

Matar ou Morrer e Matar ou correr: Uma análise de adaptações, cenários e figurinos no cinema de 1950

Roberto Carlos Cavalcanti da Conceição¹

¹ Graduado em Design Gráfico pela Faculdade Estácio de Sá Juiz de Fora (2010). Especializado em TV, Cinema e Mídias Digitais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012). Mestre em comunicação pela Universidade Paulista (2019). Atualmente é professor conteudista do IFSULDEIMNAS e programador visual do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Design Gráfico, atuando principalmente nos seguintes temas: design gráfico, comunicação visual, mídias digitais e cinema.
e-mail: roberttocavalcantijf@gmail.com

Resumo

Este artigo faz uma comparação entre o clássico *western Matar ou morrer* (*High noon*, EUA, 1952) e a paródia chanchadesca *Matar ou correr* (Brasil, 1954), buscando em um primeiro momento apresentar as nuances e técnicas empregadas nos dois filmes, aprofundando a reflexão sobre os cenários e figurinos utilizados, e em um segundo momento cumprir uma análise crítica sobre adaptação e paródias à luz de Hutcheon e Propp, da cultura brasileira segundo Renato Ortiz e do conceito frankfurtiano de indústria cultural.

Palavras-Chave: cinema; paródia; indústria cultural; figurino.

Abstract

This article makes a comparison between the classic Western *Kill or Die* and the chanchadesca parody *Kill or Run*, seeking at first to present the nuances and techniques employed in the two films, deepening the reflection on the scenarios and costumes used, and in a second moment to perform a critical analysis on adaptation and parodies in the light of Hutcheon and Propp, of the Brazilian culture according to Renato Ortiz and of the frankfurtiano concept of cultural industry.

Keywords: cinema; parody; cultural industry; costumes.

Na década de 1950, o cinema hollywoodiano era motivo de grande inspiração para o cinema brasileiro, que se encontrava em seu período de auge, um dos mais prolíferos no que diz respeito à industrialização, distribuição e exibição de filmes no mercado de cinema brasileiro (VIEIRA, 1987). As chanchadas parodiavam o cinema americano e satirizavam tanto a sociedade que o produzia quanto a sua hierarquia social (DIAS, 1993: 44-50), e o filme *Matar ou correr*, de Carlos Manga, que vamos analisar no decorrer desse artigo, é um claro exemplo dessa paródia. De acordo com Hutcheon (1985), a paródia é um processo de revisão/reexecução, inversão e “transcontextualização” – formas de reciclagem – de obras anteriores. O texto-alvo da paródia é sempre um texto ou outra forma de discurso codificado em uma transgressão autorizada.

Dentro da esfera popular, segundo a autora, a paródia é um eficiente acerto de contas e uma reação, que é crítica e criativa, em relação à sociedade e à cultura predominante, estabelecendo entre o artista e sua plateia um relacionamento dialógico, entre a identificação e a distância.

As paródias, no início do cinema nacional, eram conhecidas como “chanchadas”. Segundo Sérgio Augusto (1993), esse termo foi adotado pejorativamente pela imprensa e designa um tipo de comédia que surgiu também na Itália, na Argentina, no México, em Cuba e em Portugal: “Em sua infância etimológica, significou ‘porcaria, depois peça teatral sem valor, destinada apenas a produzir gargalhadas’, pondo assim em relevo sua proximidade com ‘chancho’, sinônimo de porco e sujo nos países ibero-americanos. Com seu humor quase sempre ingênuo, às vezes malicioso e até picante, a chanchada se impôs como um entretenimento de massa.” (AUGUSTO, 1993: 17). As chanchadas traziam personagens familiares, geralmente em tramas descomplicadas de troca de identidade, e a dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo eram o grande destaque da categoria que deixou marcas importantes em nossa cultura, como notam Silva e Ferreira:

Podemos perceber, a partir da análise de algumas produções, que as chanchadas materializam em sua linguagem os elementos que compõem a identidade e a memória da cultura popular brasileira, pela misancênie artística, por componentes estilísticos, repertório musical, situações, enredo e comicidade, que povoam nosso imaginário cultural. (SILVA; FERREIRA, 2010: 173)

Humor pastelão, perseguições esdrúxulas e romances ingênuos são elementos comuns a comédias e paródias que neste caso eram feitas baseadas nos filmes estadunidenses, trazendo consigo elementos paródicos próprios. Como descreve Propp, a paródia é considerada uma imitação das peculiaridades individuais, que se diferencia da caricatura porque, ao contrário desta, nem sempre



contém um exagero.

A paródia é uma forma de imitação das características exteriores daquilo a que se refere, ocultando ou negando o seu sentido inerente. Ao fazer isso, a paródia tende a esvaziar o sentido por trás das formas exteriores de uma manifestação, motivo pelo qual consiste em um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, tornando-se cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado (PROPP, 1992: 84-87)

O objetivo deste trabalho é fazer um “inventário” dos filmes, analisando figurinos, cenários, planos e fotografias sem, contudo, discutir a qualidade dos diálogos ou mesmo a coerência, originalidade ou beleza do roteiro, em busca de referências à paródia no filme *Matar ou correr*.

Importante notar que a forma como o diretor usa a câmera, as escolhas de planos e a fotografia, tem influência direta em nossa percepção, apreciação e conhecimento de cenários e figurinos em um filme, porque é exatamente a técnica empregada pelo diretor que delimita ao espectador, que contempla a grande tela, o que ver, o que não ver e o que quer ver de maneira pouco evidente no filme. (SILVA; MADIO, 2016: 975).

Outro fator relevante é o fato de que todo filme feito em preto e branco se funda em uma única base, o contraste entre claro e escuro, entre luz e sombra; não existem cores. Dessa forma, torna-se difícil medir esteticamente o valor dos figurinos com a mesma força e dimensão que se faz em uma película colorida, e isso é relevante em qualquer análise criteriosa. Por sorte, ambas as produções foram filmadas em preto e branco, o que compromete qualitativamente a avaliação, mas também, neste caso, as equipara.

Os filmes são dois objetos distintos, um é um drama e o outro, uma comédia. O primeiro centra-se basicamente em um ator, Gary Cooper, todos os outros são coadjuvantes, inclusive as personagens femininas: Grace Kelly, par romântico do protagonista, e Katy Jurado. No filme brasileiro, há várias personagens femininas, também coadjuvantes, entre muitos outros personagens masculinos; no entanto, a comédia é sustentada pelo humor dos comediantes Oscarito e Grande Otelo. O par romântico, vivido por John Herbert e pela recém-eleita Miss Cinelândia Inalda de Carvalho, fica em segundo plano.

Mais duas coisas distinguem de *High noon*: a presença de um terceiro protagonista (Ciscocada) e a transferência do conflito amoroso (que em *High noon* envolve Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado e Lloyd Bridges) para o quintal dos coadjuvantes, onde Bill (John Herbert) e Helen (Inalda de Carvalho) trocam chamegos irrelevantes. (AUGUSTO, 1993: 153).

A produção da versão brasileira é desenvolvida adequadamente, com cenários que remontam o ambiente do filme original, que tem cenários, figurinos e objetos baseados no Velho Oeste do século XIX, principalmente entre 1860 e 1890, período que marca a expansão estadunidense para o oeste, quando europeus, que viam oportunidade de riqueza, deslocaram de maneira conflituosa minorias étnicas como os ameríndios. Esses eventos históricos originaram um mito nacional nos Estados Unidos, que no cinema designou-se *western*, que significa "ocidental" e refere-se à fronteira oeste durante a colonização. Essa região era também chamada de *far west* (extremo oeste) e levou ao termo usado no Brasil e em Portugal, *far oeste*, estilo cujo início está atrelado aos cineastas John Ford e Howard Hawks.

Dessa forma, o filme *Matar ou morrer* se distancia da realidade da década de 1950, quando é exibido nos cinemas, por se tratar de um filme de época, e, por sua vez, a paródia brasileira *Matar ou correr*, baseada completamente na obra estadunidense, se afasta de comparações com a realidade brasileira:

No mesmo ano em que realizou *Nem Sansão nem Dalila*, Carlos Manga dirigiu outra comédia, *Matar ou Correr* (1954), desta vez parodiando o *western Matar ou Morrer* (*High noon*, direção de Fred Zinnemann, 1952). Porém ao contrário do primeiro filme, este *far oeste* tropical exhibe uma desconcertante ambiguidade com relação ao filme original, na medida em que respeitava muito mais a integridade do filme norte-americano, principalmente a nível da representação e como proposta estética. A competente cenografia da cidade do *far oeste* City Down, que na época e ainda hoje impressiona pela autenticidade, fez com que algumas pessoas acreditassem que pelo menos um trecho do filme da diligência, tivesse sido "roubado" de um filme norte-americano. (VIEIRA, 1987)

Kid Bolha é um protagonista engraçado, desajeitado e totalmente fora do padrão de um herói corajoso, o que contrasta perfeitamente com Will Kane, o típico xerife de uma pequena cidade, que é destemido, honrado e defende seus ideais em busca do bem coletivo. A referência é interessante pois retrata de um modo curioso as duas sociedades e, conseqüentemente, os valores vigentes em cada uma delas. As adaptações do filme *Matar ou morrer* feitas para a paródia *Matar ou correr* expressam uma realidade brasileira que vamos entender a partir de estudos de adaptações e paródias feitos por Hutcheon, da cultura brasileira feitos por Renato Ortiz e do conceito de indústria cultural cunhado pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer.

***Matar ou morrer* (High noon, EUA, 1952)**

Dirigido por Fred Zinnemann, com Gary Cooper, Grace Kelly, Lee Van Cleef

e Thomas Mitchel no elenco, é um faroeste típico do período, que trata das virtudes de um homem, Will Kane (Gary Cooper), em oposição à covardia de toda uma pequena cidade, acuada pela ameaça de um criminoso. O filme contém forte carga dramática e tensão constante, e em seus últimos oito minutos – no desfecho central, o acerto de contas entre herói e vilão – dispensa os diálogos, com a música e a câmera revelando a ação, em um dos poucos momentos em que os planos se abrem.

Conhecido como um dos melhores *westerns* já produzidos, é um ícone do cinema pelas excelentes produção e direção, além da equipe técnica e artística que fez dele uma obra a ser analisada. O filme foi rodado em vinte e oito dias, sete deles dedicados aos ensaios do elenco. O cenário da cidade foi montado no Parque Estadual de Columbia. A igreja católica de Saint Joseph, na pequena cidade de Tuolumne, Califórnia. A estação de trem, em Jamestown, Califórnia. Columbia, Tuolumne e Jamestown estão todas na área de Sonora. Esse *western* foi visivelmente inspirado em *O matador (The gunfighter)*, de Henry King, realizado dois anos antes. *Matar ou morrer* custou modestos 750 mil dólares, 300 mil deles para pagar o salário de Gary Cooper.

O filme se inicia com o casamento de Will Kane e Amy Fowler (Grace Kelly). Assim que se casam, o protagonista, delegado da pequena cidade de Hadleyville, recebe a informação de que bandidos estão prestes a chegar na estação de trem, e entre eles está Frank Miller (Ian MacDonald), um antigo prisioneiro de Kane que retorna à cidade em busca de vingança.

Desse modo, Kane se vê em um embate entre fugir com a recém-esposa ou ficar para combater os pistoleiros. Mas, seguindo sua moral e indo contra os princípios religiosos de sua esposa, o delegado decide ficar para confrontar Miller e sua gangue.

A partir disso, o xerife Kane busca aliados para lutar contra Miller e, no entanto, não encontra ninguém que seja capaz de ajudá-lo. Em meio a uma sociedade covarde, a única ajuda vem de Helen Ramirez (Katy Jurado), uma ex-namorada do xerife que o ajuda convencendo sua esposa a apoiá-lo em sua trajetória. Com isso, desenvolve-se o drama do delegado em busca de outros aliados, sem sucesso. O filme tem seu final com a vitória de Will Kane sobre o criminoso Frank Miller.

Um ponto interessante é que o tempo cronológico do filme corresponde ao tempo real, ou seja, o tempo do enredo é o mesmo tempo que presenciamos em tela, sem elipses, *flashbacks* ou qualquer tipo de manipulação cronológica. Kane é avisado de que o trem vai chegar dentro de uma hora — quando o filme já está em 15 minutos — e é precisamente esse o tempo que ele terá para se preparar para a chegada dos bandidos, ficando os 10 minutos finais da projeção para o conflito e o clímax. Por isso, os 85 minutos do filme são expostos de maneira altamente tensa e

instigante, resultado de uma direção e edição excelentes. Com capacidade de prender a atenção do espectador durante todo filme, Zinnemann conseguiu trazer um *western* com indicações da política da época, além do drama e da angústia retratados pelo preto e branco das filmagens.

Matar ou morrer foi produzido por Stanley Kramer, que efetuou um trabalho criterioso ao recriar o ambiente do faroeste americano, e foi prestigiado com os Oscars de melhor ator para Gary Cooper e de melhor edição para Elmo Williams e Harry W. Gerstad e o Globo de Ouro de melhor atriz coadjuvante para Katy Jurado.

Renato Ortiz (2000), em seu livro *Mundialização e Cultura*, lançado em 1947, vê os filmes *western* produzidos fora do ambiente estadunidense, como os *spaghetti* italianos e os falsos faroestes produzidos no Brasil e na Austrália, como imitações baratas e produções oportunistas, visto que estes não têm raízes na história e no folclore americano e nem representam imagetivamente a geografia americana com as montanhas rochosas, os desertos do Arizona e as pradarias do Rio Grande, então não trazem a veracidade dos territórios que ontologicamente constituem a história que está sendo relatada. Dessa forma, a indústria cultural se apropria do formato imagético podendo reelaborá-lo segundo suas conveniências mercadológicas.

O filme, com sua curta duração de 1h05min, respondia a uma demanda de mercado dos anos 1950, servindo para as sessões duplas nas matinês. Era uma estratégia dos estúdios para atrair público, já que com um ingresso se assistia a dois filmes. É, assim, um típico produto de consumo da indústria cultural hollywoodiana: se faziam muitos filmes na época e tal estratégia era frequente.

Ao olharmos o filme original *Matar ou morrer* e sua paródia *Matar ou correr*, observamos que, embora sejam filmes diferentes, ambos têm em comum terem sido feitos para o gozo das massas, para serem consumidos. A despeito dessa particularidade, eles foram feitos em realidades muito distintas. O filme hollywoodiano é fruto de uma indústria no sentido literal, com estrutura e receita para fazer dezenas de filmes por ano. Essa infraestrutura existia somente lá, em nenhum outro lugar se encontravam recursos financeiros, técnicos e humanos como em Hollywood. As limitações de toda ordem encontradas no Brasil de 1954 eram patentes e conhecidas, desde a importação de filmes e câmeras, até de pessoal especializado para trabalhar com cinema. Não havia uma indústria. Havia iniciativas como a Atlântida e a Vera Cruz, mas não havia produtores, ou seja, gente com dinheiro para bancar produções sofisticadas e caras. As limitações eram claras a todos. (FERREIRA, 2003: 59-60). Dessa forma, o filme de Fred Zinnemann, quando comparado ao filme de Carlos Manga, deixa claro onde fica o terceiro mundo.

Se houvesse, na Atlântida, uma preocupação em se fazer um cinema brasileiro, segundo a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes e outros intelectuais e críticos brasileiros, poderíamos comparar os filmes de maneira mais igualitária



quanto a cenários e figurinos, mas ao buscar copiar modelos com roteiros parodiados, o que se revela é um filme que refletia a nossa cultura, simplório e sem grande significado, mas com grande apelo popular, como notam Adorno e Horkheimer:

Copiar é um meio de sucesso na indústria cultural, mas pensar é a única alternativa que temos para superar a contradição entre civilização e barbárie, pois o que nos distingue de todos os seres é saber, e não há saber sem pensamento crítico. (ADORNO; HORKHEIMER, 1979: 89)

No início de *O capital*, Karl Marx já havia descoberto, e dito, que toda mercadoria se reveste de um fetichismo irresistível para se fazer desejada e consumida. A indústria cultural, como pensada pela Escola de Frankfurt, define a cultura de massa no capitalismo como uma das mercadorias disponíveis, objetos de consumo como qualquer outro bem à venda no mercado. (MARX, 1982: 79). Uma indústria tem por definição a produção em massa de mercadorias, mesmo que esse bem se pretenda como arte. O cinema hollywoodiano e a chanchada eram por si mesmos apenas mercadorias a mais para consumo das pessoas, com o sério agravante de que enquanto em Hollywood se produzia de fato quantidades gigantescas de filmes de toda sorte e tema, no Brasil se produzia apenas o que se podia produzir, dada a limitação de capital. Porém, a ideia de algo vendável, e não necessariamente um bem cultural, era o fim.

Segundo Walter Benjamin, “A massa é matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade” (BENJAMIN, 1975: 25). O autor nos mostra que só a quantidade, com a pretensão de divertir e entreter, ordena hoje o fazer artístico, “penetrando em meio às massas” (BENJAMIN, 1975: 26). Essa cultura de massa, seja em Hollywood, seja nas chanchadas, é bem definida na reflexão de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (citando Hannah Arendt):

Se a cultura é o que escapa ao desgaste do tempo criando obras eternas, a cultura de massa não merece o nome de cultura: ela nada mais é que uma das peças no universo mercantil generalizando o transitório e o perecível, a facilidade e o imediatismo consumista. Incapaz de criar obras que resistam à prova do tempo, essa não cultura é uma anticultura. (LIPOVETSKY; SERROY, 2012: 72-73)

Para que possamos esclarecer melhor, o cinema é efetivamente um produtor cultural. Quando se observa Hollywood ou a chanchada no Brasil, vemos que ambas se assemelham por se definirem como uma indústria cultural; e o tipo de cultura que sai dessa indústria tem como objetivo a diversão e o entretenimento puro



e simples, sendo rentável o suficiente para que possa aferir bons lucros aos filmes. Se levarmos em conta a análise de Bucci e Venâncio (2014), ao falarem do gozo diante da imagem ou da arte de massa, ela continua, em si, algo empobrecido, que satisfaz no imediato, mas que, para além disso, não deixa nada. Como lembram os autores, apenas se alivia o sujeito de uma realidade dura.

As promessas das imagens que fazem circular as mercadorias (coisas corpóreas ou não) acionam o gatilho do consumo e se conectam diretamente ao desejo, apresentando-se como objeto(s) imaginário(s) que responde(m) ao desejo do sujeito. A coisa corpórea incluída na imagem da mercadoria funciona, portanto, como um device (um significante corpóreo) para a entrega do significado desejado. O valor de gozo não atende a uma necessidade –, diferentemente do valor de uso em Marx, que corresponde a uma necessidade humana – mas a um desejo [...] Na Indústria Cultural, muito mais do que a cultura virar uma mercadoria, a mercadoria vira cultura e nem uma nem outra são necessariamente vendidas ou compradas. (BUCCI; VENÂNCIO, 2014)

Dentre as muitas possibilidades postas em nossa comparação acima, uma primeira evidência é que tanto um drama como *Matar ou morrer* ou uma comédia que o parodia como *Matar ou correr*, quando lidas sob a ótica da indústria cultural, como notam Adorno e Horkheimer (1979), são pensados e feitos para serem vendidos, comercializados, ou seja, o fim não é a arte ou a essência do objeto artístico criado, a prioridade é entreter e obter lucro.

Esse aspecto, porém, não faz o filme ser desleixado com cenários ou figurinos e nem mesmo com o roteiro, que de certa forma é bem encadeado. Boa parte do filme se dá em *close-up*, ou seja, a câmera enquadra o rosto dos atores e fixa sobre eles. Com esse recurso usado tantas vezes, os cenários e os figurinos ficam em segundo plano, valendo mais a busca de emoções e sentimentos encontrados nos olhos e expressões dos atores.

A trilha sonora do filme foi composta por Dimitri Tiomkin, que conseguiu desenvolver uma função fundamental dentro do filme, pois suas canções interagem perfeitamente com as cenas e, assim, cria-se um clima ainda mais dramático, angustiante e emocionante à medida que a música tema, de maneira não diegética, ganha arranjos diferentes para cada momento do filme. O ator-cantor Tex Ritter anuncia, ao cantar os versos da *The ballad of High noon* (“Do not forsake me, oh, my darlin’...”), o que vai acontecer no decorrer do filme, e o persistente som de percussão batendo no ritmo do trotar de um cavalo cria uma preciosa tensão sonora.

Além disso, com o filme transcorrendo em tempo real, Tiomkin consegue desenvolver um efeito emocional excelente para a passagem do tempo, e assim a apreensão fica cada vez maior conforme os minutos passam, como na chegada dos bandidos na cidade. Enquanto eles se aproximam, a tensão aumenta com a música.

Ao analisarmos o cenário do filme, o que chama a atenção primeiramente é certa contradição. Quando se trata de um *western*, por definição pensamos em lugares rústicos, com casas de madeira e ruas poeirentas. No entanto, o que vemos são ruas extremamente limpas, até o estábulo é limpo, e as crianças e todo e qualquer figurante parecem ter acabado de sair do banho. Dessa forma, podemos perceber o nível de civilização do lugar. Em nada o cenário remete a um lugar distante no qual tudo é resolvido na bala, com desafios sangrentos no meio da rua. Tudo é limpo e longe de qualquer ideia de uma cidadezinha interiorana e de pobre infraestrutura. Os cenários de casas, quartos, da barbearia e mesmo dos locais públicos são perfeitos, não faltam detalhes. Nos quartos, detalhes de decoração e pequenos bibelôs não são esquecidos como motivo decorativo; nas salas e ambientes, papéis de parede com temas vitorianos, e nota-se um detalhe do cervo embalsamado, que inclusive é copiado na paródia brasileira. Na barbearia, detalhes como o das canecas para barbear são reproduzidos pela paródia *Matar ou correr* como apresenta a imagem abaixo:



Figura 1: Comparação da cena do barbeiro entre o original e a paródia. Fonte: *Frames* extraídos dos filmes *Matar ou morrer* (à esquerda) e *Matar ou correr* (à direita).

O principal objeto de cenografia são os relógios, de todos os tipos e tamanhos, espalhados pelas paredes de todas as edificações. Não há um único cenário, com exceção do estábulo, no qual o relógio não seja onipresente e filmado em *close-up* para servir de referência, pois as horas e minutos estão sendo contados para a chegada do criminoso que jurara o xerife de morte. Tudo se resume a closes em relógios, em fios de ouro sustentando relógios de bolso, e em personagens em estado de drama e em angústia constante.

Quando o juiz de paz se arruma para fugir da cidade e desmonta o cenário, se percebe a preocupação com detalhes. Ele retira a bandeira americana da parede, alguns livros, e olha para a cadeira que não pode levar. Outro detalhe que podemos perceber no filme hollywoodiano é um simples conjunto de chá, dividido entre um

casal, que é decorado como se fosse uma faiança inglesa vitoriana. Esse casal é formado por uma mexicana, única personagem fora do padrão estético, e um simples e covarde auxiliar de xerife, e mesmo que a cena não se abra, dá para inferir que eles estão em uma casa de classe média. Não existem casebres, só casas, e dentro delas, um ar vitoriano em todos os detalhes.

A cidade, como o grande cenário, parece ser enorme, por dois motivos. O primeiro é que ela não é mostrada em um plano geral, aberto, dessa forma não dá para vê-la como um todo; e o outro é que quando o xerife sai em busca de ajuda e apoio, ele vai de um lado a outro entrando em estabelecimentos, na igreja e nas casas de amigos, o que faz parecer haver muitas edificações e muitas ruas na cidade. Nas casas visitadas por ele, não se encontra nenhum defeito, como tábuas caídas ou móveis tortos ou um papel de parede lascado que seja.

Sobre o figurino, o próprio diretor foi quem escolheu pessoalmente todos eles, para que assim o trabalho de fotografia fosse valorizado. Assim, o xerife usa apenas roupas pretas e brancas com a intenção de destacar a figura do personagem durante as cenas. (ALUÍSIO, 2017). Com isso, o trabalho fotográfico de Floyd Crosby é valorizado e ganha destaque excepcional em conjunto com a escolha dos figurinos.

Porém, não é somente o xerife Kane que faz uso de roupas em preto e branco. Outros personagens também são desenvolvidos a partir do mesmo conceito. Isso acontece com o uso de roupas claras, como no caso de Amy, o que indica sua personalidade doce e gentil, ou então de roupas marcadamente escuras, como acontece com as vestes de Helen Ramirez, caracterizando-a como uma personagem forte no filme.

Em uma das primeiras cenas, temos um *close-up* de um cavalo selado, e nele se observam os adereços básicos de todo cavaleiro que vivia pelo oeste americano, ou seja, até com os cavalos houve o cuidado de se fazer isso, e o trabalho de câmera do diretor o valoriza.

Todos os vestidos femininos, inclusive o do casamento de Grace Kelly, têm algum detalhe, um corte que dá o merecido valor a tamanha beleza, o busto e o colo em destaque, e apesar da ausência de cores, as silhuetas femininas são sempre valorizadas. Nos planos fechados, o espectador pode perceber os detalhes do figurino. Com o uso do *close-up*, detalhes como um pequeno adereço na gravata do dono do *saloon*, combinando com a camisa e o colete, parecem se tornar relevantes. O figurino na igreja obedece ao mesmo critério. Nada está fora do lugar: as pessoas, mulheres, homens e crianças se vestem bem. As crianças, filmadas rapidamente em uma tomada mais aberta, estão impecáveis.

Podemos destacar também que no *western*, em todos eles, as armas – com nome, sobrenome e procedência² – são uma continuação da mão da personagem, um adereço que compõe todos os heróis. Elas se adequam a um filme

² Por exemplo, Colt Walker, Winchester 44, Sharps, Colt 45, Schofield 45.

em preto e branco, são sempre escuras e ficam à luz para garantir a visibilidade do armamento e a elegância em se carregar a arma no coldre, visto que são mostrados, em detalhes, armas e coldres apertados às personagens como extensões de seus corpos. Vale destacar também a paixão estadunidense pelo objeto, que transcende o cinema e o instala como objeto de desejo na sociedade. Se o figurino, na mulher, cumpre o papel de definir uma puritana ou uma mulher vulgar, nos homens, a arma é símbolo de poder, coragem e virilidade, como se pode ver em qualquer western hollywoodiano. Este adereço parece estar à frente de qualquer figurino masculino, visto que as personagens masculinas no sistema da moda no Velho Oeste parecem estar sempre com a mesma roupa, sem grandes variações ou mudanças do modelo que John Ford criou, ou seja, o estereótipo do homem conquistador do século XIX, mais conhecido como *cowboy*.

O vestuário, criado por Ford para os seus filmes desde os anos 1920, baseado no imaginário estadunidense de homens e mulheres corajosos, em meio ao desconhecido e cercados de inimigos selvagens, pode até ter um vínculo com a realidade histórica, mas, antes de tudo, é pensado para agradar e para cumprir mais uma função de enredo e roteiro do que para, de fato, ter um compromisso com a história.

***Matar ou correr* (1954)**

Filme de Carlos Manga com Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Wilson Grey, John Hebert, Inalda de Carvalho e Julie Bardot, é uma paródia de *Matar ou morrer* (1952), que analisamos acima, com adaptações ao gosto e ao imaginário brasileiro, e tem à frente do elenco os dois maiores e mais prestigiados comediantes brasileiros, Oscarito e Grande Otelo, cercados com o que havia de melhor na dramaturgia do país na época. Foi o último filme em que atuaram juntos.

Uma paródia tem como traço marcante o exagero, o superdimensionamento do seu original ou daquilo que se deseja retratar, como em uma comédia. A chanchada brasileira *Matar ou correr* se esforça, em seus cenários e figurinos, para se adequar ao original estadunidense *Matar ou morrer*, porém traz consigo o exagero nos personagens de Grande Otelo e Oscarito, que têm seus figurinos totalmente estereotipados, assim como no enredo com sátiras exageradas, como a escrita do testamento originalmente feita por Gary Cooper e parodiada por Oscarito com exacerbado uso de pantominas.

À paródia estão intimamente ligados os diversos procedimentos do exagero. Alguns teóricos conferem a esses procedimentos um significado excepcional e decisivo. “A questão do exagero cômico”, afirma Z. Podskálski, “é a questão-chave para caracterizar tanto as representações da imagem cômica quanto a



situação cômica“ (30, 19). I. Bórie expressa um pensamento semelhante: “Na sátira, o exagero e a ênfase constituem a manifestação de uma lei mais geral: a de formação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica” (12, 363). N. Hartmann afirma muito categoricamente: “A comicidade tem sempre a ver com o exagero” (16, 646). Essas definições são corretas, mas não suficientes. O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. (PROPP, 1992: 88)

A comédia brasileira copia com certa fidelidade aquilo que é valorizado pela imagem e se enquadra na moda do *western*, porém ficam claras as limitações e a pobreza nos detalhes, que, como já notamos, são justificadas por estarmos falando de um filme feito em um país pobre, com poucos recursos para a indústria cinematográfica. Já na análise da narrativa, a trama sofre algumas alterações, adaptando-se à realidade brasileira.

As paródias brasileiras dos filmes americanos eram totalmente assumidas, como podemos ver em uma nota a respeito do filme *Matar ou morrer* feita ainda durante as gravações a fim de divulgá-lo.

Nesta película, o objetivo é percorrer, com sentido humorístico, os lugares-comuns dos westerns americanos, um gênero de violência e de ação em que os cineastas de Hollywood, seus criadores, tornam-se mestres inimitáveis. Não há, pois, imitação, mas sim paródia dos filmes de oeste, por isso, utilizamos o título de um dos mais conceituados westerns, *High Noon (Matar ou Morrer)*, para uma contrafação de humorismo. (DIAS, 1993: 18)

As adaptações de filmes ou livros são muito estudadas por diversos autores. Linda Hutcheon, professora de Literatura Comparada na Universidade de Toronto, é uma estudiosa da cultura pós-modernista que em seus livros analisa paródias e rearranjos feitos a partir de obras originais. No livro *Uma teoria da paródia*, ela analisa a paródia da seguinte forma:

(...) paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente



construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (...) entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985: 48)

Hutcheon (2006: 106) caracteriza o que ela chamou de “modos de engajamento”, três formas através das quais a obra analisada faz relação com o intérprete, que são: a) Contar; b) Mostrar; c) Interagir.

A noção de pensar nas artes com a intenção de avaliar o modo com que elas se relacionam com o intérprete é limitadora, porém abrange a diversidade de linguagens entre elas. Desse modo, a prática de “contar” interage com as várias linguagens artísticas da narrativa, com todo o artifício artístico da literatura; “mostrar” é quando ocorrem as interações imagéticas, muitas vezes visuais, como no cinema e nas pinturas; e “interagir” se refere aos processos que envolvem a arte e que dependem muito da opinião do intérprete, o que acontece no teatro e nos estudos culturais. Em cada um desses modos, o intérprete tem uma função importante, mas no último modo ele se torna ainda mais fundamental.

No decorrer do livro, a autora avalia a maneira como as diversas mídias interagem com fatores de tempo, metáfora, símbolos, ironia, etc. E também faz críticas a diversos preconceitos que provavelmente têm origem na arte ocidental, caracterizados pela iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e pela logofilia (a sacralização da palavra), em que ocorre a valorização dos postos mais altos, advindos da ideia pós-romântica de originalidade e genialidade. Com isso, a literatura estaria sempre no topo entre as artes, o que traz para o processo de adaptação o estereótipo de cópia, imitação e roubo de uma ideia.

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2011: 24)

Outro ponto discorrido em seu livro é como as pessoas reagem às adaptações. E assim, nota-se que a adaptação é bem recebida se seu intérprete consegue ser inovador na nova versão, mas também fiel à obra original. Tal capacidade de leitura também é diferente de acordo com os conhecimentos de quem receberá a adaptação, o que faz as adaptações serem difundidas e



recepcionadas de maneiras diferentes em lugares diferentes, justamente porque as pessoas são diferentes (DIEGO, 2018).

A paródia é um relacionamento de textos distantes entre si (“transcontextuais”) ao mesmo tempo que uma função crítica da leitura. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige esta distância irônica e crítica. Se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra, no seu todo. A identidade estrutural do texto como paródia depende, portanto, da coincidência, ao nível de estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação. (HUTCHEON, 1985: 51)

No fim de sua análise, Linda Hutcheon enfoca os contextos em que as adaptações são inseridas. Logo, trata das maneiras que as adaptações transitam de uma cultura para a outra, e como o ambiente e o período retratados influenciam nas mudanças que o sentido da obra sofre.

Assim, os fatores sociais e culturais são repassados da obra original para sua releitura, o que interfere na reação de aprovação ou desaprovação à adaptação. Com isso, observa-se também que uma releitura nunca é impessoal, já que sofre influências do seu intérprete e também do tempo e local onde é realizada.

A paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) podem aparecer, como que em forma anamórfica. (Hutcheon, 1985: 109)

Sobre a impossibilidade de se fazer uma adaptação neutra, por todas as influências internas e externas, a autora destaca: “O contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando”. (Hutcheon, 2011: 147).

A paródia brasileira se passa em City Down, cidade da região oeste em que as pessoas vivem em estado de terror, comandadas pelo pistoleiro Jesse Gordon. O bandido, que detém o poder, causa uma grande disseminação da violência, pois odeia xerifes e também cantores de *saloon*.

No decorrer do filme, surgem o protagonista Kid Bolha e seu amigo Ciscocada que, ao passar pela cidade, acidentalmente, conseguem derrotar Jesse Gordon, que acaba na prisão. Com isso, os moradores decidem nomear Kid Bolha xerife da cidade, e, a partir daí, começam as aventuras do novo xerife.

O vilão consegue escapar da prisão e promete que retornará à cidade e se vingará assim que chegar de trem. Porém, o governo envia tropas e agentes para



auxiliar no conflito, incluindo John Herbert, o mocinho do filme, o que gera diversas brigas e desventuras.

O filme, claro, é falado em português, mas os letreiros do cenário estão em inglês, do óbvio *saloon* ao nome da cidade, City Down, que inclusive é satirizada pelos protagonistas ao confundirem-na com *sit down*, do verbo sentar.

O filme é em preto e branco, assim como o original parodiado, mas outra de suas características é evitar o *close-up*: os planos são abertos e o espectador observa a cena sem ter que encarar os atores como em um estado de confissão e cumplicidade. O filme foi feito para distrair as pessoas em meio a um dos momentos mais turbulentos da vida republicana brasileira, o suicídio de Getúlio Vargas, e não foge da lógica da indústria cultural do filme como produto para as massas.

O filme foi gravado no Rio de Janeiro, como descreve Sérgio Augusto no trecho abaixo:

Manga reviu cinco vezes o clássico *western* de Fred Zinnemann, originalmente intitulado *High noon* e exibido pela primeira vez no Brasil no ano anterior. Pretendia esmerar-se no arremedo para dar mais credibilidade à sua paródia: mandou construir em Jacarepaguá uma cidade do Velho Oeste americano, desenhada por Cajado Filho, improvisou uma diligência para a sequência de abertura e decupou a cena do duelo entre Oscarito e José Lewgoy tal e qual a do duelo de Matar ou morrer. (AUGUSTO, 1993: 135)

Diferente do filme original, o cenário em *Matar ou correr* se mostra mais verossímil para uma cidade interiorana no meio de lugar nenhum: nada é tão bem-arrumado, nada parece exageradamente civilizado como em *Matar ou morrer*. Em verdade, as limitações orçamentárias da Atlântida na época facilitaram, pois não há aparentemente nada fora do comum em uma cidade como a retratada. A vantagem do preto e branco é que não se percebe tons errados na composição de cores, e, em se tratando de mostrar estúbulos, cantos de ruas ou becos, nada está fora do normal para uma cidadezinha pobre e distante.

Se as casas em *Matar ou morrer* eram, por definição, espaços vitorianos com relógios, mesas, cadeiras, jogos de chá e papéis de parede, as cenas em ambiente fechado em *Matar ou correr* são mais empobrecidas, certamente devido à falta de recursos da produtora, embora haja uma intenção de se assemelhar ao máximo com o cenário do filme estadunidense. Como exemplo, há os papéis de parede dos ambientes e o detalhe do cervo embalsamado na parede como objeto de decoração, reproduzidos no filme brasileiro. Outro exemplo desta precariedade é a cena em que Oscarito e Grande Otelo se deparam com uma bomba dentro da delegacia e pretendem jogá-la pela janela, que por acaso não se vê e por certo nem existia no cenário.

Um dos objetos de cenografia mais importantes do original era o relógio, presente em dezenas de cenas, e isso é repetido em *Matar ou correr*, embora os modelos sejam mais simples e quase todos sejam iguais no formato. Também não há correntes de ouro indicando o relógio de bolso das pessoas. A presença dos relógios não está necessariamente ligada ao andamento do roteiro, e sim para remeter ao original, inclusive em forma de paródia, como destaca a cena em que Oscarito atrasa os ponteiros do relógio na intenção de adiar a chegada do criminoso na cidade.



Figura 2: Sátira de Oscarito atrasando as horas. Fonte: *Frames* extraídos do filme *Matar ou correr*.

Se tomarmos como referência de figurino feminino o das atrizes Julie Bardot e Inalda de Carvalho, vemos que o corte e caimento dos longos vestidos é bonito e valoriza as duas atrizes. O figurino delas em nada compromete o enredo e o filme, são vestidos longos e comportados que lembram os usados por Grace Kelly, porém mais modestos.

Oscarito começa o filme de fraque, em meio a lugar nenhum, e termina com um figurino que poderia ser chamado de fantasia. Quando ele é promovido a xerife, seu figurino lembra o de um fanfarrão, com calças largas, colete em tons claros e a visível desconformidade do lenço usado no pescoço, com bolinhas sobre um fundo branco, bem diferente das roupas escuras utilizadas pelos xerifes e homens da lei em *Matar ou morrer*. Já o figurino de Grande Otelo, desbotado e rasgado no início do filme, é substituído por uma roupa de *cowboy* que parece propositadamente exagerada, com muitos detalhes no chapéu, na calça e no colete. Esses figurinos estão certamente fora de contexto, o que podemos encaixar no conceito de *kitsch* que, em aplicações gerais, é um termo de origem alemã utilizado para caracterizar objetos de valor estético distorcido e/ou exagerados, que são considerados inferiores à sua referência existente. (MOLES, 2001).

Outro figurino inadequado é do personagem mexicano, mais parece um clichê empobrecido, e o chapéu é bem destoante do sombreiro mexicano original. Já os coadjuvantes na chanchada têm um figurino muito modesto, sem nenhum adereço ou diferencial, com exceção do mocinho, que traz um figurino bonito e tão adequado quanto o das personagens femininas. Pode-se atrelar isso ao fato de a comicidade estar ligada mais às personagens principais, ficando a carga dramática

para os coadjuvantes, que dispensam qualquer pantomina, técnica que os humoristas traziam do circo e do teatro de revista. "Os únicos elementos realmente cômicos presentes na narrativa são as figuras de Oscarito e Grande Otelo, enquanto a galeria de tipos do gênero mantém-se intacta, levando todo o filme muito a sério" (VIEIRA, 1987).

No caso da paródia brasileira, a arma é um adereço entre outros no figurino, seja por ser uma situação cômica, seja porque entre nós a arma não é cultuada. Ela não tem nome nem sobrenome, muito menos procedência, pois não faz parte da cultura brasileira, assim como outros elementos e narrativas do contexto do filme original.

Para analisarmos melhor a cultura brasileira podemos trazer à luz os estudos de Renato Ortiz, já citado acima, pensador do ramo das ciências sociais que estudou e discerniu vários elementos que fazem parte da cultura brasileira. Em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, publicado no ano de 1985, Ortiz discute o motivo pelo qual foi tão difícil, para tantos autores de diversos períodos distintos, definir o brasileiro como um povo específico. Essa é uma discussão que ainda não teve conclusão, e permanece presente na tentativa de entender a constituição da nação, mas, mesmo assim, Ortiz conseguiu trazer seu ponto de vista sobre a identidade brasileira.

[...] a procura de uma "identidade brasileira" ou de uma "memória" brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema. [...] a pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ, 1994: 139)

Com o intuito de conhecer as divergências que envolvem o assunto, Renato Ortiz tenta expor a falta de definição do brasileiro, alegando que isso ocorre pelo motivo de que, no Brasil, a formação simbólica da cultura é limitada às relações de poder. Mesmo com uma diversidade grande entre a população, o que é representado fica restrito à minoria que detém o poder.

Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença [...]. Porém a identidade possui uma outra dimensão, que é interna. Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos. (ORTIZ, 1994: 8-9)

Para o autor, embora a ideia de evolucionismo vigore na definição das sociedades, é necessário avaliar a diversidade da sociedade brasileira para assim criar uma noção da realidade da população.

Na tentativa de definir o povo brasileiro, nem as explicações de raça nem as

explicações de meio eram suficientes para fazer sentido. Ortiz traz em seu livro a ideia de que a mestiçagem ocorrida no Brasil foi fundamental para tornar a sociedade brasileira única, assim como sua cultura. Além disso, considera negativas as influências dos colonizadores na formação do caráter nacional.

O autor faz sua análise a partir de conhecimentos teóricos da área de Ciências Sociais e, assim, chega aos conceitos de sincretismo e memória coletiva. O que o autor afirma é que as ideias formadas pelos intelectuais interferem na escolha das teorias, entre elas, as que fazem referência à identidade nacional e à formação do povo brasileiro.

No período da ditadura militar, a cultura foi foco para um processo intenso de padronização, com a criação de órgãos do governo e planos para o desenvolvimento da cultura brasileira. E então, a questão da mestiçagem se depara com os conceitos de liberdade e democracia, com o intuito de gerar uma harmonia entre tantas culturas presentes no Brasil (ORTIZ, 2008).

O governo brasileiro foi um dos agentes mais eficazes na tentativa de formar a identidade nacional, porém é preciso a aceitação do povo para se enquadrar nesses padrões, já que é ele que constitui tal definição.

Visto isso, a paródia *Matar ou correr* demonstra um caráter nacional não definido, como Ortiz analisa, de acordo com seus estudos. Com isso, o protagonista e seu amigo engraçado, assim como o vilão malfeitor e outros personagens, caracterizam tipos de personalidades presentes em meio à população brasileira. Além disso, é notável a influência americana na definição de padrões éticos para a sociedade brasileira.

Pelas análises de Linda Hutcheon, a adaptação – no caso, a paródia baseada no filme *Matar ou morrer* – é um exemplo de como fazer uma produção a partir de um produto. A releitura do *western*, que foi transformado em uma comédia altamente irônica, mostra que uma obra pode ter diversas versões, de acordo com a interpretação que lhe é atribuída.

A chanchada, quando tomada pela perspectiva histórica, como fazemos aqui, mesmo com os problemas e críticas suscitados no momento da sua criação, faz parte de um desejo de se ter uma indústria cultural e de massa como havia em Hollywood, deixando um legado importante para a cultura brasileira.

Considerações finais

No caso de adaptação de um filme estrangeiro, é interessante notar como os personagens se modificam para estar de acordo com a nova interpretação. E também é perceptível como os tipos sociais se manifestam diante de uma interpretação proveniente de uma base estrangeira, com ambiente, figurinos e narrativas reconfigurados. Desta forma, a paródia e a sátira tornam o conteúdo mais

próximo do leitor, distorcendo a obra de maneira que cause maior impacto em seu público.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Conceito de Iluminismo**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1979.

ALUÍSIO, Pablo. 10 curiosidades: matar ou morrer. **Cine Western**. 1 jun. 2017. Disponível em: <http://cinema-western-filmes-faroeste.blogspot.com/2017/06/10-curiosidades-matar-ou-morrer.html>. Acesso em: 21 nov. 2017.

ALVARENGA, Marcio. Matar ou morrer (1952). **Rádio Cinemúsica**, 10 fev. 2017. Disponível em: <http://www.radiocinemusica.com.br/node/189>. Acesso em: 21 nov. 2017.

ANDRADE, Iara. Algumas reflexões sobre o conceito de identidade nacional. In: XIV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO. Anais[...]. Rio de Janeiro: NUMEM, 2010. Disponível em: http://encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1271958796_ARQUIVO_IdentidadeNacional.pdf. Acesso em: 21 nov. 2017.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Ironia e literatura: interseções. In: SILEL - Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística. **Anais[...]**, vol. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1467.pdf. Acesso em: 21 nov. 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Coleção Os Pensadores, v. XLVIII (pp. 9-34). São Paulo: Abril, 1975.

BUCCI, Eugênio; VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. O valor de gozo: um conceito para a crítica da indústria do imaginário. **Matrizes**, v. 8, n. 1, p. 141-158, 24 jun. 2014.

CORSI, Cicero Manzan. A metaficção nos romances Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói. **RUS** (São Paulo), v. 3, n. 3, p. 70-84, 22 jun. 2014. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88703>. Acesso em: 21 nov. 2017.

DIAS, Rosângela de Oliveira. O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Editora Dumará, 1993.

DIEGO, Marcelo da Rocha Lima. Adaptação como adaptação: A theory of adaptation, Linda Hutcheon. **Palimpsesto** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S.l.], v. 8, n. 9, p. 1-7, jul. 2018. ISSN 1809-3507. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35143>. Acesso em: 21 nov. 2018.

DOS SANTOS JR, Ivanildo Pereira. Matar ou morrer (High noon, 1952). **Revista Moviement**, Especial Western, 06 ago. 2017. Disponível em: <https://revistamoviement.net/matar-ou-morrer-especial-western-7017ef5c924e>. Acesso em: 22 set. 2017.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo: Anablume; Belo Horizonte: PPG-UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. A economia da “resenha crítica”. [Entrevista cedida a] André Cechinel. **Sibila**, 12 abr. 2011. Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/linda-hutcheon-a-economia-da-resenha-critica/4706>. Acesso em: 21 nov. 2017.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: respostas a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Difel, 1982, t. 1, v. 1. 8 ed.

MASIERO, Ellen Karin Dainese. Um balanço bibliográfico acerca do gênero cinematográfico chanchada. In: II Colóquio de Pós-Graduação em Letras, UNESP, mai. 2010.

MATAR ou correr. Direção de Carlos Manga. Produção de Guido Martinelli. Brasil: Atlântida Cinematográfica; UCB, 1954.

MATAR ou morrer. Direção: Fred Zinnemann. Produção: Stanley Kramer; Carl Foreman. EUA: Stanley Kramer Productions; United Artists, 1952. Título original: High noon.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ORTIZ, Renato. Políticas Culturais em Revista. **Cultura e Desenvolvimento**, v.1, n.1, 2008. Disponível em: <http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br/>. Acesso em: 21 nov. 2017.

PACHECO, Marcus Vinícius R. Matar ou morrer (High noon, 1952): análise crítica. **Tudo sobre seu filme**, 2015. Disponível em: <http://www.tudosobreseufilme.com.br/2015/01/matar-ou-morrer-high-noon-1952-analise.html?m=1>. Acesso em: 21 nov. 2017.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. **BAKHTINIANA**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2. sem. 2010.

SILVA, Luiz Antonio Santana; MADIO, Telma Campanha Carvalho. Linguagem cinematográfica e documentos audiovisuais: compreendendo seus elementos. In: VI SECIN - Seminário em Ciência da Informação, Londrina, 2016. **Anais eletrônicos** [...]. Londrina: UEL, 2016. Disponível em:



<http://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/secin2016/secin2016/paper/viewFile/273/190>.

VAZ, Sergio. Matar ou morrer/High noon. **50 anos de filmes**, 14 ago. 2009. Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2009/matar-ou-morrer-high-noon/>. Acesso em: 22 set. 2017.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

Submetido em 18 de setembro de 2018 / Aceito em 07 de maio de 2019