



**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE
BACHARELADO EM LETRAS**

NATHALIA PERATELLI GAZIN

**INTIMIDADE VIOLENTA E ESPETÁCULO MIDIÁTICO NO ROMANCE
UM CÉU DE ESTRELAS E EM SUA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA**

CAMPO GRANDE – MS

2018

NATHALIA PERATELLI GAZIN

**INTIMIDADE VIOLENTA E ESPETÁCULO MIDIÁTICO NO ROMANCE
UM CÉU DE ESTRELAS E EM SUA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA**

Artigo Científico apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito obrigatório para obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Orientador: Volmir Cardoso Pereira

CAMPO GRANDE – MS

2018

Intimidade violenta e espetáculo midiático no romance *Um céu de estrelas* e em sua adaptação cinematográfica

Nathalia Peratelli Gazin¹
Volmir Cardoso Pereira²

*“Há suficiente traição
ódio e violência absurda no ser
humano mediano para abastecer
qualquer exército em qualquer
dia.”*

Charles Bukowski

RESUMO: O presente artigo tem como finalidade apresentar um estudo comparativo entre o romance *Um céu de estrelas* (1991), de Fernando Bonassi e sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Tata Amaral (1996). Assim, faremos a análise das obras como narrativas que tratam o tema da violência passional inserida no contexto familiar, discutindo sua inserção no discurso sensacionalista midiático. Tomaremos por referência a crítica cultural materialista (EAGLETON, CEVASCO) a fim de observar relações entre as narrativas e a sociedade, sobretudo o tema da intimidade violenta convertida em espetáculo (WAINBERG, BAUMAN, SIBILIA, GABLER), a crítica cinematográfica (FATTINI, ORICCHIO) para compreender o filme no contexto do Cinema da Retomada e, por fim, a crítica literária contemporânea (PELLEGRINI, SILVA).

PALAVRAS-CHAVES: Crítica cultural materialista; *Um céu de estrelas*; literatura contemporânea; Cinema da Retomada.

Introdução

Nesse trabalho, será feito um estudo comparativo entre o romance *Um céu de estrelas* (1991), do autor paulista Fernando Bonassi e o filme homônimo (1996), dirigido por Tata Amaral. Busca-se compreender o processo de “migração narrativa” (FIGUEIREDO, 2010), o contexto de produção, focando nos aspectos formais da

¹ Acadêmica do curso de Bacharelado em Letras pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS). ² Docente do curso de Letras na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS).

leitura e do conteúdo, que implicam no processo de “tradução intersemiótica” (DINIZ, 1999) entre literatura e cinema.

No cinema brasileiro contemporâneo, produzido desde os anos 1990, observa-se a predominância de uma estética realista convivendo com elementos transnacionais pós-modernos incorporados, buscando maior comunicação com o público geral. Tata Amaral está incluída entre os cineastas que aderiram à técnica da câmera-na-mão para realização de sua obra, destacando o tema da violência. Sobre a predominância desta temática no cinema contemporâneo, o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio afirma que: “a violência passou a ser uma espécie de moeda de troca, que atravessa todos os estratos sociais e une a todos. Passou a ser um dado assustador e cotidiano, um denominador comum nacional” (ORICCHIO, 2002, p. 112).

O enredo tratado na obra literária e fílmica traz a história de um casal que rompe o noivado após doze anos juntos. A mulher deseja ir para Miami tentar a vida nos Estados Unidos, por crer que terá maiores oportunidades, mas o homem não aceita muito bem o rompimento, principalmente após perder o emprego. Ao se reencontrarem para que o homem possa devolver alguns objetos que ficaram com ele, a narrativa apresenta um sequestro que dura um dia inteiro, com muitas cenas conflituosas entre os dois.

A cineasta Tata Amaral conseguiu construir uma obra fílmica independente da obra literária, capaz de transparecer o caráter principal do enredo: a violência e a espetacularização. Levando em conta o conceito de tradução, a diretora levou às telas a tensão sentida na leitura, se apropriando de novos meios de contar essa história como, por exemplo, dando à personagem feminina o tom de protagonista, diferentemente do livro.

O artigo também se orienta pela crítica cultural materialista, ao relacionar esses temas sociais com a análise da obra literária e da obra fílmica, visa analisar a ideologia do espetáculo. A violência presente na sociedade e no comportamento dos indivíduos também traz suas marcas presentes na arte, especialmente quando ela ainda se estabelece a partir de uma estética realista. Como defende Eagleton, a respeito da representação realista:

A literatura como análise e crítica social, e o artista como “esclarecedor” social; a literatura deveria desprezar as técnicas estéticas elaboradas e se

tornar um instrumento de desenvolvimento social. A arte refletia a realidade social e deveria retratar seus traços típicos (EAGLETON, 2011, p. 82).

Desse modo, o artista busca refletir a arte pela sociedade e seu valor histórico e social, juntamente com a violência na formação do sujeito e presente nas relações entre homem e mulher.

1. A violência no cinema e na literatura contemporânea: Fernando Bonassi e Tata Amaral

O tema da violência sempre esteve presente na literatura e no cinema, pois os mesmos têm como função refletir sobre sua sociedade, sua ideologia e seu contexto social, e já que a violência tem papel fundamental na formação do sujeito, pois sempre esteve presente na vida do homem. Após os anos 90, no entanto, nota-se que esse tema adquiriu grande destaque nas narrativas, principalmente por representar uma característica central da sociedade hodierna.

Partindo para o cinema, observa-se uma representação cada vez mais explícita e espetacular da violência, tendo como destaque cineastas como Quentin Tarantino (FANTINI, S/A, p. 02). E no Brasil não foi diferente, muitos diretores começaram a investir nas obras em que a violência era parte essencial de todo o enredo, como os filmes *Os matadores* (1997), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Cidade de Deus* (2002) e *O invasor* (2002). Na literatura, autores como Marçal Aquino, Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Paulo Lins, Patrícia Melo, são representantes de uma geração de autores que coloca a violência como tema central de suas obras.

Ao se falar da literatura contemporânea, é primeiro necessário entender onde Fernando Bonassi se insere. A literatura bonassiana pode ser compreendida como herdeira de Rubem Fonseca, que foi caracterizada como “*realismo feroz*” por Antonio Candido (1989). Entretanto, o autor também recebeu uma nomeação para sua literatura, adquirindo o título dado por Manuel da Costa Pinto de “*realismo brutal*”, tratando-se de um realismo que se preocupa com a dimensão ética, fazendo das periferias a sua cena literária e denuncia a violência presente nos grandes centros urbanos (PINTO, 2004).

Assim, depois do realismo naturalista de fins do século XIX e do realismo social da década de 1930, a literatura brasileira contemporânea surge revigorada pelo realismo urbano de Bonassi, de cunho marcadamente

psicológico, em que a violência é ressemantizada como um conceito que se refere tanto às relações sociais excludentes quanto ao resultado de se viver nos limites das possibilidades humanas (SILVA, 2008, p.4).

Bonassi se destaca pela narrativa considerada rápida, versátil, entrecortada, o que é bastante notório em *Um céu de estrelas*, no qual os diálogos se intercalam com pensamentos desenfreados do homem e suas falas, sempre emolduradas em parágrafos curtos e capítulos de uma página a duas páginas, ou como no capítulo 39, onde resulta em várias palavras sem nexos ou sentidos, que pode ou não estar ligada ao contexto do livro.

No ensaio de Pellegrini, a autora faz uma reflexão sobre a utilização da violência na formação da cultura nacional, onde a literatura busca sempre uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que cresce tendo como pano de fundo a violência (PELLEGRINI, 2005).

Na literatura de Bonassi, a temática da violência associa-se principalmente à problemática afetivo-amorosa, ao desemprego e às condições degradadas da vida social suburbana, temos exemplos como em *O amor é uma dor feliz* (1997) e *Prova contrária* (2003). Muitas vezes, a representação do amor romântico revela uma paixão obsessiva e violenta (SILVA, 2004). Desse modo, a literatura bonassiana elabora os temas do universo familiar e do relacionamento íntimo em um espaço social mais amplo, no qual as personagens refletem a desestruturação de uma sociedade fragmentada. O coletivo afeta o indivíduo, ou seja, sendo vítimas de seu próprio meio, as personagens refletem em suas obsessões e ciúmes as frustrações do desemprego e pobreza, da violência existente na vida social e disseminada como espetáculo pelos meios de comunicação de massa.

Esse aspecto realista da literatura bonassiana foi elaborado pela diretora Tata Amaral a partir de recursos formais próprios. O principal deles foi o uso da câmera-na-mão, retomando a proposta do Cinema Novo (como diria Glauber Rocha “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” (PEREIRA, 2012, p. 96)). A técnica da câmera-na-mão também significava, na época, romper com as produções caras e espetaculares do cinema hollywoodiano. Ao aderir à técnica é possível explorar melhor o conteúdo do cinema nos países subdesenvolvidos, buscando a sinceridade intelectual e artística

“pois só assumindo esta condição o cinema poderia representar com justeza a realidade brasileira” (PEREIRA, 2012, p. 97).

Desde os anos 1980 e até o governo de Collor, o cinema nacional teve baixa produção e recebeu pouco investimento. Com o “choque de capitalismo”, definido por Collor, deixou-se o cinema nacional à mercê do mercado do consumo, adotando as ideais do cinema internacional e perdendo sua identidade. Entretanto, cineastas veteranos prosseguiram com suas carreiras, mesmo com a chegada de grandes estúdios, como Globo Filmes em 1997, dando início “à luta de classes do cinema brasileiro”, como foi definido pelo Estado de São Paulo em 2004 (XAVIER, 2008, p. 146).

O crítico Ismail Xavier defende que “alguns [cineastas] dialogam com a constelação modernista do cinema novo, mas numa versão dramatúrgica mais ajustada ao mercado” (ORICCHIO *apud.* XAVIER, 2008, p. 147). O cinema contemporâneo ficou dividido entre produções que contavam com orçamentos elevados, mas possuía um público limitado, justamente por estar lidando com a cultura a televisão, e também com as produções de BO’s (baixos orçamentos), que buscavam maior liberdade criativa, gerando “filmes inteligentes” (ORICCHIO, 2008, p. 147).

Em *Um céu de estrelas*, a obra fílmica e literária se destacam por abordar os temas da violência urbana e sua espetacularização. Em ambas as narrativas, o destaque é voltado para a relação conflituosa entre Vítor e Dalva, após romperem o noivado. A trama do filme se desenvolve numa casa no bairro da Mooca, em São Paulo, com diálogos tensos entre os personagens, resultando num sequestro passional. Com ajuda do próprio Bonassi para a construção do roteiro, Tata Amaral conseguiu transmitir toda a inquietação e incômodo que é possível sentir ao realizar a leitura do livro, ainda que os meios expressivos do cinema não sejam os mesmos da literatura. No livro, por exemplo, as personagens não possuem nome próprio e não há identificação clara do espaço social em que ocorre a ação. O filme, por sua vez, opta por dar nome aos personagens e ao espaço, buscando outras estratégias para gerar estranhamento sobre o que é narrado.

Tania Pellegrini, ao observar a representação da violência no cinema e literatura recentes, discute como essa representação se relaciona ao binômio centro periferia,

pois “formas ali representadas obedeciam aos códigos estéticos da época, compreendidos como a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos de então” (PELLEGRINI, 2005, p. 137). Para a autora, o realismo cru do cinema e da literatura contemporânea apresenta o desencantamento com a figura do malandro, da vida na periferia, apresentando agora um contexto em que as personagens passam a ser também agentes de uma violência extrema, “bichos-soltos” nas grandes cidades.

Fernando Bonassi e Tata Amaral trazem essa realidade por meio de um discurso que não idealiza ou denuncia, apenas descreve o conflito das personagens. Romance e filme exploram dramaticamente diálogos cheios de subentendidos, não ditos, que o próprio leitor e espectador irão percebendo a partir do que se descreve/mostra, especialmente as reações corporais.

Na obra literária, os pensamentos desenfreados do homem e todo o diálogo que ele tem consigo mesmo, mesmo quando acha que está respondendo à mulher, representam a angústia, o desespero, a percepção de alguém que perdeu tudo o que tinha: emprego e noiva e a dignidade. Assim, cada gesto torna-se uma possível ameaça de perda:

A mulher fechou a porta mas não trancou. Ele fez o maior esforço para não pensar nada. Era um exercício de esvaziar-se. No começo pensava em coisas malucas, mas agora contraía toda a cabeça e, às vezes, o ombro. Tremia. Ela atravessou a sala, passou perto dos joelhos dele e foi abrir a janela. O homem sentiu que alguma coisa ia escapar por ali. (BONASSI, 1992, p. 13)

Assim, as duas personagens, que não possuem nem um nome próprio, vão se revelando por meio de pequenos gestos, reveladores de suas frustrações e temores. Vamos nos aproximando aos poucos de sua intimidade, mas sem conseguir penetrar a fundo no significado de suas ações.

E é aqui que se encaixa a problemática do espetáculo, pois o drama vivido pelas personagens, o sequestro passional, será convertido em uma narrativa midiática que visa gerar audiência a partir da representação sensacionalista, como veremos a seguir.

2. Um céu de estrelas: intimidade violenta e espetáculo midiático

Para primeiro entender o que significa intimidade violenta, é necessário entender os conceitos da fragilidade presente nas relações pós-modernas. O sociólogo Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido* (2003), faz análises sobre a individualidade, insegurança e a intimidade nos dias atuais. No caso das relações afetivas, o sujeito contemporâneo coloca sua satisfação pessoal em primeiro lugar. A insegurança surge logicamente desse ponto: como se pode ter uma relação, na qual se investem tempo e sentimentos, quando o parceiro pode muito bem buscar algo melhor, que possa lhe trazer alguma coisa em troca? A intimidade não é criada, e quando é, a falha na comunicação e a insegurança acabam por atrapalhar esses laços.

Em nosso mundo de furiosa individualização, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam – embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. (BAUMAN, 2003, p. 8).

No filme, os personagens possuem nomes próprios, e o relacionamento de Dalva e Vítor é marcado por essa insegurança, partindo do homem, que se sente perdido, após investir doze anos numa relação que acaba por parte de sua parceira, quando encontra algo melhor que a realidade imediata ofertada pelo noivo, nesse caso, a oportunidade de viajar para fora do país. Como se vê, a narrativa encena essa temática abordada pelo sociólogo, pois em uma sociedade na qual a precariedade das relações de trabalho e as dificuldades de se fixar em um ambiente seguro, produz-se uma cultura em que as pessoas não têm razões para manter relações de longo prazo.

Mas no caso do homem, o amor beira o fanatismo e, quando perde tudo, sua insegurança revela um sujeito obcecado. Perante a sua ex-namorada, indiferente e fria à sua situação, decide por sequestrá-la. Bauman defende que “se o desejo quer consumir, o amor quer possuir” (BAUMAN, 2003, p. 25). Assim, nesse conflito afetivo, a intimidade de um casal que viveu doze anos juntos, no momento em que corre risco de se perder, desencadeia uma série de atos mesclados de erotismo e violência – física e psicológica – entre eles.

Analisando a obra literária, nas cenas que ocorrem em todo capítulo 19, quando o casal está conversando e a mulher especifica que ele a sufocava, não só a ela, mas como todos à sua volta, chamando-o de controlador, afirmando que foi ele quem pôs tudo a perder. O homem se sente humilhado, mas a mulher continua a narrativa: “Eu cheguei a ter medo” (BONASSI, 1992, p. 69). Em princípio, o leitor tende a acreditar que a mulher é a vítima e que é o homem quem se coloca como dominador na relação afetiva. Mas com o transcorrer da narrativa, no capítulo 48, o homem já acuado por toda a situação, desde ao cárcere privado da mãe da mulher, trancada no banheiro juntamente com seu irmão, um personagem suprimido no filme, demonstra uma submissão inusitada à mulher, alegando que nem ele sabe o que está fazendo e aonde quer chegar, mas que viveu para ela por todos os doze anos juntos. Ela o confronta quando diz:

- O que você queria mais?

No começo, triste, ele respondeu:

- Não sei...

De novo, a mulher:

- O que você pretende com tudo isso?

Depois, quase comovido, o homem encerrou esse caminho que não poupava nada dizendo:

- O que eu pretendo eu também não sei, mas, pelo menos, agora tem alguma coisa acontecendo. (BONASSI, 1992, p. 172).

Quando a mulher declara que não tem mais nada e não quer mais nada com ele, aos poucos vamos tendo indicações de que a relação entre o homem e a mulher possui uma alternância de papéis e de relação de poder. O medo do homem é o de perder a única coisa que já amou e achou possuir, a insegurança de lidar com a perda do conhecido, já o medo da mulher dá-se pela possibilidade de perder a própria vida, mas raras são as vezes em que ela parece preocupada com a conduta violenta do noivo.

Quando é que aquela mulher ali na sua frente, na mira do seu revólver, com a mãe, o retardado e o passarinho trancados no banheiro, a chave da porta da rua no seu bolso... Quando é que aquela mulher ia se dar conta que não poderia exigir nada? (BONASSI, 1992, p. 102).

Neste trecho do romance é possível observar a intimidade violenta do casal, especialmente a obsessão passional do homem e o conformismo da mulher. A arma

não assusta a mulher, que, no decorrer da cena, apenas pede para mudar o assunto da conversa.

Prosseguindo, quando o homem mata a mãe da mulher através da porta do banheiro em que a prendeu, a mulher grita com ele e iniciam uma cena de sexo, em um erotismo urgente, esse êxtase é presente porque a violência excita a mulher, causando uma dúvida perante a perversidade da relação entre os dois. A intimidade violenta provoca um estranhamento no leitor, pois os papéis de vítima e agressor são questionados, na medida em que a complexidade da relação vai se revelando.

Em sequência, o tema do espetáculo midiático se desenvolve quando a polícia e os repórteres cercam a casa. Assistindo pela televisão o que está acontecendo, a mulher começa a apreciar a situação: “- É, deve ser importante...” (BONASSI, 1992, p. 182), vendo sua casa aparecendo no telejornal. Nesse momento, a narrativa passa a ser conduzida pela mídia, que busca o sensacionalismo a partir do estereótipo vítima e agressor, capaz de produzir bom índice de audiência. Na obra fílmica, Dalva ajuda Vítor a empilhar móveis nas portas para impedir a entrada da polícia e os diálogos entre ambos se tornam mais carinhosos, embora a mulher sempre volte a uma postura primária de indiferença.

No filme, a intimidade violenta é revelada também pela reação da mulher à circunstância que se encontra. Por mais que o sequestro tenha sido de alguma forma passional, a reação de Dalva é tão tranquila frente às agressões físicas e ao comportamento violento do homem, que faz o espectador duvidar de quem exerce manipulação, de fato, sobre o outro. A violência aqui compõe uma trama afetiva, podendo ser considerada psicológica e física por parte de Dalva e potencialmente física por parte de Vítor, apesar dele nunca ter chegado a estuprá-la ou machucá-la.



(Figura 1, 00:30:39)



(Figura 2, 00:54:53)



(Figura 3, 01:01:48)

Na obra literária, observa-se o comentário do narrador onisciente, que estabelece um diálogo com o leitor, dando a entender que está falando com quem está lendo, como na passagem: “Era óbvio para ele, para mim e para você o que ele pretendia, encaminhando a conversa daquele jeito, era restabelecer o que todos nos chamávamos mais ou menos de „solidariedade de convivência, mas...””. (BONASSI, 1992, p. 59). Esse efeito visa criar uma aproximação maior com o leitor, chamando-o a participar da situação psicológica vivida pelos personagens, impedindo uma posição meramente contemplativa e distanciada.

No cinema, a câmera-na-mão tentará reproduzir essa quebra do distanciamento a partir de efeitos subjetivos. Para tanto, cabe lembrar o papel narrativo da câmera no cinema:

No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela [da câmera] que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um *PONTO DE VISTA* onisciente, dominando tudo, ou o *PONTO DE VISTA* centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade (LEITE, 1997, p. 62).

Assim, entendemos que a câmera exerce sempre um papel narrativo na construção fílmica. Especificamente, a técnica da câmera-na-mão, recorrente na produção de filmes de baixo orçamento, inclusive como posição crítica e política, como na chamada “cultura da fome” (GLAUBER, 1981), pois Glauber acreditava que só assim seria possível se opor à tradição da imagem tratada e das superproduções dos grandes estúdios.

O filme de Tata Amaral, por sua vez, consegue dialogar com outros nomes importantes do cinema que trazem a mesma ideia, como, por exemplo, *O Invasor* (2002) de Beto Brant, que possui a mesma técnica de câmera-na-mão e outros como

Cidade de Deus (2002) e *Estação Carandiru* (2003), todos filmes da Retomada que representam a violência como principal temática e destaque, usando a câmera-na-mão como recurso formal. Conforme Pereira:

Em um primeiro momento, a câmera-na-mão coloca o espectador numa posição subjetivada diante do registro da cena, possibilitando-lhe que se coloque na condição de uma determinada personagem ou mesmo inserindo-se como uma presença invisível. Logo, o recurso produz efeitos que reforçam esta subjetivação da imagem, esse grau de intimismo dirigido que gera desconforto e excitação no espectador, o que coaduna com os motivos mais imediatos da estética do thriller (PEREIRA, 2012, p. 109).

No filme *Um céu de estrelas*, a técnica da câmera-na-mão gera uma tensão no espectador, posicionando-o muito próximo do corpo das personagens e de suas reações expressivas, gerando um efeito realista.

Por outro lado, junto com a representação das personagens, livro e filme discutirão o tema da exploração da vida pelo entretenimento, ou seja, a conversão da realidade em espetáculo. A rapidez com que as mídias televisivas e as redes sociais hoje lidam com a notícia tende a ser tão arbitrária que não permite nenhum tipo de censura. Isso pode ser observado na cena final da adaptação fílmica, quando a repórter entra na casa logo após ouvir o som de um tiro e mostra Vítor morto em cima da mesa e Dalva com a arma na mão. Demora-se alguns segundos até desligarem a câmera, mostrando o homem sangrando nos seus momentos finais de vida.



(Figura 04, 01:02:37)



(Figura 05, 01:02:38)

Nas cenas, portanto, observa-se como uma situação-limite é convertida em espetáculo. Sobre o espetáculo da realidade nos meios de comunicação, especialmente a televisão, o jornalista Neal Gabler nos lembra que:

Com o correr do tempo, a televisão realçou com tamanho sucesso a realidade e aumentou de tal forma seu valor de entretenimento que a vida, pelo menos a vida capturada por uma câmera de televisão, tornou-se tão divertida quanto qualquer dos problemas convencionais que a rodeiam. (GABLER, 1998, p. 85).

E é exatamente isso que faz com que o drama do sequestro se converta em um entretenimento sem censura, pois quando é filmado por jornalistas na narrativa, o evento se transforma numa mercadoria, sendo a violência e o sofrimento o principal produto.

O filme, portanto, traz uma discussão sobre os limites éticos do espetáculo midiático nos anos 1990, que foi se intensificando com o passar dos anos. No episódio real da jovem Eloá em 2008, por exemplo, a mídia também não teve ressalvas para mostrar cada passo do ocorrido, sendo até televisionada uma ligação entre o sequestrador e a apresentadora, num programa ao vivo e outras entrevistas com o ex-namorado, Lindemberg Fernandes Alves, durante o sequestro, que teve 100 horas de duração. Muito se criticou a conduta desses meios de comunicação, alegando responsabilizá-los pelo caso, pelo abuso e falta de respeito com a situação em que a jovem estava sendo mantida (SOUZA, 2010). Como nos mostra Cevalco:

Longe de serem meros desenvolvimentos técnicos, os meios de comunicação de massa expressam o funcionamento do sistema em nossos dias. A palavra “comunicação” para descrever estes meios é enganosa: o espetáculo monopoliza a fala e apassiva os consumidores de imagens. A própria mensagem é a repetição contínua da apologia do sistema e da necessidade de sua continuação. A predominância do espetáculo da notícia da

colonização abrangente do mundo da vida pela forma mercadoria. Nesse sentido, o espetáculo é a forma final do fetiche. Funciona como eficiente mecanismo de ocultação das relações reais de produção. (CEVASCO, 2010).

E é nesse contexto que se insere o romance e filme intitulados *Um céu de estrelas*, observando as marcas de violência passional e familiar, a perspectiva peculiar que focaliza sua dimensão íntima, afetiva e corporal em paralelo à questão do simulacro midiático e sua constante encenação pública da vida íntima (BAUMAN, 2003).

Assim, livro e filme buscam discutir o espetáculo midiático de maneira crítica, apontando seu viés ideológico, na produção de narrativas midiáticas. Conforme nos lembra Eagleton:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideologia de uma época (EAGLETON, 2011, p. 19).

Nessa perspectiva, a ideologia do espetáculo, dominante em nossa época, aponta o quanto a própria violência social e cotidiana é convertida em uma narrativa sensacionalista, visando o lucro e banalizando o próprio ato violento como produto a ser consumido irrefletidamente.

Em *Um céu de estrelas*, a adaptação se encarrega de mostrar essa representação da ideologia do espetáculo nas figuras acima (04 – 05), nas quais não há qualquer tipo de restrição por parte da repórter e seu cinegrafista. O consumo da imagem é tão necessário que é quase como se nada fosse real se a câmera da televisão não estivesse gravando. A população já se acostumou com a opressão e a violência, então as cenas finais do filme são vistas como algo banal e sem importância, nada que abale o sujeito contemporâneo, que não estranha a crueldade à qual os personagens estão submetidos, como a cena de um homem morto e sangrando.

Não é surpresa que a violência tenha se tornado cada vez mais presente no habitual que nos é presente, sendo reiterada em jornais e noticiários de TV, considerada uma mercadoria, principalmente com a chegada das redes sociais, facilitando esse acesso. É perceptível que os grandes centros, como São Paulo, por exemplo, estejam mais sujeitos à violência que engloba agressões, roubos e assaltos,

mas pouco se mostra da violência realmente sofrida pelas classes baixas, acostumadas a serem esquecidas pelo Estado e pela mídia, a não ser quando sua imagem possa ser explorada como uma curiosidade, como algo exótico ou monstruoso.

O homem deitou-se ao lado dela. Os dois ficaram observando o carro de reportagem estacionado um pouco antes da casa e atrás de um par de viaturas. Um homem segurava uma fonte de luz na ponta de um cano de metal mantendo-a bem alta, outro homem tinha uma câmara nos ombros; ambos apontando para o tenente que correspondia ao vulto, conversando com uma repórter de microfone estirado. O homem e a mulher tiveram a mesma ideia ao mesmo tempo: - Televisão! (BONASSI, 1992, p. 180).

Após entenderem que estão sendo filmados, as personagens tornam-se eufóricas. A mídia, após ter a compreensão de que o que chama a atenção do público são as notícias da vida cotidiana, procurou enfatizar a vida privada como espetáculo. Nas palavras de Jacques Wainberg: “Há uma dissociação total entre o espaço físico e a situação social” (ALMEIDA, 2010, p. 156). É notório observar como as fronteiras entre público e privado se dissolveram no espetáculo midiático, em uma sociedade em que os indivíduos anseiam por verem sua intimidade convertida em espetáculo para todos.

Se em 1949, George Orwell, na obra *1984*, acreditava que haveria um “Big Brother” vigiando e controlando tudo o que as pessoas faziam, hoje se fornece gratuitamente a vida particular, expondo-a para quem quiser ver, através das redes sociais. Essa mescla entre o público e o privado expõe o fato de que mesmo quando a espetáculo midiático tenta disfarçar a estéticas sensacionalistas do entretenimento, não se faz possível resistir aos encantos do *show business* (GABLER, 1998).

Ao televisionar a vida humana e toda a violência a qual está submetida, é cada vez mais evidente o medo se instalando nas pessoas, nas ruas e a constante busca pela segurança. O homem sempre despertou o interesse pelo violento, porém, ao despertar tal curiosidade também se torna responsável pela fragilidade da segurança do indivíduo. Segundo Bauman, ao gerar essa cultura da violência, toda a dramaticidade que a mídia gera acaba resultando numa ideia de criminalidade muito maior do que é, de fato.

Medo é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito - do que pode e do que não pode - para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2006, p. 8).

Com a imposição de notícias e outras narrativas sensacionalistas que quase nunca são questionadas, esse medo pode se alongar provocando comportamentos estereotipados, sobretudo porque impede o espectador de observar a complexidade humana em sua existência social. Segundo Xavier:

Um céu de estrelas (Tata Amaral, 1996) faz a crítica do melodrama que algumas figuras encarnam – a velha mãe de família e a jovem cultura da televisão -, depositárias das forças que os dois protagonistas combatem em seu tenaz esforço de afastar o seu drama das banalizações que o cercam. (XAVIER, 2000, p. 83)

Desse modo, é notório observar que a população está cada vez mais adaptada a essa cultura da televisão, responsável pelo sujeito que busca, através de notícias diárias ou programas televisivos, um modo de escape, quase como se fosse uma anestesia para não ter que encarar de frente sua própria realidade. É isto que a personagem feminina expressa no filme especialmente, quando se sente importante estando numa reportagem ao vivo na televisão.

Considerações finais

Diante do exposto, portanto, entendeu-se a importância da análise comparada entre obra cinematográfica e obra literária, uma vez que as adaptações fílmicas de obras literárias têm marcado as produções culturais contemporâneas, tornando-se cada vez mais importante o estudo literário comparado a respeito das duas linguagens.

Ao analisarmos as considerações de Bauman sobre intimidade e insegurança é possível entender como ela afeta o sujeito: criando não só relações corrompidas por falhas na comunicação humana, como também, ao criar conexões reais nos relacionamentos amorosos, como o casal das obras, vítimas desse conceito. A modernidade líquida é responsável por essa fragilidade gerada pelo medo, que pode desenvolver forte influência na personalidade do sujeito, como Vítor, tomado pelo medo ao perder o emprego, a relação amorosa e a casa, assumindo o comportamento violento como resposta.

Assim, tentamos compreender como a obra literária e a obra fílmica nos ajudam a ler criticamente a sociedade de consumo na contemporaneidade, que transformou não só as relações humanas em meros produtos os quais lhe convém trocar quando algo mais satisfatório entra em cena, mas também como o medo e a violência cotidiana podem se converter em um espetáculo midiático, capaz de gerar audiência.

Em suma, ao analisarmos as duas obras, fomos capazes de identificar os aspectos que definem cada uma delas, em suas especificidades linguísticas, no diferente processo criativo em que as obras foram elaboradas, na capacidade de expressarem os elementos chave da narrativa: a violência simbólica e física e sua exploração midiática.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Trad. Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____. **Medo líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BONASSI, Fernando. **Um céu de estrelas**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- CANDIDO, Antonio. “Os brasileiros e a literatura latino-americana”. In: **Novos Estudos**, São Paulo, Cebrap, v.1, nº 1, dez.1981.
- CEVASCO, Maria Elisa. **O diferencial da crítica materialista**. In: *Idéias*, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 15-30, dez. 2013.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Lisboa: Actividades Editoriais, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.
- FATTINI, João Ângelo. **A enunciação irônica da violência no cinema dos anos 90**. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/caeb465db9f80400602c32dfe7454ce1.pdf> . Rio de Janeiro: Intercom, S/A.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas Migrantes**: Literatura, Roteiro e Cinema. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio: 7Letras, 2010.
- GABLER, Neal. **Vida, o filme**. Como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1997.

NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada** (São Paulo: Estação Liberdade, 2003).

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica Marxista**, São Paulo, Ed. Revan, v.1, n.21, 2005, p.132-153.

PEREIRA, Volmir Cardoso. **A migração narrativa em O invasor: um diálogo entre literatura, cinema e sociedade/ Volmir Cardoso Pereira**. Tese de doutorado. Londrina, 2014. 165 f.

SILVA, Maurício. "A narrativa minimalista de Fernando Bonassi". In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S.l.], n. 28, p. 47-58, jan. 2011.

_____. **Histórias de rua ou sexo & violência: o realismo suburbano de Fernando Bonassi**. In. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008.

ROCHA, Glauber. "Eztetyka da Fome". In: **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981. (P. 28-32)

RODRIGUES, Geisa. **Entre o real e o corporal em Um céu de estrelas**. In. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande, 2013.

SOUZA, Liliâne Ingrid de. **Mídia E Violência: um estudo da atuação policial no Caso Eloá**. Monografia. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

UM céu de estrelas. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Riofilme, 1996. 1 VHS. (80 min).

WAINBERG, Jacques A. "Mídia e violência: a luta contra a desatenção e a sonolência das massas." In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya. **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, Tânia (et al). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC, 2003 (p. 61-89)