiros.

Já o anoitecer nos revela que Máiquel “pegou a estrada” ao entardecer daquele mesmo dia, rumo à sua comunidade. Na cena seguinte, ele já está em um bar, e na sequência assassina o delegado Santana. Depois, vemos pelas câmeras de segurança da casa de Dr. Carvalho, que o protagonista entra na moradia e, logo, a cena do assassinato na sala. Na próxima cena, Máiquel foge em seu carro.

A tonalidade escura do céu revela que a noite se aproxima. No meio do percurso, ele para em um lugar desconhecido e tingi então o cabelo, antes claro, de preto. Nessa cena, podemos interpretar que o protagonista mudou o visual e assim tentou despir-se da identidade de matador. Enfim, Máiquel, moreno, segue viagem, em plena noite, rumo à história que se passa dez anos depois no romance *Mundo perdido*, de Patrícia Melo.

¹⁴ A voz é um dos elementos mais importantes da narrativa fílmica. Na linguagem audiovisual, a voz pode intervir de duas maneiras distintas: através da narração ou do diálogo.. A voz em *off* é proferida por alguém fora do campo visual em questão, possibilitando reflexão interior, contextualização e criação de situações imaginárias.

O filme *O homem do ano* nos remete à ideia de agilidade em que os fatos se sucedem. Para marcar a dinâmica passagem do tempo, o diretor utilizou técnicas de filmagem e expressões que sugerem uma constante progressão temporal (depois, de repente, no outro dia, à noite, às nove horas, etc.). Nele percebemos edições de imagens rápidas, trocas de planos, poucos diálogos e reflexões, objetivando sempre estar o mais próximo da realidade atual. Assim, o filme aproxima-se das produções do neo-realismo italiano, pois Fonseca abusa de cenários existentes na vida real, de temas correntes do período histórico bem como evita efeitos particulares de imagem.

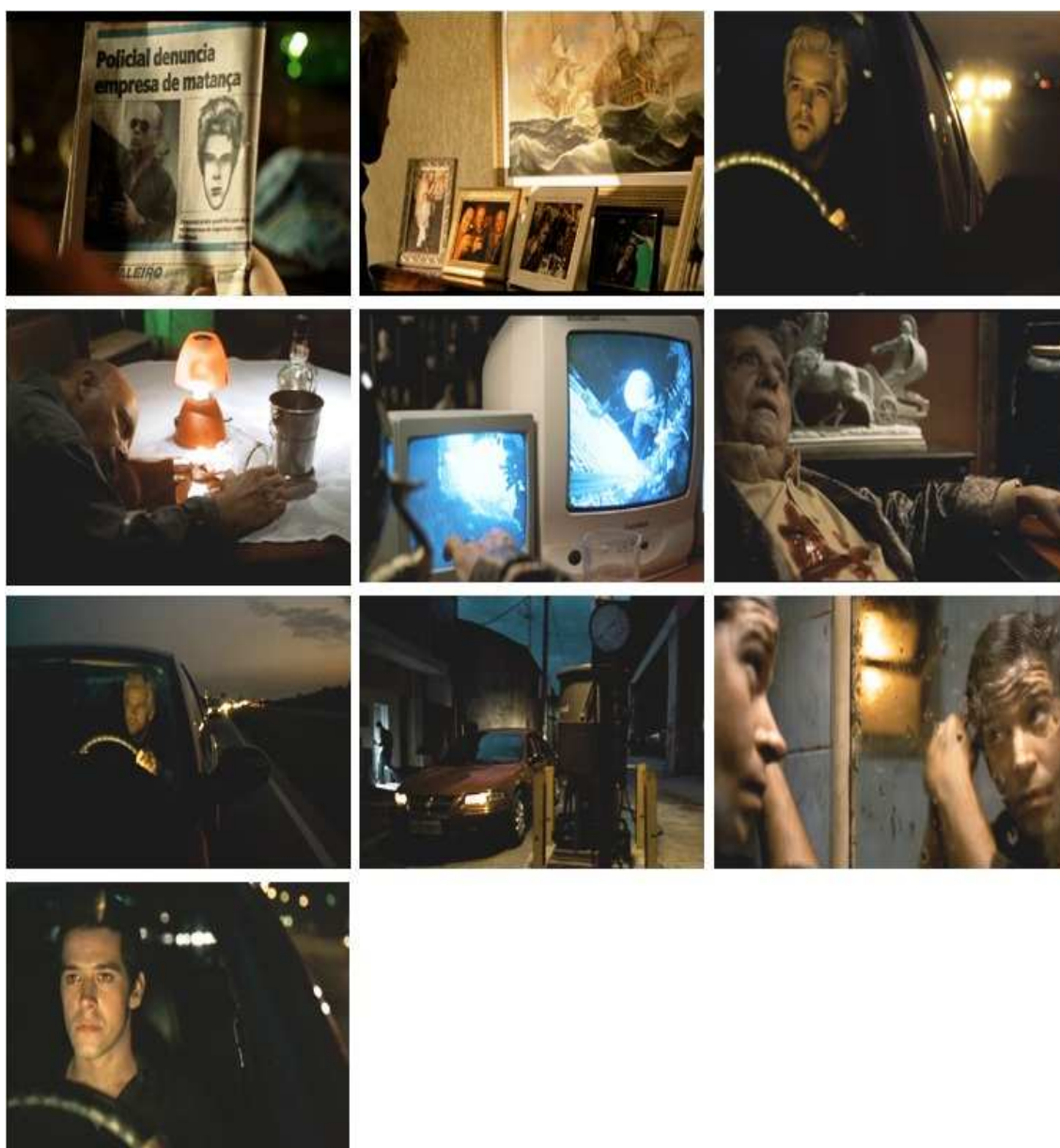


Figura 19: Cenas finais do filme quando Máiquel descobriu que Santana o entregou à polícia. Ainda em Angra dos Reis, ele então decidiu retornar à Baixada Fluminense para matar o delegado e, posteriormente, o Dr. Carvalho. Após os assassinatos, o protagonista fugiu de carro e tingiu o cabelo de preto. A última cena mostra Máiquel seguindo rumo a sua vida nova em *Mundo perdido*.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Diferentemente da literatura, a produção cinematográfica em questão não emprega o recurso de “avisar” o espectador quando da passagem do tempo. Cabe ao espectador estar atento ao desenrolar da história para perceber as marcas e os recursos adotados que evidenciam o começo e o fim dos dias e das noites pelas indicações imagéticas.

Se observados através de uma linha temporal linear real, somos levados a crer que os fatos da narrativa *O homem do ano* se desenvolvem em não mais de dois anos. Apesar de os acontecimentos e mudanças terem sido constantes e agressivos na vida de Máiquel, o tempo passou rápido para aqueles que acompanharam sua história através da tela do cinema. É um filme recheado de “elipses temporais”, montado em “alta velocidade”, com ideias e situações que se sucedem constantemente a partir de cenas e sequência de cenas editadas de modo a serem rápidas, bem como pelo pouco tempo de duração de cada uma.

Enfim, essa produção contemporânea, que possui igualmente espaço e temática vinculados à estética do realismo, pode ser averiguada também sob o ponto de vista temporal na medida em que busca trazer para dentro da ficção a noção do tempo real. Logo, o compasso da atual narrativa mudou e, conseqüentemente, o espectador e o leitor contemporâneo diferem daqueles dos séculos passados. Agora, ajustado à necessidade de progressão e obtenção de informações rápidas e precisas do mundo contemporâneo, o tempo da narrativa equipara-se ao ritmo acelerado vivido pelos homens.

Acertados também foram os espaços que ambientam o filme *O homem do ano*. Esses da mesma forma são passíveis de serem analisados sob o ponto de vista da estética realista contemporânea. De tal modo como foram considerados os espaços no romance *Mundo perdido*, aqui exporemos imagens que comprovam a presença desse realismo no longa-metragem em questão.

O filme propõe a valorização da paisagem urbana e humana da megalópole Rio de Janeiro. Essa relação à paisagem sugere uma nuance documental capaz de ampliar a compreensão do contexto sócio-cultural ao qual o filme pertence. Vemos, no filme, Máiquel caminhar por ruas esteticamente semelhantes às de grandes cidades brasileiras, com ares de poluição, inúmeras construções prediais e ruas ladeadas por propagandas que acabam por contextualizar o espaço de atuação do enredo.

Na sequência de imagens que segue vemos alguns ambiente típicos da cidade do Rio de Janeiro, cenário onde se passa a ficção. Percebemos que, do mesmo modo como em nossa realidade, no filme também há a superlotação do transporte público (persistente problema de organização urbana), a promoção de bailes *funks* (festas bastante populares, especialmente nas periferias cariocas) e os longos congestionamentos ocasionados pelo intenso tráfego de veículos e mau planejamento de rodovias e estradas.



Figura 20: Cenas da superlotação do transporte público, dos bailes *funks* cariocas e do trânsito intenso nas grandes cidades.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Ao escrever o roteiro da adaptação de *O homem do ano*, o escritor Rubem Fonseca transferiu o espaço da periferia de São Paulo para o subúrbio do Rio de Janeiro. Entretanto, essa transferência espacial dos fatos não causou prejuízo à trama fílmica, pois a intenção do roteirista foi retratar um jovem inserido na violência urbana da periferia de qualquer metrópole brasileira.

O grande fluxo de pessoas e o excesso de informações por meio de cartazes, *outdoors*, propagandas e pichações nas ruas da periferia serviram de cenários ao filme para construir a representação do real. Podemos conferir tudo isso nas imagens da

comunidade na qual Máiquel reside, com misturas de construções acinzentadas, fios, ícones (marcas) do capitalismo contemporâneo, carros, estação e trilhos de trem.



Figura 21: Cenas do bairro onde Máiquel reside.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Os espaços internos mais frequentes, que servem de cenário para a gravação do filme *O homem ano*, são as casas de Máiquel, do Dr. Carvalho e a de Cledir. A casa do protagonista é uma espécie de sobrado, pois Máiquel reside no segundo andar de um prédio próximo a uma estação de trem, por isso de o lugar ser bastante movimentado. Em frente à sua casa também há uma lanchonete americana mundialmente conhecida, o *McDonald's*. Eis aqui um vínculo do filme com a realidade contemporânea, pois a presença da franquia do *McDonald's*, rede de *fast-food* bastante reconhecida e notória em nossa sociedade, garante verossimilhança ao filme.

Podemos ainda estabelecer uma relação entre a “ganância e a pretensão” de Máiquel em ascender socialmente com a presença de um ícone do capitalismo contemporâneo, o *McDonald’s*, próximo à sua casa. São repetidas as cenas em que Máiquel sai porta afora e a câmera enquadra, junto ao seu rosto, a imagem da marca em questão. É passível de associação, pois a ambição desenvolvida por Máiquel ao longo do filme vem ao encontro da presença constante de uma marca americana que busca o crescimento dominador e homogeneizado do mercado de *fast-food*, fazendo-se presente em quase todas as partes do mundo.

A respeito da moradia de Máiquel, é curioso observarmos que, diferentemente de outras produções cinematográficas brasileiras adeptas às características do realismo, em *O homem do ano* não é apresentada uma favela, com ruelas, becos e escadarias que contornam morros. Nesse bairro popular, visivelmente de classe média-baixa, não há barracos, casebres, lixo espalhado pelas ruas. Há casas modestas, típicas de muitas comunidades brasileiras.

A residência do protagonista não é diferente. Máiquel possui uma casa completa e aparentemente confortável. Na seção de extras do filme, o diretor José Henrique Fonseca esclarece que as gravações do filme foram feitas na cidade de Nilópolis, na Baixada Fluminense, ou seja, um lugar que não é favela, pois reúne municípios com variadas características sócio-culturais, nem é elitizado como a Zona Sul carioca.

As cenas revelam, a partir de câmeras que enquadram bem os espaços, o interior humilde, com móveis simples, da casa do protagonista. As imagens nada ocultam e o realismo contemporâneo procura revelar um ambiente comum a certa camada de nossa sociedade, que não pode ser denominada economicamente de rica, tampouco com miserável, mas sim popular. Logo, concluímos que o estrato social de Máiquel não é miserável e paupérrimo, mas humilde e de baixo poder aquisitivo.

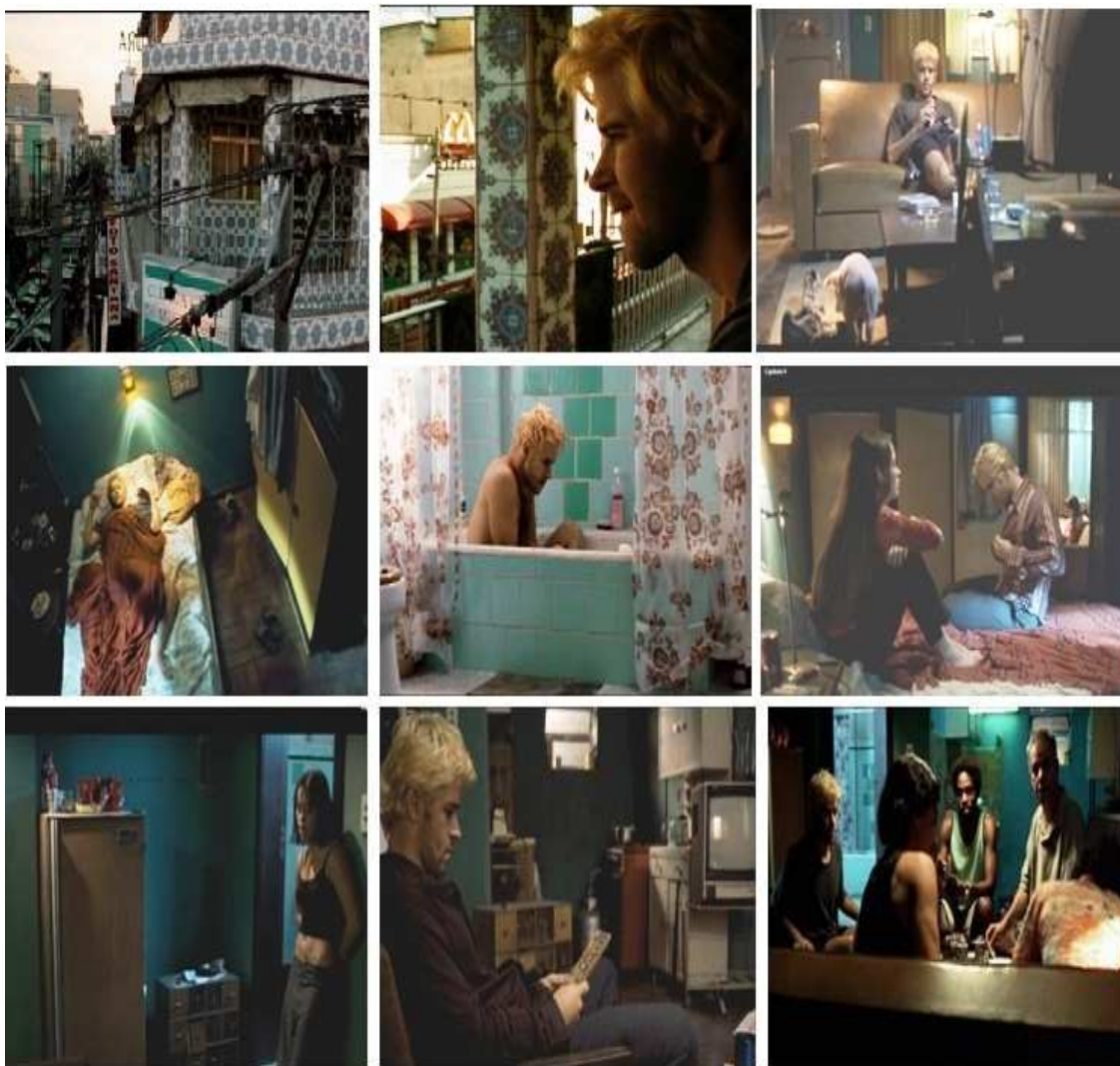


Figura 22: Cenas do espaço interno da casa de Máiquel.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

A casa do Dr. Carvalho é outro espaço interno que aparece no filme. Ali, em um ambiente mais sofisticado, o dentista, Máiquel e dois empresários, Sílvio e Zilmar, discutem a situação da criminalidade que vem tomando conta da sociedade carioca. Eles propõem a Máiquel uma parceria, juntamente com o delegado Santana, para exterminar os bandidos que assombram suas empresas e famílias.

A presença da estética do realismo pode ser percebida por meio da atmosfera do ambiente que é apresentado ao espectador, uma vez que, ao mesmo tempo os enquadramentos mostram o ambiente com vários elementos revelando-nos todo o espaço. A primeira figura da sequência de imagens a seguir é o recorte da cena em que a câmera “varre” a sala da casa do Dr. Carvalho e enquadra pormenores que configuram o espaço, como porta-retratos com fotos de família, estatuetas aparentemente valiosas,

abajures, bebidas, quadros, sistema televisivo de segurança, tudo muito organizado e com ares de requinte. Esse ambiente é apresentado sob uma ótica realista na medida em que tudo que há no espaço é valorizado e exibido, configurando assim o todo que o ambiente representa no enredo. À contemporaneidade, podemos assemelhar a vida do Dr. Carvalho, um homem rico, a real situação das classes sociais mais abastadas existentes na sociedade brasileira e que vivem sob a preocupação, uma quase “alienação”, por segurança, um anseio vivido por aqueles que detêm riquezas e posses.



Figura 23: Cenas do espaço interno da casa do Dr. Carvalho.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Outro espaço habitado no filme *O homem do ano* é a casa de Cledir. A estética do realismo aparece igualmente aqui, pois as cenas procuram descortinar o ambiente para melhor apresentar as personagens que ali vivem. Assim, revelam que Cledir e sua mãe estão em um nível sócio-econômico mais elevado do que Máiquel. O estilo da pintura interna, os papéis de parede e os móveis da casa, sofá, cortina, estante, tapetes, quadros, porta-retratos, livros e flores indicam que a família pertence a uma classe social um pouco mais elevada. Os móveis são esteticamente mais bonitos e confortáveis do que na moradia de Máiquel, no entanto, também se caracterizam como populares.



Figura 24: Cenas do espaço interno da casa de Cledir.

Fonte: *O homem do ano* (2003)

Após a ascensão social e econômica do protagonista e, conseqüentemente, de Érica, sua então namorada, os espaços mudam. Máiquel adquire uma luxuosa casa, um carro e uma motocicleta importada. O cenário modifica-se. O protagonista viaja para o exterior e aqui temos uma referência à nossa realidade, pois a Estátua da Liberdade surge em determinada cena apontando a cidade de Nova Iorque como o destino. O uso dessa estátua dá credibilidade à ideia de realismo que abrange o filme. Máiquel e sua turma esbanjam muito dinheiro na compra de roupas (há uma cena na loja da famosa marca Diesel), óculos, equipamentos eletrônicos, etc. O uso de cenários reais, bem como de marcas de produtos, reitera a ideia da estética do realismo em registrar na ficção retratos da realidade contemporânea. Logo, no texto ficcional dito realista, usar de um exagerado realismo pode ser considerado uma “boa mentira para melhor dizer o que é real”.



Figura 25: Cenas dos espaços luxuosos frequentados e adquiridos por Máiquel através da “empresa de segurança privada”.

Fonte: *O homem do ano*

Assim como no romance *Mundo perdido* havia citações de lugares (cidades, estados e países) que de fato existem, em *O homem do ano*, ao final do filme, Máiquel viaja para a cidade de Angra dos Reis, no litoral carioca, na tentativa de fugir da polícia e evitar sua prisão, o que pode ser comprovado com as tomadas da cena que foram gravadas em cenário natural, na própria cidade de Angra dos Reis. Esse artifício comprova, mais uma vez, que a produção em questão possui aspectos do realismo

contemporâneo, pois usa de um local, um ponto turístico conhecido, para ilustrar e incorporar ao enredo da ficção toques de verossimilhança com imagens da realidade.



Figura 26: Cenas da praia de Angra dos Reis/RJ.

Fonte: *O homem do ano*

Os espaços do filme *O homem do ano*, analisados a partir do viés da estética realista contemporânea, revelam- nos mais uma tentativa de aproximação da realidade ficcional com a não-ficcional, uma vez que, ao longo da produção, são usados como pontos reais de referências a Estátua da Liberdade (NY) e a praia de Angra dos Reis - RJ. O espectador pode, ao longo do filme, identificar os cenários existentes congruentes à sua realidade, seja ele mais humilde ou requintado.

Além disso, a superexposição e a valorização dos ambientes, com enquadramentos de câmera que mostram o todo, mas que também valorizam os detalhes e a construção da personalidade da personagem, auxiliam na existência de um realismo envolvente em todo o enredo do filme.

Destacamos, portanto, a presença da verossimilhança na questão da temática, do tempo e do espaço presentes no texto ficcional em relação à noção de contemporaneidade existente. *O homem do ano*, além de apresentar elementos coerentes com a realidade vigente, do mesmo modo, possui uma coerência interna, pois os subsídios que constituem a produção estão interligados e bem combinados, fazendo ligações contínuas com a realidade contemporânea.

3.3 As gírias e o linguajar suburbano nas telas do cinema

Do mesmo modo como verificamos as marcas da estética do realismo contemporâneo nas categorias temática, espaço e tempo, agora abrangeremos o campo da linguagem cinematográfica contemporânea predominante no filme *O homem do ano*.

Segundo Martin (2003), a linguagem cinematográfica é um espaço de materialização de escolhas discursivas e representacionais. O autor entende por linguagem cinematográfica os componentes plásticos da imagem e a montagem, onde os elementos técnicos e estéticos se encontram para produzir um determinado sentido. Atentamos para o fato de que a linguagem cinematográfica também pode ser transmitida por meio do enquadramento da câmera que, igualmente, comunica. Dessa maneira, o termo “linguagem” deixa a esfera da abstração para também “mostrar”, “falar”, “dialogar”, “comunicar-se” com o espectador.

O cinema, enquanto meio de representação, transforma-se e é transformado de modo a compreender e abarcar as novas formas de mundo que surgem e fazem constituir o sujeito contemporâneo. Nessa perspectiva, o cinema dito contemporâneo acaba por converter sua linguagem a partir das referências suscitadas pelo atual contexto. Xavier (1986) acredita que o cinema brasileiro, que vem de uma atmosfera do cinema marginal, adaptou-se a uma linguagem mais convencional para ampliar sua audiência, numa tendência geral a um discurso do qual emerge, de forma mais nítida, a questão da identidade e os conflitos sociais.

Entendemos que os roteiros esteticamente realistas revelam o teor cultural da realidade de uma sociedade, da mesma forma como o cinema provoca novas problemáticas a sua realidade. O cinema, portanto, como arte da imagem em movimento, é um modo de perceber o sujeito a que se refere, suas formas de entendimento sobre o mundo, a realidade e, principalmente, sua capacidade de manipular o discurso social a partir da representação visual.

Em termos de linguagem cinematográfica, a produção contemporânea brasileira, de 1960 para cá, vem atingindo um grau de complexidade interessante na discussão acerca do diálogo entre cinema e cultura (XAVIER, 1986). Agora, a abordagem fixa conflitos psicológicos individualizados, deslocando a atenção do social para o sujeito

individualizado. Assim, no filme em análise, percebemos tal característica quando a narrativa enfoca a vida de Máiquel, um rapaz comum que se tornou um respeitado matador. É a partir do núcleo que gira em torno do protagonista que o espectador toma conhecimento dos espaços, do tempo e da realidade social da história.

Nesse sentido, a narrativa cinematográfica contemporânea vem se apresentando cada vez mais fragmentada, veloz, polifônica e, assim como no século XIX, preocupada em denunciar os problemas sociais brasileiros. As estruturas de linearidade que apresentam efeitos de ação-reação claros e acelerados são construídas em um tempo-espaço verossimilhante ao real. Logo, a linguagem é pautada por hibridismos linguísticos, pela estrutura de intertexto, frases curtas e breves e, principalmente, por citações e referências à vida real.

A linguagem utilizada em *O homem do ano* reflete bem as características do realismo contemporâneo, afinal nele encontramos a adequação da linguagem ao tema. Pelo fato de a história ser vivida em um ambiente periférico urbano e possuir temáticas congruentes às de lugares como este, coube à linguagem também adaptar-se a tal realidade, encaixando-se no quadro e no núcleo temático. Para elucidarmos nossa afirmação, transcrevemos abaixo, sinalizando o tempo exato de quando são ditos no filme, bem como de acordo com as personagens, discursos que revelam um linguajar bastante informal e suburbano. Esclarecemos aqui que a transcrição do oral para a escrita foi feita de modo a ser a mais autêntica possível.

“Porra de um gringo” (07:00 - fala de Suel); “Qual é, cê tá achando que eu sou veado?” (06:55 - fala de Máiquel); “Qual foi, qual foi, quem é o palhaço?” (06:40 - fala de Máiquel); “Se entregar porra nenhuma!” (11:55 - fala de Galego); “Cê tem que fugir logo, meu irmão!” (12:00 - fala de Robinson); “Caralho Marcão, tem neguinho que se esconde ali em Niterói mesmo.” (12:11 - fala de Galego); “O Suel era um ladrão filho da puta!” (12:46 - fala de Gonzaga); “Conta pra gente aí como que tu pipocou o cara.” (15:15 - fala de Galego); “Mas Carvalho, você acha que essa porra aí vai dar resultado?” (42:55 - fala de Zilmar); “Mataram o Robinson. A gente tava vindo pra cá, aí o Neno, aquele crioulinho pereba. O Robinson sacou tudo: Enoque fica frio que é bote. Não deu outra. O cara falou ó: a gente tá na paz, indo pra uma festa. Foda-se. O cara rodou o carro e falou: ó, dançou, tô maquinado. Pimba. Dois teco. Queimaram o Robinson.

Pertinho, do meu lado cara.” (51:00 – fala de Enoque); “Avisa pra aquele veado oxigenado não se metê com o Neno, se não eu vou estourar a cabeça dele também.” (51:11 – fala de Neno); “Enoque, me dá um pouco dessa porra aí. Me dá um pouquinho do pó. Essa porra não faz efeito em mim não. Não faz efeito nenhum. Vamo dá uma volta. Bando de filha da puta.” (51:53 – fala de Máiquel); “Perdeu meu irmão. Não tá lembrado de mim não, ô filho da puta?” (54:09 – fala de Enoque); “Putá merda! Mas ele é delegado caralho, não resolve isso? (01:21:20 – fala de Máiquel) “O Marcão foi preso com um quilo de cocaína. Que porra é essa Galego? (01:21:32 – fala de Máiquel); “Máiquel, escuta bem, o Marcão ia abrir o bico, ia fuder com a gente, tava dizendo lá na prisão que ia levar muita gente com ele. Essa gente era você e era eu, porra.” (21:48:23 – fala do delegado Santana).

O uso de gírias e a possível improvisação de atores tornam o filme ainda mais verossímil. Observamos, portanto, que o enredo de *O homem do ano* traz consigo uma estetificação eficaz da linguagem. Entre as gírias e expressões mais populares percorridas pelas personagens, destacamos a recorrência de “Fuder”; “Cara”; “Putá que pariu”; “Putá merda”; “Caralho” e “Foda-se”, declarações essas comuns não somente na linguagem de indivíduos de classes de ambientes retratados no filme, mas existentes no léxico do próprio português como um todo. Tal manifestação linguística aproxima o cinema contemporâneo brasileiro do neo-realista vigente no século XX, afinal de contas, características como a simplicidade de diálogos, a valorização dos dialetos e gírias que envolvem classes menos favorecidas são elementos marcantes que perpassam ambas as estéticas.

Para Lusvarghi (2004, p. 08), a forma de construção de narrativas fílmicas é estabelecida a partir de metodologias que “lembram em parte o Neo-realismo italiano – os atores, mesmo quando profissionais, são sistematicamente jogados em situações reais e ‘compõem’ o personagem num processo muito distante do ensaio e memorização do roteiro. Quanto mais natural, melhor”. Como já citado, o Neo-realismo italiano inspirou o Cinema Novo brasileiro, movimento cujas características principais se fazem presentes em *O homem do ano*.

O ritmo e a interpretação dos dizeres do filme alinham-se com a noção de o tempo ser acelerado, em função disso, o texto mostra-se fragmentado, com frases curtas,

expressões diretas e coloquiais. É cabível condensarmos aqui a alteração da concepção de tempo existente e a transformação do espaço a partir da globalização e da noção de estarmos sendo “bombardeados” por informações o tempo todo. A relação sujeito-mensagem modificou-se, de modo que o máximo de conteúdo, cada vez mais intensificado de experiência, deve ser dito em um mínimo de tempo, provocando o “choque do real” no espectador (JAGUARIBE, 2007). Em sua essência, o cinema contemporâneo é, portanto, um espetáculo imagético, um meio de representação do real, seguindo a tendência transformadora e participativa da realidade e na imagem pós-moderna

Nos recortes seguintes, apresentamos registros de falas que evidenciam a recorrência de gírias, palavras “abreviadas” e de calão, popularmente empregadas em situações informais e no contexto de vida da personagem Máiquel.

“Uma *porrada* de gente” (01:18 - fala de Máiquel); “Eu queria levar a Cledir *prum* motel e *fuder* a noite inteira.” (05:57 - fala de Máiquel); “Eu *tava a fim* de passar lá no Bar do Gonzaga.” (06:10 - fala de Máiquel); “*Cê* tá engraçado, *pô!*” (06:49 - fala de Suel); “Meu dente *tava* doendo pra *caralho*.” (08:23 - fala de Máiquel); “Eu sempre achei a vida uma *merda*, eu sempre fiz tudo errado.” (18:30 - fala de Máiquel); “Érica, não me *enche o saco* com essa pergunta!” (29:22 - fala de Máiquel); “*Qué* falá com quem, *irmão?*” (29:48 - fala de vendedor de armas); “Você tá *puto* comigo ou com você mesmo porque vai casar?” (35:00 - fala de Érica); “Vai vê o filho nem é teu, *porra*. A *vadia* sai *dando* por aí.” (36:02 - fala de Galego); “Esses bichos só sabem *cagar*. Vai te acostumando, vai ter que limpar muita *merda* de neném.” (40:18 - fala do dono da loja de animais).

Ressaltamos também a influência de palavras estrangeiras no cotidiano representado em *O homem do ano*, em especial da língua inglesa, em expressões, anúncios, fachadas de estabelecimentos comerciais e produtos industrializados. A seguir, duas falas da personagem Cledir, trazendo expressões que agregam ao Português palavras estrangeiras: “Hoje em dia na verdade, homem é que nem mulher, faz lipo, depilação, tira ruga dos olhos, *peeling*, botox, tudo que você pode imaginar.” (04:27 - fala de Cledir); “Tá quase assim, um *platinum blonde*” (05:14 - fala de Cledir). Além disso, a ideia do estrangeirismo, recorrente em nossa sociedade contemporânea, faz-se

presente no filme com a presença da figura de Bill Clinton, presidente dos Estados Unidos de 1993 a 2001, em um programa de televisão assistido por Máiquel, o que reforça a ideia da realidade dentro da ficção, a partir de um ícone real do capitalismo político mundial.



Figura 27: Cenas do ex-presidente norte-americano Bill Clinton.
Fonte: *O homem do ano*

As falas do Dr. Carvalho, representante da classe média-alta no filme, traduzem de certa forma o pensamento da classe elitizada em relação à violência. Sua linguagem revela o nível social a que pertence, uma vez que não lhe é comum o uso de gírias de baixo nível. O dentista, ao falar da sensação de medo em ser assaltado, discorre sobre a atual situação do Rio de Janeiro frente à violência que toma conta da cidade. O mesmo também revela as maneiras como tentou se proteger, sendo essas comuns entre a população brasileira: “Odeio o Rio de Janeiro, a violência está transformando essa cidade numa selva. A bandidagem, meu filho, corre solta.” (22:35 - fala de Dr. Carvalho); “Eu não sei como é a alma de um bandido, mas a de um homem bom, de um homem honesto é um inferno. Sai por aí e vê o que você encontra: muro com caco de vidro, grade, arame farpado, carro blindado, vidro blindado, tá tudo blindado. Nós só pensamos em nos defender. Ninguém hoje obedece sinal de trânsito, ninguém. Não se sai mais de noite de casa. Ninguém baixa o vidro do carro de noite. Nós temos medo.” (27:35 - fala de Dr. Carvalho)

Dr. Carvalho, ao misturar ficção e não-ficção, torna-se a personagem responsável por aproximar o filme ainda mais com a vida real. Ele trouxe para dentro da ficção uma situação real, um fato que verdadeiramente aconteceu na cidade do Rio de Janeiro. O dentista citou em um dos encontros com Sílvia, Zilmar e Máiquel o sequestro

do ônibus 174, em 12 de junho de 2000, na zona sul do Rio de Janeiro, que resultou na morte da professora Geísa Firmo Gonçalves. “Lembra daquele crioulo enfurecido? Que entrou dentro daquele ônibus? A polícia toda contra aquele menor abandonado. E lembra do que ele dizia? ‘Eu sou o filho do demônio!’” (43:50 - fala de Dr. Carvalho). O sequestro foi filmado e transmitido ao vivo pela televisão, cujas imagens são mostradas no documentário *Ônibus 174*, do diretor José Padilha e no filme *Última Parada 174*, de Bruno Barreto.

O filme *O Homem do Ano* retrata a periferia brasileira, bem como muitos de seus moradores, jovens sem perspectivas que enveredam no caminho do crime. É, antes de tudo, um filme com uma história bem contada e atraente, um roteiro bem-amarrado. As categorias analisadas até este momento têm constituído as marcas da estética realista transmitidas pelo filme, marcas provocadas pelo uso de características e recursos que localizam e identificam o espectador, seja com os espaços, com a noção de tempo ou com a linguagem utilizada.

Assim sendo, concordamos com a opinião de Almeida (2005, p.98), quando o autor diz acreditar que o excesso de realismo na linguagem cinematográfica brasileira contemporânea visa “classificar o inclassificável, dizer o indizível”, afinal, esse recurso rompe com a linguagem dita formal e “brinca” com o código, usando e abusando de gírias, expressões esdrúxulas e coloquiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após percorrermos os caminhos de dois campos da produção cultural contemporânea, aqui abordados, o romance *Mundo perdido* e o filme *O homem do ano*, e o modo como se encaminham para o fim comum do uso da estética do realismo na constituição de suas narrativas, destacamos entre ambos a questão das marcas do realismo estético contemporâneo nas áreas da temática, do tempo, do espaço e da linguagem ficcional.

A análise do romance *Mundo perdido* revelou a inserção de elementos do cotidiano como forma de incorporar fragmentos da realidade na vida ficcional. Assim, constatamos que o livro, numa tentativa de aproximar a ficção do atual contexto brasileiro, faz o recorte de um realismo que visa escancarar a violência de nossa sociedade em geral, tanto no âmbito social, quanto existencial. Relacionado a isso, no romance, a personagem Máiquel esteve envolvida com o contrabando e o tráfico de entorpecentes e o uso de drogas. O protagonista também relatou a vida e a realidade dos acampamentos de sem-terra no Brasil, bem como o desmatamento e a venda ilegal de árvores da Amazônia. O uso da fé para arrecadação de dinheiro e a expansão das Igrejas Evangélicas no Brasil também foi assunto no mundo ficcional do romance.

O realismo contemporâneo pode ser igualmente observado no livro através de marcas temporais e espaciais. A sensação da objetividade, da dinamicidade e da fluidez vinculada ao “correr-corre” da vida contemporânea está impressa no texto a partir de palavras, expressões e, principalmente, parágrafos e frases curtas que evidenciam a rápida passagem do tempo no enredo. A autora Patrícia Melo, assim como os autores realistas do passado e do presente, procura sempre localizar o leitor no tempo da ficção narrativa. Porém, diferentemente daqueles, hoje, Melo não se utiliza de definições detalhadas de espaços, personagens ou situações, pois a presença de um discurso quase oral faz com que o texto flua de modo claro e dinâmico.

Os espaços e os lugares percorridos por Máiquel em *Mundo perdido* revelam o realismo presente na obra, pois, ao longo de sua viagem pelo Brasil e também países vizinhos atrás de Érica e sua filha Samanta, o protagonista cita o nome de inúmeras

idades que de fato existem na vida real, bem como as descreve. Além disso, o realismo se faz presente na caracterização dos ambientes através de imagens verossímeis com as grandes cidades brasileiras. A sujeira, as propagandas, os prédios, os engarrafamentos, as ruas, enfim, a poluição estética é trazida para a ficção como meio de torná-la a mais real possível.

Já a linguagem do romance é exposta através de um discurso objetivo, repleto de verbos e ações. As detalhadas descrições de ambientes, de personagens e de acontecimentos que pautavam o Realismo do século XIX foram substituídas por um linguajar sem excessos e bastante informal. O realismo marca a linguagem de *Mundo perdido* ao utilizar um discurso próximo ao oral com muitas palavras e expressões existentes entre a população brasileira: gírias, jargões, declarações de baixo calão e marcas de produtos estão presentes do começo ao fim da narrativa.

Com *Mundo perdido*, a autora Patrícia de Melo consegue criar uma narrativa ficcional com indícios da realidade contemporânea brasileira, através de temas que evidenciam as mais diversas formas de violência, em um mundo onde bandidos, assassinos e traficantes se misturam. A importância do ponto de vista de Melo, a partir de seu contato com indivíduos violentos e sua imersão em espaços que buscava narrar, garantem o tom realista da obra. A autora buscou na realidade a matéria-prima a ser ficcionalizada em suas narrativas.

Diante da pesquisa realizada e da análise da narrativa fílmica *O homem do ano*, verificamos que a tendência atual do cinema brasileiro também é tornar os filmes, através de temáticas e linguagens contemporâneas, cada vez mais próximos da realidade. Usando da verossimilhança com o real, cremos que a intenção do cinema realista é evocar o real através de elementos decorrentes do cotidiano. Além de mostrarmos uma versão desse real e expô-lo, constatamos ainda certo exagero sobre os fatos. Isso porque, o cinema, além de utilizar subsídios vinculados à realidade, também os usa para criar uma ficcional espetacularizada, baseada no conceito que temos de uma realidade mediada por meios comunicativos.

Em *O homem do ano* observamos que a estética realista emprega recursos próximos aos do Neo-realismo encontrado na Itália no século XX, uma vez que ambos utilizam frequentemente planos de reiterar conjuntos que produzem um enquadramento

de câmera pondo em registro todos os elementos que compõem a cena: filmam em cenários externos e reais e não em locação, os atores são incentivados à improvisação e abusam de dialetos e diálogos simples. Lusvardhi (2004) nos lembra que o neo-realismo cinematográfico italiano, assim como o brasileiro contemporâneo, privilegiou os espaços das cidades, principalmente os submundos, onde se encontram pessoas em condições socialmente vulneráveis à violência e à criminalidade.

Em decorrência disso, vemos em *O homem do ano* marcas do realismo através de temáticas recorrentes em nossa sociedade, envolvendo a violência e o submundo urbano sob diferentes aspectos: assassinatos, brutalidade, comércio ilegal de armas, violência contra a mulher, desmanche e revenda desautorizada de veículos, consumo de drogas, corrupção e a expansão das Igrejas Evangélicas pelo Brasil. Do mesmo modo, como no romance *Mundo perdido*, na produção fílmica também encontramos sinais da contemporaneidade através da evidenciação de marcas de roupas, bebidas, automóveis, rede de lanchonetes, banco, etc. Tais elementos, que de fato existem, conotam à ficção uma aproximação ainda maior com a realidade contemporânea.

Sob o aspecto temporal, a narrativa fílmica analisada se vale do realismo ao usar de edições rápidas, sem longos passeios de câmeras, sucessões de cenas curtas com muita ação e pouca reflexão. Desse modo, a percepção do tempo ficcional está associada à impressão do tempo contemporâneo, de que tudo é muito veloz e dinâmico. No filme, o diretor José Henrique Fonseca buscou levar para dentro da ficção a noção de tempo real e, para isso, abusou de elipses temporais bem como de sequências de cenas rápidas e de pouca duração.

O roteiro de *O homem do ano* propõe a valorização da paisagem urbana e humana da megalópole subdesenvolvida Rio de Janeiro, cenário escolhido para as filmagens da ficção. A recorrência a paisagens reais como viadutos, prédios, transporte ferroviário, longos congestionamentos de veículos, construções acinzentadas, ícones do capitalismo contemporâneo em bairros humildes e também bailes *funk* e ônibus lotados imprimem à narrativa o tom de verossimilhança com o real. Já os espaços internos evidenciam um realismo diferente dos demais filmes adeptos à estética, uma vez que *O homem do ano* não apresenta um realismo calcado em barracos de favelas e morros brasileiros, mas sim, um olhar sob a classe média-baixa. As residências das personagens

são ambientes simples, porém aparentemente confortáveis e são apresentadas ao espectador a partir de uma típica característica realista: as câmeras nada ocultam dos espaços, pois enquadram o todo do ambiente, assim como os detalhes. Logo, o conhecimento do meio em que a personagem está inserida auxilia na construção da personalidade da mesma. Percebemos ainda que o uso de cenários naturais perpassa ambas as narrativas analisadas, afinal no filme há filmagens na praia de Angra dos Reis – RJ. No romance há citações e algumas descrições de ruas, praças, cidades e estados brasileiros e estrangeiros reais, como Mato Grosso, Goiás, Vitória, Rondônia, Rio Grande do Sul, São Bernardo, Bauru, Osasco, Barueri – SP, Chapada dos Guimarães – MT, Porto Velho – RO, Manaus, Paraguai, Bolívia, entre outros.

A respeito da linguagem cinematográfica contemporânea, constatamos que essa está de acordo com a noção temporal impressa na narrativa fílmica, pois se dá a partir de diálogos curtos, diretos e coloquiais entre personagens. A linguagem de *O homem do ano* está adequada aos temas violentos e urbanos abordados pelo núcleo da narrativa. Como consequência, ao longo do filme encontramos um linguajar recheado de gírias, expressões informais e contemporâneas.

O romance *Mundo perdido* e o filme *O homem do ano* promovem o realismo ao resgatarem a essência da estética. Ambas as histórias possuem o olhar voltado para as classes menos abastadas da sociedade e nelas procuram evidenciar os problemas sociais e a realidade vivida em cada época. Igualmente aos realismos dos séculos passados, nos quais a realidade era dissecada pela ficção, a partir de denúncias e revelações sociais, hoje, do mesmo modo, porém adaptado ao atual contexto e amplamente explicitado, o realismo configura-se a partir da banalização da crueldade e da violência. Amparada pela tecnologia e moldada ao estilo do sistema contemporâneo, a estética realista vem ajustando-se à nossa realidade à medida que vem usando de recursos que possibilitam ao leitor/espectador a vivência de sensações que aproximam o real do não real.

Percebemos, portanto, que nos encontros e desencontros possíveis entre a literatura e o cinema, estão em jogo as relações com a recriação da realidade que, acreditamos, dá a forma e o sentido aos discursos literário e cinematográfico. Não estamos aqui querendo comparar o “efeito de real” promovido pelas diferentes narrativas em questão. No entanto, defendemos a ideia de que a literatura propõe ao

leitor um “cinema imaginado” ou um “cinema mental” de amplitude imaginária inigualável, ao passo que o cinema expõe aos olhos do espectador a própria imagem, o som e o movimento em si.

Na ficção realista é fundamental compreendermos o artifício para a produção de um efeito de real. Concordamos com Bazin (1991) sobre o realismo não estar comprometido em “reproduzir a realidade tal como ela é”. Acreditamos que o verdadeiro compromisso está em o espectador encontrar na ficção recursos que lhe permitam vivenciar o imaginável como se vivenciasse eventos reais. É importante que a narrativa realista estabeleça com seu leitor/espectador uma significação acerca do mundo e não uma reprodução da realidade. O realismo, enfim, deve procurar se aproximar da noção de realidade para que as interpretações sejam possíveis e não definitivas. Logo, vemos na estética realista contemporânea tal aproximação, afinal ela serve à mesma luta dos realistas desde sempre, na defesa da realidade. Agora, porém, está associada a temáticas, espaços, tempo e linguagem contemporâneos que enfocam a sociedade brasileira, principalmente seu lado periférico, a aridez da violência urbana e elementos/produtos que de fato existem no real.

Acreditamos que a ficção é influenciada pela vida real, assim como o real é influenciado pela ficção, na medida em que as narrativas contemporâneas percebem e representam o mundo criando um novo processo de percepção da verdade. De tal modo, defendemos a ideia de que o nosso conceito de realidade também pode ser vinculado às imagens que a mídia nos transmite. O anseio e a paixão em relação ao real parece ser um sentimento difuso que perpassa as mais diversas manifestações culturais e, mais especificamente, as representações literárias e audiovisuais contemporâneas.

A respeito da emergência da estética realista em tempos recentes, cremos que a atual sociedade, por vivenciar experiências multifacetadas e fluidas, busca encontrar em diferentes tipos de narrativas o intenso desejo de aproximação com as coisas do mundo que muitas vezes lhe são desconhecidas ou apresentadas somente pelos meios de comunicação. Nesse sentido, os contundentes e muitas vezes espetacularizados temas do cotidiano, expostos anteriormente na análise de *Mundo perdido* e *O homem do ano*, são recorrentes e incorporados às narrativas ficcionais brasileiras, que buscam cada vez

mais impactar e entrelaçar os laços em que a realidade e a ficção se ligam reciprocamente.

Por fim, concordamos com Bernardo (2011) sobre a existência e a emergência de um “neoneoneo-realismo” na contemporaneidade brasileira, que usa de artifícios recorrentes à atualidade como a temática, o tempo, o espaço e a linguagem para contextualizar a história de ficção com o atual tempo histórico. Por conseguinte, esse realismo contemporâneo continua mantendo a tradição de aproximar o que é e o que não é real e, assim como definido por Comte-Sponville (2003), concluímos que o realismo é a arte que se submete à observação e à imitação da realidade. Desse modo, boa parte das novíssimas narrativas brasileiras continua a procurar os elementos que constituem “a vida como ela é” para levá-los para as páginas de livros e telas de cinemas.

Portanto, ao final dessa pesquisa, concluímos que o realismo estético contemporâneo mantém viva as raízes dos realismos existentes no passado, pois, deflagra a realidade através de elementos históricos e sociais, possui uma linearidade narrativa, estabelece uma tipificação social e constrói um mundo ficcional que proporciona ao leitor a ideia de abrangência e totalidade. E ao mesmo tempo pelo fato de ser contemporânea, a estética realista molda-se aos parâmetros sociais da atual sociedade, evidenciando temáticas, linguagens e sensações vividas no tempo corrente.

Em virtude de os resultados da presente pesquisa terem se originado de duas obras, uma literária e outra cinematográfica, ou seja, com uma pequena amostra em relação ao montante de narrativas realistas contemporâneas existentes, não podemos generalizar nossos achados como únicos. Averiguamos as marcas do realismo delimitadas por temática, tempo, espaço e linguagem, no entanto, há outras possíveis leituras que também podem caracterizar uma obra como sendo realista.

Em pesquisas futuras, nossas conclusões poderão ser expandidas e discutidas, visando a uma abordagem mais ampla sobre a estética do realismo contemporâneo. Como sugestão, poderiam ser analisadas outras formas de narrativa além do romance e do filme. Do mesmo modo, distintas categorias e elementos textuais também proporcionariam uma análise de aspectos realistas existentes no texto contemporâneo.

5. REFERÊNCIAS

- ABDALA, Benjamin Júnior. *A escrita neo-realista: análise sócioestilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.
- ALMEIDA, Paulo Ricardo. Encontros e desencontros – Comédias de situações e a construção do espaço urbano no cinema recente. In: CAETANO, Daniel. (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*, revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-Realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Revista brasileira de ciências da comunicação*, São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez. 2008.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, J.; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail, (V. N. Volochínov). *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. et al. *Literatura e realidade: que é o realismo?*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- _____. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- BRUNER, J. *Realidade mental e mundos possíveis*. Tradução de Marcos A. G. Domingues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Atual, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA, Bruno. *Paixão e nostalgia pelo real*. In: COMPÓS. Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação. XVIII Encontro. Jul. 2010. Rio de Janeiro: PUC-RJ. Disponível em: <www.compós.org.br> Acesso em 15 de fev. de 2011.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. *A tensão pós-moderna no cinema*. In: Ciências Sociais Unisinos. Vol. 43, nº 1, jan./abril 2002. São Leopoldo: UNISINOS. Disponível em: <http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/ciencias_sociais/index.php?option=comcontent&task=view&id=80&Itemid=163&menu_ativo=active_menu_sub&marcado_r=163> Acesso em: 20 maio. 2011.

_____. *A literatura no Brasil: era realista, era de transição*. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1*. São Paulo: Ática, 1995.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 1994.

FAUSTO, Juliana. *Que história contar?*. In: CAETANO, Daniel. (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*, revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FONSECA, José Henrique. *O homem do ano*. [Filme-vídeo]. Direção de José Henrique Fonseca, produção de Beto Bruno. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes Entretenimento S/A, 2003. 1 DVD, 105 min. color. son.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

GUIMARÃES, Isabel Padilha. *A imagem da violência urbana no documentário cinematográfico brasileiro na contemporaneidade*. Porto Alegre: PUC, 2010. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, PUCRS.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. *Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea*. In: Ciberlegenda. Revista online do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, 2010. Disponível em: <www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/148/43> Acesso em: 03 jan. 2011.

_____. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LUSVARGHI, Luiza. *O realismo e o popular no cinema nacional da pós-modernidade, de Central do Brasil a Cidade de Deus*. In: INTERCOM. Sociedade Brasileira de estudos interdisciplinares da Comunicação. X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste. Dez. 2004. Rio de Janeiro: UEJR. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/19628/1/Luiza+Lusvarghi.pdf>> Acesso em: 28 de mar. 2011.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Bruno Guimarães. *Sinto, logo existo*. Real e verdade na experiência contemporânea. In: COMPÓS. Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação. XVIII Encontro. Jun. 2009. Rio de Janeiro: PUC-RJ. Disponível em: <www.compós.org.br>. Acesso em: 25 maio 2011.

MELO, Patrícia. “Ficción y Realidad.” *Diagonal Sur*. Ed. Speranza, Graciela e Sánchez, Matilde. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

_____. *Mundo perdido*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *O matador*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. *Patrícia Melo e Lionel Shriver tratam de violência e maternidade na Flip*. G1.globo.com. São Paulo. 5 jan. 2010. Entrevista concedida à Festa Literária Internacional de Paraty. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/patricia-melo-e-lionel-shriver-tratam-de-violencia-ematernidad-e-na-flip.html>> Acesso em: 02 jun. 2011.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2002

_____. *História da literatura brasileira: realismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. V. 3.

NICOLA, José de. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 2003.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Narrativas brasileiras contemporâneas: alguns temas e implicações*. Conferência concedida ao V Colóquio Nacional de Leitura e Cognição da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, 2011.

PICCININ, Fabiana. *Da ascensão do realismo como narrativa da experiência contemporânea: “Cidade de Deus” e o cinema de realidade*. (2011). No prelo.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1999.

REIS, Joari. *Breve História do Cinema*. Pelotas: EDUCAT, 1995.

REYES, Josmar de Oliveira. *O filme como leitor do texto literário: reflexões teóricas*. Anais do IX Seminário Nacional de Literatura Histórica e Memória-Literatura do Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema. São Paulo, 2009.

ROSA, Cecília Mariano. *Personagens marcadas pela violência em Acqua toffana e O matador, de Patrícia Melo*. 2009. 111 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande - Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2009.

SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira. *O paradoxo do realismo no cinema contemporâneo*. In: Digitagrama. Revista acadêmica de cinema. Rio de Janeiro: Universidade Estácio De Sá, n. 4. 2007/1. Disponível em: <www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp> Acesso em: 21 mar. 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 29. Brasília, jan.-jun. 2007. Disponível em: <seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/download/2074/1643> Acesso em: 02 jun. 2011.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TORRES, A. Pinheiro. *O Neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1983.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

WALTY, Ivete. *Corpus rasurado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro, anos 70. In: MORAES, Malú (Coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro* (seminário). Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.