

---

## HISTÓRIAS E PERSONAGENS DE RUBEM FONSECA RESSIGNIFICADOS NO FILME *COBRADOR*

Historias y personajes de Rubem Fonseca ressignificados en la película  
*Cobrador*

Ana Daniela de Souza Gillone<sup>1</sup>

**RESUMO:** A proposta é estudar a ressignificação da literatura de Rubem Fonseca no filme *Cobrador* (2006), de Paul Leduc. A partir de um eixo central, da encenação do personagem cobrador, tem-se a mediação de histórias e personagens de diferentes obras do romancista. Entre encontros e desencontros, subordinados e sobornadores, os crimes circunscritos na versão literária se formalizam em sons e imagens projetadas. Assim, estabelece-se o ambiente em que se passam as histórias que acontecem em suas lacunas e incompletudes, no processo formal de cinematizar a literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** ressignificação literária; cinema e literatura; estética e política.

**RESUMEN:** La propuesta es estudiar la ressignificación de la literatura de Rubem Fonseca en la película *Cobrador* (2006), de Paul Leduc. A partir de un eje central, del personaje cobrador interpretado en la película, tenemos la mediación de historias y personajes de diferentes obras del novelista. Entre encuentros y desencuentros, subordinados y sobornadores, los crímenes circunscritos en la versión literaria se formalizan en sonidos e imágenes proyectadas. De este modo se establece el ambiente en que se pasan las historias que suceden en sus brechas e incompletudes en el proceso formal de cinematizar la literatura.

**PALABRAS CLAVE:** ressignificación literaria; cine y literatura; estética y política.

### INTRODUÇÃO

Este artigo se propõe a estudar a ressignificação da literatura de Rubem Fonseca no filme *Cobrador* (2006), de Paul Leduc. O romance homônimo e outras obras de Fonseca inspiraram a produção deste filme que recorre às histórias e aos personagens dos livros. Procura-se identificar o que da literatura permanece ou se modifica nas imagens do cinema, posto que o diretor ao ressignificar histórias e personagens buscou rupturas e intersecções dos romances para a escrita do filme. A partir de um eixo central, do

---

<sup>1</sup>Pós-doutora pelo Departamento de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo (ECA-USP).

personagem cobrador, no filme, temos a mediação de histórias e personagens de diferentes obras do romancista. Entre encontros e desencontros, subordinados e subornadores, os crimes circunscritos na versão literária se formalizam com sons e imagens projetadas. Assim, o ambiente em que se passam as histórias, as quais acontecem em suas lacunas e incompletudes, se estabelece no processo formal de cinematizar a literatura.

Talvez seja possível imaginar o processo de invenção cinematográfica que Leduc optou ao selecionar histórias desconexas que se sobreporiam. O diretor reuniu e ressignificou textos de diversos contos para formar as histórias do *Cobrador*. Com isso, o filme reafirma a inteligível relação entre cinema e literatura através de um ambiente que trata de tornar visíveis deslocamentos das personagens a outras geografias. As histórias dos romances se passam no Rio de Janeiro e o filme é rodado nos Estados Unidos, México, Argentina e Brasil. Entre as diferentes locações, identifica-se a lembrança literária que se encerra na projeção das imagens. No entanto, essa memória textual retida pelo agenciamento do som e dos planos projetados na tela se torna menor diante da assimilada história do filme como um acontecimento. O que nos leva a entender que incluir realidades literárias na obra audiovisual é uma estratégia lúdica do diretor que busca alcançar a remissão de aspectos complexos, que se sobrepõem a simples percepção da literatura no cinema.

Assim, a condição de acontecimento ultrapassa a percepção ou desconstrução de histórias e personagens dos textos nas cenas. Pretendemos, por fim, entender o cinema com sua própria tessitura, capaz de criar uma linguagem reveladora, já que a obra cinematográfica deve ser vista como portadora de significações independentes. Tais como os significados que se formam na estrutura narrativa que utiliza a linguagem literária ressignificada em imagens cinematográficas. Isso possibilita descartar a recorrência de uma análise que investigue uma simples adaptação, como se o filme se restringisse a utilização de estruturas textuais literárias.

## HISTÓRIAS LITERÁRIAS NA TRAMA CINEMATOGRAFICA

A literatura significa, o cinema expressa.  
Christian Metz (1972, p.10)

[...] o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica.

É inevitável partir de uma análise sincrônica de comparabilidade entre as personagens dos livros de Fonseca e do filme de Leduc. A começar, a trama cinematográfica prioriza, em seus primeiros planos, a imagem do personagem cobrador que, assim como no conto, encontra-se em um consultório odontológico e se sente humilhado pelo dentista. A partir dessa condição, este personagem passa a ser um matador convicto em cobrar da sociedade o que ele acha que esta lhe deve, prosseguindo, assim, em uma sequência dos assassinatos relatados no livro e na obra audiovisual.

O cobrador cinematográfico, interpretado por Lázaro Ramos, não fala uma só palavra. É, basicamente, através das imagens que sua cobrança é revelada ao espectador. Já o personagem do conto é conversador e relata todas as situações vividas por ele no Rio de Janeiro. No filme, a narração fica a cargo dos planos que o apresenta em situações quase idênticas às do livro, só que nos Estados Unidos, México e Brasil.

No conto, o leitor acompanha a descrição, em primeira pessoa, do cobrador no consultório:

Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado. Só rindo. Esses caras são engraçados. Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes aqui — e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente. Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros (...). (FONSECA, 1979, p.162).

No filme, as imagens do cobrador no dentista ressignificam este texto, com poucas alterações da fala e do solilóquio do personagem do romance. Essa dinâmica se prolonga nos planos posteriores, após o cobrador matar o dentista e seguir pelas ruas de Nova Iorque. Acompanhamos, então, as sequências que se formalizam a partir das descrições feitas no livro:

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo

comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada. (...) Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente. (...) Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. (FONSECA, 1979, p.163-164)

Nas imagens do cobrador pelas ruas de Nova Iorque, temos a mesma reação do personagem do conto com o cego que pede esmolas em uma calçada cheia de gente e de comércio. E temos também a sequência em que o cobrador atira no pára-brisa de um carro, e acerta no motorista que buzina enquanto ele atravessava a rua. O sentimento de revolta explícito no livro se materializa nas cenas, porém, não revela pontualmente o que o personagem acha que a sociedade lhe deve. Pouco a pouco vamos perceber que, assim como no romance, as celebridades são seu alvo.

Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 1979, p.163-164).

Na trama cinematográfica, o cobrador vai até um evento e mata um casal de forma parecida ao relato do conto. A partir desta cena, a polícia inicia investigações sobre os assassinatos que estão ocorrendo e as imagens que simulam a identidade do cobrador passam a ser divulgadas.

Enquanto o conto privilegia a linearidade narrativa, Leduc entrelaça várias histórias paralelas, que acontecem em diversos países da América, para situar na obra audiovisual o cobrador e as outras personagens dos livros de Fonseca. Após as sequências de matanças deste personagem em

Nova Iorque, o diretor apresenta outro núcleo narrativo. Assim vamos conhecer Mister X (Peter Fonda), magnata e *serial killer* que vive em Miami e circula por Buenos Aires e Nova Iorque. Este personagem do filme é uma mistura de três figuras de romances diferentes: o tenista que dirige um carro grande (do conto *Cobrador*), o executivo que percebe ter uma doença que irá matá-lo (do conto *Placebo*), e o empresário que assassinava as pessoas com seu carro (dos contos *Passeio Noturno I* e *Passeio Noturno II*).

No filme, o Mister X prefere assassinar mulheres morenas, sem condições de se defender. As primeiras cenas na Flórida fazem referências ao *Passeio Noturno I* que descreve o assassinato da mulher que carregava pacotes:

Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei, Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa do subúrbio. (FONSECA, 2004, p.244)

Novamente, o texto de Fonseca em primeira pessoa ganha camadas, deslocamentos temporais e geográficos para compor as cenas do Mr. X. O magnata que comete assassinatos com seu carro concretiza seu ato de maior frieza ao executar Ângela (Dolores Heredia), mulher que, de dentro de um carro, se aproximou dele e lhe entregou um cartão com seu nome e telefone. Na aproximação entre esses personagens, constatamos a sequência que faz referência ao *Passeio Noturno II*.

Da aproximação ao assassinato de Ângela:

Ângela pediu um Martini./ Você não bebe? Ângela perguntou./Às vezes.Agora diga, falando sério, você não

pensou nada mesmo quando eu te passeio bilhete?/ Não. Mas se você quer, eu penso agora, eu disse./ Pensa, Ângela disse./ Existem duas hipóteses. A primeira é que você me viu no carro e se interessou pelo meu perfil. Você é uma mulher agressiva, impulsiva e decidiu me conhecer. Uma coisa instintiva. Apanhou um pedaço de papel arrancado de um caderno e escreveu rapidamente o nome e o telefone. Aliás, quase não deu para eu decifrar o nome que você escreveu./ E a segunda hipótese? Que você é uma puta e sai com uma bolsa cheia de pedaços de papel escritos com o seu nome e telefone. Cada vez que você encontra um sujeito num carro grande, com cara de rico e idiota, você dá o número para ele. Para cada vinte papélinhos distribuídos, uns dez telefonam para você. / E qual a hipótese que você escolhe? Ângela disse./ A segunda. Que você é uma puta, eu disse./ Ângela ficou bebendo Martini como se não tivesse ouvido o que eu havia dito./ Bebi minha água mineral. Ela olhou para mim, querendo demonstrar sua superioridade, levantando a sobrancelha — era má atriz, via-se que estava perturbada — e disse: você mesmo reconheceu que era um bilhete escrito às pressas dentro do carro, quase ilegível. Uma puta inteligente prepararia todos os bilhetinhos em casa, dessa maneira, antes de sair, para enganar os seus fregueses, eu disse. E se eu jurasse a você que a primeira hipótese é a verdadeira. Você acreditaria? / Não. Ou melhor, não me interessa, eu disse. / Como que não interessa? / Ela estava intrigada e não sabia o que fazer. Queria que eu dissesse algo que a ajudasse a tomar uma decisão. Simplesmente não interessa. Vamos jantar, eu disse. Com um gesto chamei o maitre./ Escolhemos a comida. Ângela tomou mais dois Martinis./ Nunca fui tão humilhada em minha vida. A voz de Ângela soava ligeiramente pastosa.

“(...) Vou deixar você um pouco antes de sua casa, eu disse./ Por quê? / Sou casado. O irmão de minha mulher mora no teu edifício. Não é aquele que fica na curva? Não gostaria que ele me visse. Ele conhece o meu carro. Não há outro igual no Rio./ A gente não vai se ver mais?, Ângela perguntou./ Acho difícil./ Todos os homens se apaixonam por mim./ Acredito./ Você não é lá essas grandes coisas. O teu carro é melhor do que você, disse Ângela./ Um completa o outro, eu disse./ Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já

estava ficando tarde. Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado. Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei primeiro com a roda da frente — e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando — e logo atrolei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade.  
(FONSECA, 2004, p. 247-249).

Após a sequência de assassinatos do Mister X, vamos descobrir que este personagem é dono de uma mina de ouro no Brasil que fica aos cuidados de Zinho (Milton Gonçalves), o qual usa uniforme de militar e está à procura do cobrador. Este personagem esvaziado de escrúpulos, oriundo do conto *Cidade de Deus*, ganha camadas com a adaptação de uma figura real, o Sebastião Rodrigues de Moura, conhecido como Coronel Curió, um membro das forças armadas que atuava no norte do Brasil para combater as guerrilhas no Araguaia, na década de 1960 e 1970. Leduc sugere que Zinho é um suposto oficial das minas de ouro de Serra Pelada. Inicialmente, seu caráter se revela através do diálogo com Soraia (Malu Galli), reconstruído a partir do texto que segue:

Antes de você dormir posso te perguntar uma coisa?/ Pergunta logo, estou cansado e quero dormir, amorzinho./ Você seria capaz de matar uma pessoa por mim?/ Amorzinho, eu mato um cara porque ele me roubou cinco gramas, não vou matar um sujeito que você pediu? Diz quem é o cara. É aqui do condomínio? Não./ De onde é?/ Mora na Taquara./ O que foi que ele te fez?/ Nada. Ele é um menino de sete anos. Você já matou um menino de sete anos?/ Já mandei furar a bala as palmas das mãos de dois merdinhas que sumiram com uns papelotes, pra servir de exemplo, mas acho que eles tinham dez anos. Por que você quer matar um moleque de sete anos?/ Para fazer a mãe dele sofrer. Ela me humilhou. Tirou o meu namorado, fez pouco de mim, dizia para todo mundo que eu era burro. Depois casou com ele. Ela é loura, tem olhos azuis e se acha o máximo./ Você quer se vingar porque ela tirou o seu

namorado? Você ainda gosta desse puto, é isso?/ Gosto só de você, Zinho, você é tudo para mim. Esse merda do Rodrigo não vale nada, só sinto desprezo por ele. Quero fazer a mulher sofrer porque ela me humilhou, me chamou de burra, ria na frente dos outros./ Posso matar esse puto./ Ela nem gosta dele. Quero fazer essa mulher sofrer muito. Morte de filho deixa a mãe desesperada./ Está bem. Você sabe onde o menino mora?/ Sei./ Vou mandar pegar o moleque e levar para a Cidade de Deus./ Mas não faz o garoto padecer muito./ Se essa puta souber que o filho morreu sofrendo é melhor, não é? Me dá o endereço. Amanhã mando fazer o serviço, a Taquara é perto da minha base. (FONSECA, 1997, p.11)

Zinho se dispõe a assassinar uma criança de sete anos para alegrar a amante. A cena em que ele e Soraia estão em um apartamento reproduz esse diálogo do texto de Fonseca. Já a relação ente Zinho e Mister X é uma invenção do Leduc. No filme, eles trocam telefonemas para discutirem sobre as condições dos mineradores e sobre a busca do cobrador, sugerido pelo diretor como ex-minerador que quer se vingar do proprietário da mina.

O cobrador descobre que está sendo procurado pelos assassinatos que cometeu em Nova Iorque e segue para a Cidade do México. Lá, conhece Ana (Antonella Costa), uma fotógrafa argentina, que se torna sua namorada e parceira nos crimes. No texto, o cobrador de Fonseca também conhece uma moça de classe superior a sua. Igualmente, ela se chama Ana e se une a seu plano de cobrança. Na trama cinematográfica, esta é a personagem que o diretor sugere ser politizada pelo fato de ser filha de militantes desaparecidos e por ter amigos que estão envolvidos em manifestações políticas na Cidade do México. No entanto, a atitude política que esperamos vir da parte dela se esvai após uma amiga dissidente ser morta por policiais. A partir disso, ela passa a assumir o plano do cobrador de matar pessoas públicas importantes do cenário mundial e dinamitar estabelecimentos comerciais.

Tanto o cobrador, quanto Ana não podem ser vistos como figuras positivas. Seus manifestos parecem dizer respeito a uma cobrança deles próprios, pois não estão defendendo uma classe ou comunidade específica. São desabafos raivosos divulgados pela imprensa, em português e espanhol, em imagens que simulam telejornais: *“No somos guerrilleros ni terroristas, no somos ladrones ni narcotraficantes, pero nos debenmucho, nos deben todo. Nos deben mucho.(...) Nos devem namoradas, alegria, respeito, memoria (...) enquanto estiverem nos devendo, nós continuaremos cobrando”*. No conto, o manifesto de cobrança da dupla não é divulgado pela imprensa, pois a história termina antes disso. Outro elemento criado por Leduc é o principal

alvo da dupla, o Mr. X. É através dessa relação que passamos a entender que o cobrador teve um passado como minerador, que se revela nos planos em que ele aparece na mina brasileira de propriedade do *serial killer* magnata (GILLONE, 2013, p.1).

As personagens principais, o cobrador, Ana, Mr X e Zinho, estão envolvidas de algum modo em atos de violência. Entre o cobrador e o magnata parece não haver diferença alguma. Ambos são agressivos e cometem assassinatos. No entanto, eles são completamente diferentes em dois aspectos. Um é rico, poderoso, e nenhuma autoridade o persegue, mesmo sendo um *serial killer*. Já o cobrador tem de se esconder para fugir do cerco policial. Evidentemente, o homem rico, que mata mulheres solitárias e indefesas, não desperta empatia nos espectadores: “Já o cobrador desperta a simpatia das crianças do filme e inspira o amor de uma jovem, além de ter um passado sofrido” (GILLONE, 2013, p.1).

#### MEIOS E MEDIAÇÕES

No filme *Cobrador*, as fotografias têm um papel preponderante na construção das relações entre as personagens. Temos a foto do Mr. X na mina que fica aos cuidados de Zinho. E temos a foto dessa região entre os pertences do cobrador. O uso dessas fotografias serve para organizar as relações espaciais e temporais, de modo que torne visível uma realidade que permanecia invisível. Neste jogo do que tornar visível, o diretor encontrou, no uso da fotografia, a possibilidade de mediar relações entre o passado e o presente das personagens, além de provocar o espectador a entender a própria materialidade das imagens representadas.

A função da fotografia na narrativa cinematográfica é tornar visível a representação como dado imediato e de mediação entre as histórias adaptadas. Em alguns momentos se simulam fotos em preto e branco, feitas em tom de denúncia. As fotos dos policiais agredindo manifestantes na Cidade do México e as câmeras de vigilância que denunciavam os trajetos do cobrador são alguns exemplos.

Vale lembrar que a função da fotografia no cinema foi pensada por Sigrified Kracauer (KRACAUER, 1997) em sua busca por uma fundamentação realista do cinema. Ele se voltou à fotografia como forma de registro da realidade. Já Guido Aristarco (ARISTARCO, 1961) identificou na fotografia a ausência de limites, por excluir toda a ideia de coisa completa, revelando o caráter provisório de seu enquadramento. Ambas as considerações parecem se aplicar neste filme. Enquanto Leduc emprega o uso da fotografia para incorporar as personagens em locações naturais, com o intuito de evocar a tomada de consciência do período suposto na trama, os

jogos das imagens fotográficas definem lacunas para o espectador completar a obra.

As fotografias são elementos de ancoragem às situações reais. Fazem-se presentes em uma realidade imediata carente de artifícios para reforçar o que pode existir de registro factual. Um exemplo é o momento em que se passam as manifestações na Cidade do México. Nessas cenas, a fotografia é empregada para denunciar os crimes dos policiais contra os manifestantes. Os planos estáticos das manifestações políticas também são apresentados sem cores. A mistura de registro reforça o aspecto conturbado do momento e também das personagens envolvidas nos movimentos de protestos. O diretor utiliza várias vezes imagens em preto e branco, sempre nos lugares em que o cobrador aparece. Leduc também optou pelas experimentações de filtros de cores azul e verde para a produção das cenas.

Além das fotografias que o cobrador mantém em segredo, o filme mostra fotos do Mister X na mina de ouro, fotos que Ana utiliza em seu trabalho, fotos de arquivo da polícia e da imprensa e ainda uma sobreposição de planos fotográficos do cobrador com a namorada. Todas essas fotografias determinam a ocorrência dos fatos que precisam de um dado supostamente real em uma história. Isso se reforça no momento em que as fotografias do casal chegam às mãos de Mister X, em sua estada em Buenos Aires.

Só para contextualizar, essas fotografias aparecem na sequência que faz referência ao conto *Placebo* – enquanto o conto leva a um passeio pelo subúrbio do Rio de Janeiro, o filme mostra uma Argentina cinza e o magnata em busca do vigor perdido. Mr X consulta um curandeiro para uma injeção salvadora. Assim como no conto, o médico não quer dinheiro, quer um feto de dois a três meses para curá-lo.

As imagens de arquivo de TV também são utilizadas para conscientizar o espectador sobre o momento histórico circunscrito na perspectivada trama cinematográfica. O bombardeio às “torres gêmeas”, em 11 de setembro de 2001, é exibido a partir de um televisor. A imagem televisiva, além de definir a associação deste acontecimento com o momento em que se passa o filme, cria relações dialéticas para o espectador entender as relações políticas e sociais empregadas na perspectiva do filme.

Parafrazeando a canção de Caetano Veloso, Cobrador sugere que há alguma coisa fora da ordem mundial. A inserção de uma imagem de TV com as torres gêmeas do World Trade Center atingidas nos atentados de 11 de setembro de 2001, bem como um outro atentado em um templo brasileiro do consumo, conduzem a um salto que insere a América em uma lógica global, a do “capitalismo enfermo” – o modelo claudicante

que, apesar disso, não foi substituído por nenhum outro e continua a espalhar suas mazelas por todos os continentes. (RIZZO, 2014, p.96).

Enquanto se mostram conflitos entre diferentes países, temos os crimes consequentes das relações de poder em uma mina de ouro. Assim se estabelece as relações entre a memória do ataque nos Estados Unidos, como dado imediato, e ainda suas mediações no filme. Esse plano da notícia mediária, por sua vez, a denúncia do próprio diretor sobre o sistema capitalista e as relações de poder. A imagem das torres é emblemática e emoldura o contexto de distopia que marca o período da obra audiovisual. Podemos relacionar este momento sugerido na trama com o neoliberalismo que Fredric Jameson (1997) conceitua como sendo o do período de esvaziamento das utopias. Encontramos ressonâncias entre as motivações das personagens e o momento político referido por Jameson. Um período em que a nostalgia intelectual e a ascensão do pensamento pragmático são evidentes. O cinema contemporâneo é marcado por personagens com projetos voltados aos seus interesses pessoais, diferentemente do Cinema Novo que expunha as lutas coletivas dos heróis bandoleiros.

Os núcleos temáticos roteirizados a partir dos já mencionados quatro contos de Rubem Fonseca: *Passeio Noturno*, do livro *Feliz Ano Velho*, de 1975, *O Cobrador*, do livro homônimo, publicado em 1979, *Placebo*, do livro *Buraco na Parede* (1984) e *Cidade de Deus*, do livro *Histórias de Amor* (1997), foram abordados pelo crítico de cinema, Sergio Rizzo, em uma palestra realizada no Memorial da América Latina, em 2014. Rizzo identificou alguns dos elementos dos contos dispersos nas subtramas do filme. Como se fossem retrabalhados por Leduc para atender à sua engenharia pan-americana com ênfase na ideia do crime sem castigo: “[...] o Deus no qual se confia estaria atento a tudo? em um universo que dá pouco valor a vida” (RIZZO, 2014, p.96). O crítico identificou ainda que a forte atuação de Fonseca no período da ditadura militar definiria a recorrência de impunidade nos crimes relatados em seus contos e, consequentemente, no filme.

O fato de Fonseca escrever esses contos narrados em primeira pessoa, fortemente ligados à realidade social da ditadura vivida no Brasil, corroborou com a concepção de um “realismo feroz” identificado por Antônio Cândido (1987). Tal constatação de estilo feita pelo crítico literário está associada ao momento de surgimento e afirmação do contista na literatura brasileira. Fonseca foi assim considerado por agredir pela violência, e fundamentalmente pelos recursos técnicos. Além dos temas, empregou em

seus contos a fala em primeira pessoa para descrever crônicas da vida (CANDIDO, 1987, p. 211).

O estilo de Fonseca é considerado como policial *neo-noir*, novela negra, ou ainda neopolicial latino-americano. Luiza Lusvarghi (2014) salienta que, entre os gêneros policiais e de ação, o *noir* e, mais acentuadamente, o *neo-noir* acabaram por influenciar escritores e parte da cinematografia por eles inspirada. Assim, “[...] as expressões negro e neopolicial como indicativos de um novo gênero influenciado pelas narrativas hollywoodianas, pelo cinema de autor americano e pelo conceito de película *noir*, foram pensadas pela crítica francesa ao se referir aos filmes policiais norte-americanos dos anos 1940 e 1950.” (LUSVARGHI, 2014, p.778 – tradução nossa).

A experiência de Leduc com o cinema da resistência, certamente, influenciou em suas escolhas de temas e personagens dos romances de Fonseca. As mediações espaciotemporais ressignificam as histórias do romancista junto às abordagens políticas de diferentes períodos e lugares. O filme pauta épocas que se fundem sem rigor (de um lado temos a referência do Curió, que é uma personificação da corrupção militar brasileira da década de 1980, de outro, imagens do atentado às torres gêmeas estadunidenses, em 2001, e ainda temos as histórias do cobrador e de outras personagens feitas por Fonseca durante a ditadura militar), mas que permitem refletir sobre as relações de poder e sobre as figuras marginais dos tempos atuais. O que reforça o entendimento sobre as maneiras pelas quais as representações da marginalidade influenciaram e influenciam na formação da política e das estéticas desta obra.

A trilha sonora tem a participação do músico brasileiro Tom Zé, conhecido por suas metáforas políticas. Suas canções reforçam mediações, principalmente, na cena em que aparecem as imagens do bombardeio às “torres gêmeas”, com sua música *Curiosidade* (ASSIS; ZÉ, 1999). Rizzo comenta que a letra desta canção substitui em outros momentos, na estrutura da mesma frase, “botando tanto piolho” por “fazendo pesadelos” e “passando dinamite” na cabeça do século. “Soa pessimista? Antes, em um salão no qual os personagens de Lázaro e Antonella dançam, diz um letreiro pintado na parede: ‘Lembre-se que enquanto houver dança haverá esperança’”. O crítico conclui com esta análise que “[...] ser pan-americano talvez incluía confiar, se não em Deus, na luz que em algum momento há de surgir” (RIZZO, 2014, p.96).

Outra referência às figuras de esquerda do Brasil é a atuação do diretor *cinemanovista* Ruy Guerra, como piloto do avião que sobrevoa a mina de ouro do homem rico. Este personagem relata o processo de desmatamento e a superpopulação de mineradores:

A mina brasileira é praticamente uma ferida exposta no meio da selva. Uma câmara aérea sobrova a floresta para logo enquadrar um enorme buraco que corta a uniformidade da imensidão verde da mata. Imagens de milhares de mineradores, que lembram Serra Pelada. (GILLONE, 2013, p.1).

Estas imagens confirmam a fissura provocada pelo ouro, tanto na superfície terrestre, como na vida das pessoas:

Na mina brasileira do magnata, as cores opacas, provocada pela poeira levantada pela mineração e o trânsito das pessoas, tornam as imagens fantasmagóricas, e os mineradores, cobertos de pó, parecem mortos vivos, que estão deambulados sem rumo.” Mesmo a mina fechada, no presente, ainda é uma chaga, solo arrasado, infértil, pura rocha carcomida. (GILLONE, 2013, p.1).

Com todos esses elementos, a obra deixa clara sua crítica aos modos capitalistas de produção.

O subtítulo do filme, *In God We Trust*, é pensado por Rizzo, como remissão à inscrição das cédulas de dólar. Ele considerou a dose de ironia em evocar Deus como a figura na qual se confia:

Em primeiro lugar, porque o poder do capital e a sede por dinheiro se relacionam, direta ou indiretamente, às subtramas do filme, ambientadas em um continente representado como uma ‘terra de ninguém’, governada por uma lógica política perversa que mantém o status quo. (RIZZO, 2014, p.96)

Rizzo sinaliza a evocação de um território hostil “[...] para lembrar a frase que o alemão Werner Herzog ouviu no Nordeste brasileiro e usou no título original de *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) – onde o mandamento supremo é “[...] cada um por si e Deus contra todos”. (RIZZO, 2014, p.94).

Antes de cinematizar as obras de Fonseca, Leduc fez outras adaptações literárias, sempre valorizando as figuras marginais de esquerda. Seu filme *Reed, México Insurgente* (1973) ficciona a participação do jornalista estadunidense John Reed na Revolução Mexicana. Reed ficou conhecido por sua obra *Os dez dias que abalaram o mundo* e por seu livro *Insurgent Mexico*, traduzido para o português, sob o título *México Rebelde*. A

versão cinematográfica aborda o processo de conscientização do personagem Reed, que foi contratado para cobrir essa revolução, mas se tornou um militante e passou a seguir o Pancho Villa – ícone do cinema que primava resistência à ditadura. Desde a década de 1960, Leduc atua neste contexto contrário à produção massificada do cinema industrial mexicano.

#### EFEITO DA PROJEÇÃO

As personagens de Fonseca no filme *Cobrador*, de Paul Leduc, compõem uma história que antes não tinha sido contada. Ao analisar a narrativa cinematográfica ao lado dos fatos e das figuras dos romances, passamos a entender que a história no filme se legitima através de ressignificações e incompletudes das representações literárias.

Por considerarmos que as referências da literatura não são suficientes para explicar o mundo do cobrador e de outras personagens de Leduc, estudamos, então, o filme em sua própria condição de acontecimento. A história que o diretor criou para compor o cobrador e outras figuras se torna inteligível pela sua materialidade e pelo efeito de sua projeção, que nos faz experienciar um realismo próprio do cinema. Na definição de Stanley Cavell, esse realismo se revela no mundo do cinema e da realidade que dele se apreende. Ou seja, da realidade suposta na tela e da realidade que se vive deste momento.

Essa reflexão exige perceber o que se passa conosco quando olhamos um filme. Por mais inteligível que possa ser esse mundo exterior projetado, o espectador é provocado a experimentar diferentes formas de sentir a realidade.

A questão, para Cavell, é a de saber o que se passa com a realidade quando ela é assim projetada sobre uma tela, e o que se passa conosco, espectadores, quando olhamos o mundo de um filme. É como se o cinema só pudesse ser compreendido por meio da realidade que ele projeta e do olhar dos espectadores; é como se ele se interpusesse entre a projeção do mundo e o olhar sobre o mundo projetado. Pode-se, certamente, abordar os filmes sob muitos outros pontos de vista, e Cavell é o primeiro a sabê-lo – e a fazê-lo, o que não tira a importância dessa questão, sobretudo se levarmos em conta o significado particular que o automatismo adquire nas reflexões de Cavell. Que tipo de relação com a realidade está em ação no automatismo? O que há de significativo no fato de que um filme nos mostra projeções automáticas do mundo?"

“Se é tão importante compreender que o cinema não é representativo é porque a representação é sempre subjetiva, enquanto a força do automatismo está precisamente no fato de dispensar o sujeito: representação e automatismo são incompatíveis. A realidade vista pelo olho mecânico de uma câmera não é uma percepção subjetiva: um filme é, obviamente, visto por um olhar humano, mas isso não impede que o mundo de um filme seja visto, por assim dizer, do exterior, como se, por um momento, graças à câmera, eu pudesse ver o mundo a partir de fora, como se eu pudesse escapar de minha interioridade para chegar, enfim, ao mundo tal como ele é. Seria essa a promessa mágica, ou mítica, do automatismo: a de nos permitir ver o mundo em si, um mundo incontaminado por nosso olhar; a de nos dar o poder de uma visão não subjetiva. (MARRATI, 2008, p.55-57).

A condição de acontecimento do filme refere-se ao momento de projeção que, por sua vez, nos faz sentir realidades que são também as nossas. Em um ambiente, em que estamos diante de corpos e objetos filmados e projetados, o envolvimento a uma realidade, com a qual nos identificamos, pois sentimo-nos como parte integrante, caracteriza-se pelo efeito de projeção do cinema. Aprender as histórias projetadas nos faz perceber o realismo defendido por Cavell que não se restringe à imagem como dado imediato e nem à percepção de uma imagem considerada realista que correlacionaria outras realidades.

O imaginário literário, na obra audiovisual, reforça o sentido polêmico e caricatural da realidade da América Latina e dos Estados Unidos em diferentes períodos. *Cobrador*, além de se desconstruir em adaptações, conta uma história que pautava uma crítica aguda ao sistema capitalista de produção. Enquanto as fotografias no filme fazem mediações entre as histórias de crimes da literatura, o efeito de projeção define o sentido da política da realidade experienciada. Assim, o que se apreende da realidade projetada na tela é percebido como uma crítica mais importante que a ressignificada encenação dos romances e da história em si.

Fotografias, efeitos gráficos e suportes tecnológicos (TV e telefone) são elementos que conduzem a assimilação da crítica a uma época em uma história que não é linear. Mesmo que o espectador não identifique que o filme entrelaça histórias e personagens de vários romances, a narrativa é percebida por ele em sua fragmentação, justamente para conduzi-lo a uma crítica sobre a realidade projetada na perspectiva do filme.

Conclui-se, então, que a montagem, as imagens estáticas e em movimento, o uso de filtros, enfim, todos os elementos que formam a estética do filme estão a serviço de sua crítica. Todas essas estratégias formam um ambiente que leva o espectador a percepção de recursos plásticos e sensoriais em uma realidade projetada.

Para tornar críveis as cenas finais, Leduc opta pelo uso de efeitos gráficos. O vermelho que toma conta da tela, durante a explosão do carro do Mister X, evoca a sensação de colapso – em termos mais abrangentes, evoca a distopia de uma época. O som, o plano gráfico vermelho e os caracteres medeiam o deslocamento do cobrador: quando a câmera retorna à velha mina abandonada, e este personagem novamente se sente incomodado pelo dente deteriorado que o obrigou a ir a um dentista nos primeiros planos do filme. O que induz a volta do problema do início que provocou a ação furiosa do cobrador. Essas últimas cenas são minuciosamente planejadas e revelam os propósitos do diretor em criar uma trama que não se fecha na construção de verdade ou imaginação.

#### BIBLIOGRAFIA

ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema*. Trad. De Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura. Lisboa: Editora Arcádia Ltda., 2 volumes, 1961-1963.

CANDIDO, Antonio. “A Nova Narrativa”. In: \_\_\_\_\_. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 204-215.

CAVELL, Stanley. *La Projection du Monde*. Paris: Belin, 1999.

FONSECA, Rubem. *Cobrador* in *Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Passeio Noturno, Parte I e Passeio Noturno Parte II*. In: \_\_\_\_\_. *64 contos* de Rubem Fonseca. SP: CIA das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cidade de Deus*. In: \_\_\_\_\_. *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, pág. 11.

GILLONE, Daniela. *Cobrador*. Ensaio publicado no site do Festival de Cinema Latino-Americano, 2014. Disponível em: <[http://www.festlatinosp.com.br/2013/ensaios\\_cobrador.php](http://www.festlatinosp.com.br/2013/ensaios_cobrador.php)>. Acesso em: 03 de abril de 2015.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaima: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton University Press, 1997.

LUSVARGHI, Luiza. *Paraisos Artificiales: la ciudad global en la narrativa policiaca y de acción latino-americana*. Actas del IV Congreso AsAECA, Universidad Nacional de Rosario. Argentina, 2014.

RIZZO, Sergio. *Cobrador*. In GILLONE (org) *Cinema da América Latina*. Fundação Memorial da América Latina. São Paulo, 2014.

MARRATI, Paola. *Imagem e Ceticismo: sobre o vínculo entre cinema e realidade na obra de Stanley Cavell*. Rio Grande do Sul: Educação & Realidade, 2008, p 49-58.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

#### FILMOGRAFIA

LEDUC, Paul. *Cobrador: In God We Trust*, Cidade do México: Tequilla Gang, 2006. 1 DVD (92 min).

\_\_\_\_\_. *Reed: México insurgente*, Cidade do México: Ollin y Asociados, 1973. 1 VHS (105 min).

#### DISCOGRAFIA

ASSIS, Gilberto e ZÉ, Tom. *Curiosidade*. In: ZÉ, Tom. *Com defeito de Fabricação*. Trama, 1999. 1 CD. Faixa 2 (4 min).