

Karla Aparecida Marques Santos

BUFO & SPALLANZANI
Diálogo: Literatura e Cinema

Belo Horizonte
2007

Karla Aparecida Marques Santos

BUFO & SPALLANZANI
Diálogo: Literatura e Cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas
Semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Marli de Oliveira Fantini
Scarpelli

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2007

Para meu marido, Marcelo,
minhas filhas, Marina e Laura,
fontes de força e inspiração.

Agradeço

À Deus.

À Marli Fantini, pela orientação, carinho e paciência.

Aos amigos e professores da Fale, em especial à Marta e meu cunhado Rogério.

Aos meus pais e irmãos que sempre torceram por mim.

Ao meu marido, Marcelo, que com seu amor sempre me estimulou a prosseguir.

À Marina e Laura, minhas amadas filhas.

À Eliene, meu braço direito.

A todas as pessoas que, mesmo não sendo citadas aqui, me apoiaram no desenvolvimento deste trabalho, seja direta ou indiretamente.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise do filme *Bufo & Spallanzani* (2001), de Flávio Tambellini, como tradução intersemiótica do romance homônimo do escritor Rubem Fonseca (1985), com o objetivo de investigar como se dá o diálogo entre o livro e sua adaptação fílmica. O fio condutor deste estudo foi o caráter auto-reflexivo do gênero policial e sua influência na construção de uma narrativa metaficcional, seja literária ou fílmica.

O trabalho foi pautado pela leitura de autores que abordam a tradução entre textos de diferentes sistemas de linguagem a partir da relativização do conceito de fidelidade. Desta forma, a adaptação fílmica é vista neste estudo como um processo de transcrição. A adaptação é tida como uma nova experiência, que deve ter sua forma e conteúdo julgados em função de seu próprio campo – o cinema, em diálogo com o texto de origem e com seu contexto.

A partir dessas perspectivas, a pesquisa se debruçou na análise de aspectos que ajudassem a verificar como foi repensada a configuração de escolhas do livro, visto como ponto de partida, e transcrita numa outra configuração, o filme.

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the film *Bufo & Spallanzani* (2001) by Flavio Tambellini, with an intersemiotics translation of the novel with the same title from the writer Rubem Fonseca (1985), with the objective of investigating how the dialogue of the book and its filmic adaptation works.

The analysis was developed through the reading of the authors that work with the translation among texts of different systems of language with their relation with the concept of fidelity. In this way, the filmic adaptation is seen in this study as a process of “transcreation”. The adaptation is considered, in this sense, as a new experience, and as so, it must have its form and contend judged within its own field – the cinema, in a dialogue with the text and its origin and with its context.

From these perspectives, this research was grounded on the analysis of the aspects that helped verify how the choices of the working team that portrayed the film were held in its rereading of the novel in a process of “transcreation” to another configuration, the film.

Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado chama-se violeta e não de uma “dupla exposição” de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível.

Sergei Eisenstein

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - GÊNERO POLICIAL E METAFICÇÃO	15
1.1. Sob suspeita	16
1.2. Romance Policial	19
1.2.1. Breve percurso	19
1.2.2. Jogo duplo	25
1.2.3. A cidade	29
1.3. <i>Film Noir</i>	32
1.3.1. As influências	32
1.3.2. Os elementos	34
1.3.3. O novo <i>noir</i>	36
1.4. Literatura policial brasileira e a vertente metalingüística	38
1.4.1. O mistério	38
1.4.2. Rubem Fonseca	39
1.4.2.1. <i>O caso Morel, A grande arte e Bufo & Spallanzani</i>	39
CAPÍTULO 2 - RUBEM FONSECA	43
2.1. Rubem Fonseca e suas facetas	44
2.1.1. Rubem Fonseca escritor	44
2.1.2. Rubem Fonseca roteirista	47
2.2. A linguagem cinematográfica em Rubem Fonseca	50
CAPÍTULO 3 - <i>BUFO & SPALLANZANI</i> : LITERATURA, CINEMA, DIÁLOGO INTERTEXTUAL	55
3.1. Adaptação, Tradução, (in)Fidelidade	56
3.1.1. Adaptação como Tradução Intersemiótica	56
3.1.2. Adaptação e (in)fidelidade	59
3.2. <i>Bufo & Spallanzani</i> , ponto de partida	62
3.2.1. A estrutura narrativa	62
3.2.2. Alguns aspectos da trama	67
3.3. A adaptação fílmica	68
3.3.1. <i>Bufo & Spallanzani</i> : filme	69
3.3.1.1. Filme, cinema e código cinematográfico	70
3.3.2. A análise fílmica	72
3.3.3. A temporalidade e o eixo narrativo	74
3.3.4. O caráter metaficcional da narrativa	77
3.3.5. Diálogo com o gênero policial	81
3.3.5.1. A estética <i>noir</i> em <i>Bufo & Spallanzani</i>	83
3.3.6. Os personagens	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe investigar a adaptação fílmica da obra *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, para o filme homônimo (2001) do diretor Flávio Tambellini, com o objetivo de identificar como se dá o diálogo entre o livro e sua adaptação cinematográfica.

A relação entre literatura e cinema, desde seus primórdios, deu sinais de fecundidade; os cineastas viram na literatura, arte milenar, um universo de temas e estruturas narrativas que poderiam constituir uma grande fonte de criação. Modelos narrativos foram transpostos da literatura para o cinema, como o fez Griffith, que retirou da obra de Charles Dickens inspiração para suas montagens paralelas, *close-up* e *insert*, técnicas muito usadas, por exemplo, no filme *Birth of a Nation* (1915).¹

A adaptação de obras literárias para o cinema sempre esteve presente na evolução e construção da história cinematográfica. Montagens como a adaptação da obra *O Processo*, de Kafka, por Orson Welles, ou como, no cinema nacional, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, transposta por Nelson Pereira dos Santos, deixaram marcas na historiografia do cinema, uma vez que se permitiram contaminar por linguagens inovadoras, não se prendendo a esquemas repetitivos de mera adaptação do literário.

Mas essa relação não é unilateral, pelo contrário, são fios que se entrecruzam e se entrelaçam nos dois sentidos. A narrativa literária também, ao longo do tempo, incorporou técnicas próprias da linguagem fílmica, como fluxos de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, dentre outras. A visibilidade, fortalecida pela

¹ Um dos primeiros filmes de Griffith a utilizar a técnica de montagem paralela, dando uma nova dinâmica à narrativa fílmica. Ver em STAM, 2003, p. 49.

fotografia, cinema, TV, games, internet, vem, cada vez mais, sendo absorvida por obras literárias.

Rubem Fonseca é um dos autores brasileiros contemporâneos que traz para sua narrativa aspectos da linguagem fílmica, trabalhando intensamente em sua obra a conjugação entre narrativa textual e cinematográfica. Não fugindo à regra, também o romance *Bufo & Spallanzani* apresenta esse trabalho de interseção de linguagens.

Nessa obra, Rubem Fonseca, através de um processo de construção/desconstrução da narrativa, tematiza o próprio fazer ficcional, colocando em suspensão determinadas linhas fronteiriças. A porosidade em *Bufo & Spallanzani* não se limita apenas ao intercâmbio das linguagens – literária e fílmica – está também no arduo jogo entre culto/popular, vítima/culpado, autor/leitor, autoria/crítica e ficção/verdade.

O inspetor Guedes, detetive responsável pela investigação em *Bufo & Spallanzani*, diz que “um crime nunca existe isolado, em estado de pureza... Em volta dele gravitam outras ações e omissões delituosas, uma constelação de vilanias e torpezas” (FONSECA, 1986, p. 215). Assim como o crime, sabemos que um texto, em especial o literário, não está encerrado em si, apenas pela interação de suas estruturas internas. Gravitam sobre ele inter-relações, com lacunas e ambigüidades, a provocar a interpretação de seus leitores, que podem render-se, ou não, a suas omissões e remissões.

Propomos, então, participar desse jogo textual armado por Rubem Fonseca e promover uma leitura, ou melhor, uma investigação mais atenta dessa obra ambígua e eminentemente metaficcional. Afinal, não é por acaso que *Bufo & Spallanzani* pode ser classificado como literatura policial. Ao eleger esse gênero para dar corpo ao seu romance, Fonseca tece uma narrativa polissêmica, que se auto-elabora e se deixa à vista, como um convite em aberto, ao leitor.

Ao nos prepararmos para a discussão do objeto maior desta pesquisa – a relação entre o romance *Bufo & Spallanzani* e sua adaptação fílmica – julgamos pertinente iniciarmos nossa investigação pelo gênero romance policial, uma vez que o mesmo é adotado pelo autor na elaboração de sua metaficção.

Em um primeiro momento, já que o gênero policial é considerado literatura de massa, discutiremos alguns aspectos ligados aos conceitos de “literatura culta” e “literatura de massa”, colocando em questão os limites entre as mesmas. Repensaremos os critérios que estabelecem essas delimitações e apresentaremos a idéia de como esses conceitos podem ser permutáveis. Como base teórica, nos apoiaremos em Walter Benjamin, Muniz Sodré, Bernard Muralis e Umberto Eco.

Em seguida, traçaremos um breve percurso do gênero, buscando os primeiros indícios da narrativa policial no romance de enigma, que teve em Edgar Allan Poe seu precursor; seguiremos as pistas de Conan Doyle e seu emblemático Sherlock Holmes; investigaremos os elementos do romance *noir* americano, com Samuel Dashiell Hammet e Raymond Chandler; até chegarmos ao mais recente vestígio desse tipo de narrativa: a produção contemporânea.

Recorreremos também ao estudo realizado por Todorov e Eisenzweig para sistematizar a estrutura do gênero policial e, posteriormente, verificarmos em que medida o romance policial contribui estruturalmente com o caráter metaficcional de uma narrativa.

Logo depois, abordaremos a cidade como um cenário relevante na composição do gênero policial. Veremos como o gênero policial nasce junto com a grande cidade e se fortalece com o seu crescimento.

Verificaremos aspectos ligados ao *film noir* que, além de ser a principal forma desenvolvida pelo cinema para narrativas policiais, influenciou a estética adotada no filme

em estudo *Bufo & Spallanzani*. Passaremos por seu histórico abordando principais fontes e elementos que a caracterizam.

E, por fim, veremos como nasce a literatura policial brasileira e de que forma ela desenvolve uma vertente metalingüística. Analisaremos que características policiais assumem os romances *O Caso Morel* (1963), *A Grande Arte* (1983) e *Bufo & Spallanzani* (1985), produzidos por Rubem Fonseca.

O primeiro tópico do segundo capítulo será a recepção da crítica especializada às obras literárias de Rubem Fonseca, em especial o romance *Bufo & Spallanzani*. Apuraremos também a recepção da adaptação fílmica elaborada a partir do romance *Bufo & Spallanzani*. Com relação a esse aspecto, pesquisaremos qual o posicionamento da crítica nacional com relação às adaptações fílmicas das obras em estudo.

Ainda nesse capítulo, abordaremos a recorrência de aspectos fílmicos nas obras de Fonseca, além do trabalho de roteirista desempenhado pelo autor.

Iniciaremos o terceiro capítulo com um levantamento das teorias que versam sobre a tradução intersemiótica, como a de Roman Jakobson e a de Júlio Plaza. Abordaremos a adaptação como um processo de transcrição, segundo Raul Plaza, e como uma transmutação, para Jakobson. Discutiremos alguns critérios críticos sobre a adaptação fílmica de obras literárias, a partir de considerações de Patrick Catrisse, Jean-Marie Clerc e James Naremore. Daremos especial atenção à polêmica questão que diz respeito à fidelidade da tradução de um sistema para o outro.

A partir do aparato teórico e crítico pesquisado e discutido anteriormente, analisaremos o filme *Bufo & Spallanzani*, de Flávio Tambellini, como uma tradução intersemiótica do livro homônimo, de Rubem Fonseca. Proporemos identificar e relacionar os códigos que interagem nesses textos – literário e fílmico – verificando o modo como o

texto de Rubem Fonseca foi transformado e quais os fatores que motivaram essa transformação.

Dessa forma, percorreremos o romance *Bufo & Spallanzani* ressaltando seu caráter metaficcional, dando especial atenção aos artifícios empregados no sentido de reforçar o desnudamento² da narrativa no que tange a enredo, trama, personagens, temporalidade e eixo narrativo.

Em seguida, pretendemos elaborar uma leitura do filme, investigando como foi repensada a configuração de opções do original e transmutada numa outra configuração. Analisaremos as escolhas feitas por Rubem Fonseca e Patrícia Melo, roteiristas do filme, e Flávio Tambellini, diretor, na reelaboração da trama do livro para o texto fílmico.

Por se tratar de uma discussão ainda recente, as inter-relações entre literatura e cinema abrem um campo fértil para novas pesquisas. Assim, pretendemos com este trabalho enriquecer os estudos pertinentes às relações entre as linguagens literária e fílmica, principalmente no aspecto que tange à produção nacional contemporânea e em específico à do autor Rubem Fonseca.

² Segundo Iser, o texto ficcional se distingue dos demais porque deixa claro ao leitor que não apresenta a realidade, assumindo-se como fictício, através de marcas que configurariam o “desnudamento da ficcionalidade”. Ver em ISER, 1996, p. 13-37.

CAPÍTULO 1

GÊNERO POLICIAL E METAFICÇÃO

1.1. Sob suspeita

A cultura contemporânea põe em xeque estruturas e classificações, ainda tão arraigadas em nosso modo de pensar. Steven Connor, em *Cultura Pós-Moderna*, afirma que o fenômeno pós-moderno nivela hierarquias e apaga fronteiras, tornando porosas suas tênues linhas (CONNOR, 1989, p.149). E é justamente sobre essa porosidade na literatura que nossa pesquisa pretende se debruçar inicialmente.

A produção literária contemporânea vem se desdobrando sobre si mesma e problematizando não só os limites entre linguagem literária e não-literária, como o próprio fazer ficcional. Rubem Fonseca é um dos autores brasileiros contemporâneos que levanta esta questão, trabalhando, em seus textos, o processo de desconstrução da estrutura narrativa. Como é foco desta pesquisa a obra *Bufo & Spallanzani*, desse autor, julgamos pertinente começarmos este estudo discutindo alguns aspectos ligados à “literatura de massa” ou de mercado e à “literatura culta”.

Para iniciar esta breve discussão, optamos por Walter Benjamin que, através de suas reflexões, abre perspectivas para uma nova abordagem da arte na era de sua reprodutividade técnica, em um ensaio de 1936.¹ Nesse estudo, Benjamin não apenas anuncia a perda da aura da obra de arte, como também expressa algo de novo e revolucionário – os conceitos de massa e de arte de massa. Mais tarde, no fim da década de 40, Adorno e Horkheimer, membros, assim como Benjamin, da Escola de Frankfurt,

¹ Walter Benjamin, filósofo e crítico alemão, publicou em 1936 um ensaio intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutividade mecânica”, no qual procura compreender e analisar os efeitos que a invenção da fotografia e de outras técnicas modernas de reprodução haviam surtido sobre o mundo das artes. BENJAMIN, 1985, pp.165-196.

desenvolveram o conceito de indústria cultural, largamente discutido pelos teóricos da literatura de massa.²

O culto, os rituais, o objeto de arte com sua aura se perdem na reprodutividade. Com a reprodução técnica há uma emancipação da existência da obra de arte com fins que não o de ritual; a obra passa a ter uma função social. Desta forma, a obra de arte tem um valor de culto ou de exposição, quanto menor o valor de culto maior o valor de exposição. A arte, largamente reproduzível, ganha as ruas, a cultura de massa.

Muniz Sodré, num estudo sobre a literatura de mercado, faz uma distinção entre “literatura culta” e “literatura de massa” como representativas de fenômenos diferentes de produção e reconhecimento de textos. Enquanto a primeira estaria voltada para a “encenação da língua”³ e a reflexão sobre a técnica romanesca, a segunda se nortearia pelo mercado, e não pela escola, quanto às condições de produção do texto, e é o que caracteriza o *best-seller*.⁴

No entanto, nada impede que estes termos sejam intercambiáveis. Nas palavras de Muniz Sodré, “é evidente que uma obra de literatura culta pode tornar-se um *best-seller* (isto é, ter grande receptividade popular), assim como um livro “de massa” pode ter sido escrito por alguém altamente refinado em termos culturais e mesmo consumido por leitores cultos” (SODRÉ, 1985, p.5).

A partir de uma breve retrospectiva, Sodré demonstra como a história da grande literatura romanesca do século XIX é indissociável da do folhetim. Ele nos lembra

² Theodor Adorno e Max Horkheimer são quem inauguram, com o artigo *Industria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas*, o conceito de Industria Cultural. Ver mais sobre o assunto em ADORNO, 2000.

³ Muniz Sodré utiliza esse termo para enfatizar que há uma intervenção pessoal do escritor tanto na técnica romanesca corrente como na *língua nacional escrita*. Isto quer dizer que o escritor, de certo modo, cria uma língua própria quando escreve. Este encena uma língua, o que implica em criar um mundo imaginário, com história própria e efeitos particulares (SODRÉ, 1985, p. 14/15).

⁴ Muniz Sodré estabelece que o termo “literatura de massa” designa a totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto, consagrado pela instituição escolar e suas expansões acadêmicas.

escritores que produziram romances preconcebidos para um largo alcance popular, em bases folhetinescas, como Dickens, Dostoievski e que depois tiveram suas obras reconhecidas como “cultas”. Sabemos que o mesmo ocorreu no Brasil com grandes nomes da nossa literatura, como Machado de Assis, por exemplo.

Formulação parecida à de Muniz é elaborada por Bernard Mouralis que afirma que o estatuto de uma obra não tem validade em si. A obra literária constitui-se como tal por ser produto de convenções, e não de nenhuma característica inerente a si mesma. Segundo este autor, é por isso que “uma mesma obra ou um mesmo tipo de obras podem muito bem ver o seu estatuto modificar-se no tempo ou de um lugar para outro” (MOURALIS, 1982, p. 68).

Mouralis observa como, por exemplo, o romance, inicialmente considerado gênero vulgar, tornou-se progressivamente um gênero maior, plenamente reconhecido pela tradição letrada. Ele chama a atenção em especial à publicação da “Série Negra”,⁵ que englobava todas as obras que compõem a classificação de “romance policial”, ao mesmo tempo em que alguns desses romances recebem também a classificação de obras “literárias”.

Em *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco também se pronuncia quanto ao julgamento das obras literárias de massa. Para ele, a grande questão, no tocante à cultura de massa, não é a problematização de ser boa ou má, mas sim “qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?” (ECO, 1987, p. 50).

Neste aspecto, as idéias de Eco se afinam às reflexões de Muniz Sodré, no sentido de visualizar possíveis efeitos positivos e de enriquecimento cultural produzidos por obras de massa.

⁵ Coleção de romances policiais de capa preta que foi criada por Marcel Duhamel, em 1945, para a editora Gallimard.

Em um estudo sobre Rubem Fonseca e a ficção contemporânea,⁶ Vera Lúcia Follain de Figueiredo destaca que, na produção atual e, em específico na de Rubem Fonseca, o fio de separação de outros tipos de narrativa postos em circulação pelos meios de comunicação de massa é cada vez mais tênue. Ao optar por conciliar dois tipos de leitores – um que realiza uma leitura reta, ingênua, e outro apto a puxar os fios que o conduzirão para fora do limite do texto, “a literatura de Rubem Fonseca está, mais uma vez, em consonância com uma tendência geral da ficção contemporânea: a de tentar reconquistar e, ao mesmo tempo, reeducar o leitor comum” (FIGUEIREDO, 2003, p. 14).

É neste contexto limítrofe, de uma arte multiplicada, popularizada e com estatuto de mercadoria, mas, ao mesmo tempo, auto-reflexiva e engajada em seu fazer literário que iremos promover nossa leitura de Rubem Fonseca e, em especial, da sua obra *Bufo & Spallanzani*.

Dessa forma, abordaremos a seguir aspectos do romance policial: sua história e como se dá sua sistematização, para verificarmos como sua estrutura aponta para o caráter metaficcional da narrativa.

1.2. Romance Policial

1.2.1. Breve percurso

O surgimento oficial do gênero policial se dá no século XIX, em meio ao advento da grande burguesia, da técnica e da indústria, quando se revelam os criminosos da civilização moderna. Sandra Lúcia Reimão⁷ destaca que esse gênero trabalhará com a nova realidade dos centros urbanos industriais, lidando com a insegurança da população, que

⁶ Coletânea de ensaios dedicados à ficção de Rubem Fonseca.

⁷ Em *O que é Romance Policial*, a autora delinea as principais características do gênero, autores e obras.

não confia na polícia formada por ex-infratores, e partilhará das idéias positivistas, tão em evidência na época.

O positivismo caracterizou profundamente esse período. O homem e o mundo são vistos como máquinas desmontáveis, sujeitos a leis que poderiam ser destrinchadas pela ciência. Destrinchar essas leis é, ao mesmo tempo, destrinchar o homem. Assim, os mecanismos utilizados para desvendar os enigmas apóiam-se em métodos científicos, que utilizam associações e raciocínio lógico.

É nesse contexto que Edgar Allan Poe⁸ desenvolve a forma, os métodos e os processos psicológicos que fundam o gênero policial de enigma. Poe escreveu três contos policiais: *Os crimes da rua Morgue* (1841), *O mistério de Marie Roget* (1842) e *A carta roubada* (1845).

A partir desses textos, Poe dá vida ao detetive moderno: um detetive amador, que baseia suas investigações em rigorosas inferências a respeito das cadeias de pensamentos nas mentes dos envolvidos nos crimes, uma verdadeira “máquina de raciocínio”,⁹ cujo exemplo mais emblemático é o detetive Auguste Dupin, que através de um rigor lógico, elucida assassinatos.

O grande tema dos primeiros romances policiais não é o crime, mas a análise de seu enigma. Em função disso, eram muito formalizados e distantes do realismo e do naturalismo literário. O crime constituía apenas um “mote” para um quebra-cabeça a ser montado. A natureza desses romances policiais está, assim, relacionada à transformação dos crimes em “mistérios” que podem ser solucionados por uma mente altamente lógica e analítica, como o que se observa nos romances de Poe e Conan Doyle.

⁸ Edgar Allan Poe nasceu em Boston, EUA, em 1809. A influência de Poe estendeu-se à poesia simbolista, à ficção científica, ao romance policial moderno e psicológico.

⁹ Termo utilizado por Poe como forma de salientar para seu leitor o rigor e a capacidade de raciocínios precisos, instrumentos indispensáveis em uma investigação.

Segundo Álvaro Lins, encontra-se no enigma o começo do romance policial; a estrutura do seu enredo está na presença de um segredo a descobrir e revelar. Desta forma, a partir de Edgar Allan Poe, o “romance policial começa a ser constituído com seus três elementos fundamentais: o enigma do crime, a estrutura psicológica do criminoso e a inteligência objetiva do detetive” (LINS, 1953, p.17).

Outro elemento preconizado por Poe é a introdução de um personagem que irá narrar as ações do protagonista investigador. Este personagem será um mediador entre o detetive e o leitor. Através de uma narrativa memorialista, ele relatará as deduções que levaram o detetive à resolução do mistério. Como analisado por Todorov em seu estudo sobre a estrutura do romance policial, o romance de enigma é composto por duas histórias: a do crime e a do inquérito. Todorov demonstra como o romance de enigma trabalha essa dualidade proposta pelas duas histórias.¹⁰ Cabe ao personagem narrador reconstituir através da história do inquérito, a história do crime.

Sandra Lúcia Reimão afirma que é nessa dupla história que se formará a estrutura básica do romance de enigma clássico, que enfatizará a forma de apreensão do detetive sobre a ação passada. Segundo a pesquisadora, é nesse espaço da ambigüidade, entre o real ausente (o crime) e a presença do insignificante¹¹ (o inquérito), que se constituirá a narrativa policial clássica (REIMÃO, 1983, p.24).

Ricardo Piglia, em *O laboratório do escritor*, também faz referência à presença das duas histórias no interior da narrativa do conto de Poe. Segundo Piglia, o conto clássico narra uma história em primeiro plano (história visível) e constrói em segredo a segunda (história secreta), narrada de um modo elíptico e fragmentário. Piglia cita a teoria do *iceberg* de Hemingway como “a primeira síntese desse processo de transformação: o

¹⁰ Na próxima parte, intitulada Jogo duplo, detalharemos como Todorov realiza essa análise sobre as duas histórias.

¹¹ É chamado insignificante uma vez que não existe “em si”, mas apenas em função de um determinado crime.

mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Mas, se Poe foi o criador do romance policial moderno, Conan Doyle¹² foi o responsável por sua popularidade através de seu famoso detetive Sherlock Holmes, tornado público em 1887, no lançamento do conto *Um estudo em vermelho*. A repercussão e fama desse personagem chegaram a tal ponto que até hoje muitos acreditam que ele realmente tenha existido. Junto a Holmes, Doyle daria vida também, em 1887, a John Watson, personagem narrador das investigações de Sherlock Holmes.

Outro elemento que permanecerá durante a evolução do gênero policial é o jogo intertextual. Tanto as obras de Poe quanto as de Doyle são recheadas desses jogos. Poe faz referência ao detetive Vidocq ao criticar sua falta de método, e Doyle se refere a Poe ao mencionar Dupin e outros detetives que o antecederam. Esse jogo intertextual vem reforçar o caráter metalingüístico e auto-reflexivo do gênero.

Sandra Lúcia Reimão salienta que, nos contos policiais de Poe, encontrávamos como ponto básico uma posição metalingüística que o levou a repensar a realidade transvestida numa linguagem e num trabalho literário, a conceder um enfoque ficcional para o real, a ver a realidade como ficção. Por outro lado, no desenvolvimento do romance de enigma, essa relação entre a realidade e o ficcional vai-se perdendo. É o que ocorre nas obras de Agatha Christie, que se desloca do campo da realidade, e até mesmo da verossimilhança (REIMÃO, 1983).

Agatha Christie rompe com a lealdade obrigatória do romancista em relação ao leitor. Em seu romance *A Morte de Roger Acroyd* (1926), para citar um exemplo, Christie

¹² Arthur Conan Doyle nasceu em Edimburgo, capital da Escócia, foi médico, grande conhecedor de medicina legal. Daí o detetive criado por ele, Sherlock Holmes, utilizar, além da técnica dedutiva, métodos científicos mais aperfeiçoados que os do detetive Dupin, de Poe. Doyle desenvolveu o personagem de Holmes baseando-se em seu professor de medicina, Joe Bell, médico reconhecido por seus diagnósticos precisos, feitos através da leitura de sintomas.

apresenta o criminoso na figura do próprio narrador, o que foi por muitos considerado um truque em desacordo com as boas regras do romance policial.

Mas, a primeira grande revolução no romance policial ocorre a partir da “*Série Noire*”. Ernest Mandel destaca a quebra da delicadeza do romance policial clássico, em especial do crime baseado em razões psicológicas individuais. Isso ocorre com o surgimento do *roman noir*, que traz como tema central a corrupção social e a brutalidade (MENDEL, 1988, p. 49). O romance negro ou “*Série Noire*” nasceu na década de 30, às vésperas da Segunda Guerra Mundial e logo após o “*crack*” da Bolsa em 1929, vindo a crescer dentro da tradição das revistas de mistério *Black Mask*.¹³

Dashiell Hammett, um dos diversos colaboradores da *Black Mask*, e Raymond Chandler foram os principais autores do romance policial *noir*. Hammett criou o detetive durão *Sam Spade*, rude, vulgar, violento, deselegante, o avesso dos detetives do romance de enigma. Outra mudança radical no tocante à “*Série Noire*” é a narrativa, na maioria das vezes, feita pelo próprio protagonista e desenvolvendo-se concomitantemente à ação. Em vista dessa concomitância, o detetive não está imune ao perigo, ao contrário do romance de enigma que, geralmente, é contado por um narrador impessoal, em forma de memória.

Nas palavras de Sandra Lúcia Reimão, o leitor, em oposição às narrativas de enigma,

se defronta com outro tipo de leitura. Um protagonista que se opõe ao detetive clássico. Um detetive que convive e faz com que o leitor conviva, freqüentemente, sem que a linguagem tente amenizar, com violência, com agressão, com freqüentes descrições de lutas e violações corporais, e envolva-se, vivencie toda essa emoção da bestialidade. Um detetive que mostra as falácias a que podem nos conduzir as hipóteses racionais, quando defrontadas com o real, que vê sua atividade como um emprego, que assume a possibilidade do engano; enfim, um detetive que questiona e satiriza a possibilidade da existência e da eficácia do famoso racional-dedutivo-frio-infalível “superdetetive” do romance de enigma (REIMÃO, 1983, p. 64).

¹³ Revista editada por Joseph Shaw em meados dos anos 20. Era um *pulp* impresso em papel comum, sem cortes, feito de polpa de madeira, grampeado, dentro de uma capa impressa em cores berrantes.

Por sua vez, o romance negro (*noir*), em sua maioria, abandona o mistério do enigma inicial e a estrutura da dupla história. Em seu lugar temos o suspense, que envolve o leitor através de um jogo entre presença e ausência. Ao invés de um quebra-cabeça dedutivo, o romance negro propõe ao leitor que participe, que se posicione, completando sua narração lacunar. No romance policial negro, não há mais verdade final inquestionável. O Bem e o Mal não aparecem como valores absolutos, estanques, atribuídos a determinados personagens, sendo relativizados dentro da narrativa. O romance *noir* busca recriar na ficção elementos da realidade social, retratando o crime no espaço do mundo real, com suas ambigüidades e contradições.

Uma terceira vertente do romance policial, classificada por Todorov como romance de suspense, surge na contemporaneidade. Segundo Todorov, esse romance combina as propriedades do romance de enigma e do romance negro.

Apesar de considerar um pouco prematuro estabelecer padrões para o romance policial contemporâneo, Andréa Lúcia Paiva Padrão¹⁴ destaca que “essa nova vertente mescla e funde elementos do policial clássico com elementos do *noir*” (PADRÃO, 2002, p.64). Dos cânones clássicos mantém a característica do enigma, porém, assim como no *noir*, esse aspecto ocupa uma posição secundária na narrativa; por outro lado, apresenta idêntica temática moral e social do *noir*. Em consequência, a história termina de uma forma mais problemática que o tradicional “final feliz” do policial clássico; porém renova o *noir* pela maior interiorização das personagens, uma linguagem não tão cruel, um tom menos violento, menos duro, mais sutil.

¹⁴ Em sua dissertação de mestrado, Andréa Padrão propõe um estudo dos cânones da literatura policial, rupturas e fusões com os mesmos.

1.2.2. Jogo duplo

Não há como abordar o tema romance policial sem fazer referência a Todorov. A partir de seus estudos, o texto policial passa a ser abordado em sua estrutura narratológica e formal, o que permitiu que aspectos internos ao texto, antes relegados a segundo plano, merecessem mais atenção.

Todorov faz uma classificação das “espécies” no interior do gênero “romance policial” que seriam: o romance de enigma, o romance negro ou série *noir* e o romance de suspense. Para cada uma ele esboçou uma estrutura formal.

Além dessas estruturas, Tzvetan Todorov estabelece questões normativas ao resumir as vinte regras propostas por Van Dine¹⁵ em oito, que devem ser observadas na composição do romance policial:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira; b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido;
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações, sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas) (TODOROV, 1970, p. 101).

O romance de enigma, a primeira espécie descrita por Todorov, teria em sua base uma dualidade. Duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Essa dualidade é vista pelo autor não só em termos da temporalidade, mas também como um jogo de presença e ausência entre as duas histórias. A primeira história é relevante, enquanto a segunda não tem importância em si mesma, servindo somente de mediadora entre o leitor e a história do crime. A segunda história é frequentemente contada por um amigo do detetive que, muitas vezes, reconhece explicitamente que está escrevendo um livro. Ela demonstra

¹⁵ S. S. Van Dine, pseudônimo de Williard Huntington Wright, desenvolveu vinte regras para criar um “perfeito” romance policial, que, em sua opinião, era uma espécie de jogo intelectual. Ver em VAN DINE, 19-- , p. 129-137)

como essa própria narrativa é construída, como o livro é escrito: “a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história desse livro” (TODOROV, 1970, p. 97).

As duas narrativas são interdependentes. A primeira é lacunar e se constrói a partir da ausência da narrativa do crime, que, por sua feita, é reconstituída justamente pela narrativa do inquérito, da investigação. Esse é o tipo de romance policial clássico, a exemplo dos romances de Van Dine e Agatha Christie.

Já na série *noir* ou romance negro, há uma fusão das duas histórias, sendo que a segunda ganha vida. A narrativa coincide com a ação. A retrospectiva, própria do romance de enigma, é substituída pela prospecção. O romance negro não deve ser apresentado sob a forma de memórias.

Todorov demarca, inicialmente, uma dupla oposição entre o romance de enigma e o *noir*: um apresentando duas histórias, o outro, uma só; um a retrospectiva (mistério), o outro, a ordem dos acontecimentos (suspense). No entanto, no decorrer de sua explanação, ele acaba flexibilizando a questão da fusão das duas histórias no romance *noir*. Para tanto, apóia-se na temática para demarcar a principal diferença entre os dois subgêneros: “o romance negro moderno constitui-se não em torno de um processo de apresentação, mas em torno do meio representado, em torno de personagens e costumes particulares; por outras palavras, sua característica constitutiva são seus temas” (TODOROV, 1970, p. 99).

A violência, o crime geralmente sórdido, a amoralidade das personagens, o amor bestial são temas constantes no romance negro. Em seu ensaio, Todorov afirma que nesse tipo de romance há com frequência mais de um detetive e mais de um criminoso, que é quase obrigatoriamente um profissional e que não mata por razões pessoais.

Na classificação de Todorov, o romance de suspense combina as propriedades do romance de enigma e do romance negro. Mantém as duas histórias (passado – presente),

mas é a segunda história que tem lugar central na narrativa. Ele conserva a ambientação do romance *noir* como mais um atributo de sua narrativa.

O romance de suspense teve dois momentos: o primeiro, “história do detetive vulnerável”, que pode ser reconhecido nos romances de Hammet e de Chandler. O detetive está integrado ao universo dos demais personagens, não é um observador independente, como o é o leitor; e o segundo desponta com a “história do suspeito-detetive”, a exemplo de romances como os de Patrik Quentin e Charles Willians. O crime ocorre nas primeiras páginas, e as suspeitas da polícia recaem sobre uma certa pessoa que tenta provar sua inocência. “A personagem é ao mesmo tempo o detetive (tenta encontrar o verdadeiro assassino), o culpado (aos olhos da polícia) e a vítima (potencial dos verdadeiros assassinos)” (TODOROV, 1970, p. 103).

Apesar da distinção temática, tanto o romance de enigma quanto a série *noir* e o romance de suspense trabalham com um princípio elementar da literatura policial – o jogo entre a presença e a ausência da narrativa do crime. Segundo Eisenzweig, o assassinato seria um elemento estrutural, concretizando a ausência da narrativa fundadora da história da investigação (EISENZWEIG, 1983, p. 9). Como o texto policial se fundamenta na ausência da narrativa do crime, que vai sendo composta, gradativamente, pela história da investigação, isso faz com que ele tenha consciência de seu estatuto narrativo.

Para Eisenzweig, no texto policial a narrativa não é natural. Ao contrário, ela só está lá, como narrativa da investigação, na medida em que é problemática, ou seja, como narrativa do crime. O que atribui ao romance policial seu caráter auto-reflexivo é o objetivo de existir para contar a ausência de uma outra narrativa (EISENZWEIG, 1983, p.10).

Já identificamos esse aspecto em Todorov, quando o mesmo diz ser a segunda história a própria narrativa do livro. Dessa forma, através de sua auto-reflexividade, o romance policial deixa aflorar a complexa relação entre realidade e ficção.

Contudo, o jogo proposto pelo texto policial só se efetiva com a recepção do leitor. O romance policial assume explicitamente a participação do leitor como condição de sua existência. No ensaio *O conto policial*,¹⁶ Borges afirma que toda obra literária requer a integração leitor/texto, para só então existir. Segundo ele “a novela policial gerou um tipo especial de leitor. Costuma-se esquecer isto, ao se julgar a obra de Poe. Porque, se Poe criou o conto policial, criou, mais tarde, o tipo de leitor de ficção policial” (BORGES, 1985, p. 32).

O texto policial é marcado por uma narrativa consciente da presença do leitor. Com os contos *Os crimes da rua Morgue* (1841), *O mistério de Marie Roget* (1842/43) e *A carta roubada* (1844), Edgar Allan Poe não só fundou o gênero – romance policial – como também seu leitor. Um leitor nada ingênuo; ao contrário, incrédulo e desconfiado. Esse leitor sabe que, ao mesmo tempo em que o romance se dota de um instrumento de auto-interpretação, deixa armadilhas e falsas pistas que dificultam sua elucidação. Há uma identificação entre o leitor e o detetive, ambos envolvidos na solução do crime.

A associação leitor/detetive também foi feita por Van Dine em uma de suas célebres regras do romance policial, em 1928. Cria-se uma complexa interação entre três elementos principais – o criminoso, a vítima e o detetive – e as diretrizes que o escritor do gênero deve respeitar. Uma dessas regras estipula que os elementos essenciais à resolução do mistério não devem ser sonegados ao leitor. Porém, sabemos que o jogo não ocorre da forma proposta por Van Dine, pois a estratégia da narrativa policial perpassa entre o dito e o não dito. Esse tipo de narrativa, na tentativa de não permitir que o crime seja elucidado antes do fim do livro, cria artimanhas que trapaceiam com o leitor.

Em *O texto, o prazer, o consumo*, Umberto Eco também discute a relação texto e leitor. Ele afirma que “toda obra se propõe pelo menos dois tipos de leitor. O primeiro é a vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico que ri

¹⁶ Ver em BORGES, 1985, p. 31-40.

do modo pelo qual foi levado a ser a vítima designada” (ECO, 1989, p.101). Eco exemplifica essa condição de leitura com o romance policial, o qual prevê sempre um leitor de primeiro nível e um de segundo nível, sendo que este se diverte não com a história contada, mas com o modo como foi contada.

Como pretendemos demonstrar neste trabalho, o romance *Bufo & Spallanzani* intensifica essa relação ambígua do romance policial com seu leitor. Por um lado seduz, utilizando-se do artifício da intriga policial e, por outro, quebra expectativas, realizando-se como metaficção.

1.2.3. A cidade

A cidade exerce um papel fundamental nos romances policiais. Mais do que cenário, ela é um dos elementos vivos dessas narrativas. A literatura policial precisou da cidade moderna para surgir com seus personagens e enredos fundamentados em aspectos tipicamente urbanos. Como já apontamos,¹⁷ a nova realidade dos centros urbanos, aliada à insegurança da população, que não confia na polícia formada por ex-infratores, é matéria prima na elaboração do enigma dos romances policiais.

A grande cidade industrial com sua concentração populacional foi um dos principais agenciadores do consumo de massa. No início do século XIX, vimos aparecer o jornal popular de grande tiragem e, com ele, os primeiros folhetins. Com o passar do tempo, o folhetim, que ficava restrito ao rodapé do jornal, conquista um espaço maior e dá origem ao *feuilleton-roman*,¹⁸ destinado ao consumo veloz e a um público numeroso.

¹⁷ Na parte intitulada “Breve percurso”, na qual traçamos um pouco da história do romance policial.

¹⁸ *Feuilleton*, geralmente localizado nos rodapés da primeira página do jornal, era um espaço para tudo: receitas culinárias, informações sobre moda, críticas teatrais, piadas, crimes e charadas. Com o tempo, “*le feuilleton*” ganha um espaço maior, multiplicando-se em folhas que são extensões da vocação recreativa do folhetim, com o mesmo esquema básico e amplamente ilustrado. A partir daí, surgiram os *feuilleton-romans*, com suas histórias de aventuras. Ver em MEYER, 1996, p. 58.

O cenário de crimes fornecido pelas grandes cidades e a sua divulgação valorizada pelos jornais propiciam o desenvolvimento e o fortalecimento da narrativa policial de enigma. Representada nos romances de enigma, a cidade surge como um labirinto, um mistério. O indivíduo desaparece em meio à multidão. Trata-se de um tipo de romance que recorre ao temor dos indivíduos frente a essa nova cidade: desordenada, caótica, na qual florescem a miséria e a criminalidade.

Em *O mistério de Marie Roget*, para elaborar sua ficção, Edgar Allan Poe se baseia em um assassinato real, ocorrido nos Estados Unidos e transposto por ele para Paris. A partir de depoimentos e de diversas reportagens em jornais, Poe desencadeia, por intermédio do detetive Dupin, uma série de equações mentais e raciocínios precisos na elucidação do mistério que envolve o assassinato. Dessa forma, o cotidiano da cidade, repleto de acontecimentos suspeitos e inusitados, é a principal motivação para colocar em ação o detetive dos romances de enigma, o qual exercita seu rigor lógico na solução de suas investigações. Robert Moses Pechman destaca que é a partir da observação analítica, própria do detetive, que se decifra o mundo e aquilo do mundo que exige decifração – o homem na multidão da cidade. (PECHMAN, 2002, p. 263)

No entanto, à medida que o leitor se torna capaz de resolver o mistério da mesma forma que o detetive, a história policial vai perdendo seu interesse. Em função disso, os crimes deixam de ser simples, cotidianos, para se tornarem excepcionais. As intrigas do gênero policial passam a obedecer a regras. Algumas respeitadas, outras não. Agatha Christie é uma das autoras do gênero que, ao quebrar as regras pré-estabelecidas, desloca sua narrativa do campo da realidade. Os crimes cometidos perdem a verossimilhança, e os métodos do detetive não são mais plausíveis. Os crimes saem das ruas e vão para a sala de estar. Ernest Mandel, ao se referir à história social desse tipo de romance policial, afirma que

representou a nostalgia no campo da literatura “trivial”. A casa de campo, a sala de visitas, cenários dos romances, como os pastores de Watteau, não eram reflexos da vida contemporânea, mas uma reminiscência do Paraíso Perdido. Através delas, a “Boa Vida” dos dias anteriores à guerra podia ser revivida – na imaginação, já que não podia ser na realidade (MANDEL, 1988, p. 56).

A partir do gênero policial *noir*, há uma retomada da temática do crime nas ruas, o crime urbano. Como já discutido anteriormente, apesar de a intriga do romance *noir* dar continuidade à estrutura que regia o romance de enigma, a abordagem e a caracterização do crime tornam-se mais violentas. Trata-se agora de um romance que surge das entranhas da cidade, da deterioração da civilização moderna.

A expansão e a irregularidade da grande cidade tornam mais difícil o controle e a manutenção da ordem. O anonimato, proporcionado pela multidão, é o grande aliado do criminoso. No entanto, o personagem, que tem uma verdadeira sinergia com a cidade, é o detetive, sendo o único capaz de decifrá-la, pois conhece, como ninguém, seus contornos, suas esquinas, suas entranhas e suas mazelas.

O detetive se aproxima do *flâneur*, outro produto da cidade moderna. *Flâneur*, conceito criado por Walter Benjamin, vêm do verbo francês *flâner*, que se traduz para o português como flunar, perambular. O *flâneur* é o homem que percorre a cidade procurando decifrá-la. Nas palavras de Benjamin

Na figura do flâneur prefigurou-se a do detetive. Para o *flâneur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto (BENJAMIN, 1994, p.219).

Assim, detetive e *flâneur* usam a trama urbana e a multidão para desvendar seus mistérios. A gênese, tanto no romance de enigma quanto no *noir*, está, como já dito, na violência das grandes cidades. Robert Moses Pechman afirma que é na cidade que o poder, diante daquilo que lhe parece ameaçador, atualiza-se, redimensiona-se e se prepara para enfrentar o medo (PECHMAN, 2002, p. 278). Se a cidade moderna é o cenário e o tema

das buscas humanas, e por consequência matéria-prima dos romances policiais, ela se torna, na sociedade contemporânea, indissociável desse gênero. É na cidade, com todas as suas ameaças, que o homem realiza sua busca frenética por insondáveis respostas a seus mistérios. Quanto mais a cidade vai se tornando a representação do existir humano, mais a literatura se apossa dessa temática.

Depois de termos percorrido a cidade, a estrutura e os principais elementos do romance policial, assim como sua temática e sua história, nos deteremos a partir de agora no percurso do tipo de filme que consagrou o gênero policial no cinema – *le film noir*.

1.3. *Film Noir*

1.3.1. As influências

A expressão *film noir*, segundo Gomes de Mattos,¹⁹ foi inventada pelos críticos franceses do período posterior à Segunda Guerra Mundial para designar determinados filmes criminais americanos, com certas particularidades temáticas e visuais, produzidos a partir dos anos 40. A palavra *noir* foi inspirada na *Série Noire*, nome da famosa coleção de romances policiais de capa preta que foi criada por Marcel Duhamel, em 1945, para a editora Gallimard.

Para os críticos franceses, o filme *noir* contrastava, através de seus relatos deprimentes de crime e paixão, com o otimismo dos filmes americanos dos anos 30 e representavam uma crescente desilusão com os ideais americanos tradicionais. Mattos destaca que o

filme *noir* é um desvio ou evolução dentro do campo do gênero drama criminal, que teve o seu apogeu durante os anos 40 até meados dos anos 50 e foi uma resposta às condições sociais, históricas e culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra (MATTOS, 2001, p. 23).

¹⁹ A. C. Gomes de Mattos organizou um minucioso histórico acerca da produção de filmes *noir*. Em seu estudo, o autor selecionou 24 filmes que compartilham entre si características temáticas e estéticas, sendo classificados por ele como filmes *noir* puros. MATTOS, 2001.

O filme *noir* combinaria as formas do romance policial *noir* americano produzido por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e seus semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 20. Segundo Mattos, “temos portanto duas espécies de fontes do filme noir – uma literária, outra cinematográfica – e, provavelmente, diversos fatores da realidade que o pressionaram” (MATTOS, 2001, p.23).

Assim como na produção literária *noir*, os *pulp magazines*,²⁰ principalmente a revista *Black Mask*, exerceram grande influência sobre o filme *noir*. Como já abordado, Dashiell Hammett, um dos escritores da *Black Mask*, provocará uma revolução no gênero policial, até então balizado pelo romance de enigma. Interessando-se mais pela caracterização e atmosfera do que pela intriga, o *roman noir*, como ficou conhecido pelos franceses, traz o crime para as ruas sórdidas da grande cidade e deixa de lado o esquema artificial do quebra-cabeça de detecção proposto pelo romance de enigma. Só a partir da popularização e consolidação do *roman noir* que o *film noir* se desenvolve.

Do ponto de vista cinematográfico, o cinema expressionista alemão dos anos 20 será uma grande fonte de inspiração estética para os filmes *noir*. De acordo com Mattos, o expressionismo no cinema “desenvolveu um estilo visual que serviu para simbolizar, através da abstração, da deformação, da estilização, os dramas impregnados de morbidez e fatalismo, tão do agrado dos alemães conforme a tradição romântica” (MATTOS, 2001, p. 29).

Essa “influência” cinematográfica se dá principalmente com a chegada em Hollywood, a partir de 1927, dos cineastas Murnau, Leni, Dupont, Karl Freund e outros contemporâneos do movimento expressionista alemão, que usam as técnicas expressionistas para criar uma atmosfera de ameaça e pavor nos filmes.

²⁰ Os *pulps* eram revistas impressas em papel barato, feito com fibra de polpa, vendidas a dez centavos ou um quarto de dólar. Começaram a ser publicadas na virada do século e atingiram maior popularidade entre 1920 e 1945, evoluindo de antologias de contos para revistas especializadas em gêneros como *westerns*, histórias fantásticas, de detetive etc.

O estilo germânico é ainda mais usado quando cineastas, também emigrados da Alemanha, como Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder e Otto Preminger, percebem que essa estética proporciona uma iconografia apropriada para uma visão *dark* dos romances policiais dos anos 40. Mattos afirma que

Os vestígios do expressionismo nos filmes *noirs* aparecem não só nos personagens neuróticos e aflitos, no clima de penumbra e insânia como também nas seqüências de pesadelo quando, por alguns instantes o filme se torna abertamente subjetivo, mostrando fragmentos do que se passa na mente desordenada do herói (MATTOS, 2001, p. 31).

1.3.2. Os elementos

Como no romance *noir*, detetive, vítima e bandido são as figuras básicas do filme *noir*. O tema mais comum é o do protagonista que se vê envolvido em um crime, que não cometeu, através das artimanhas de uma mulher corrompida. É o anti-herói *noir*.

Segundo Mattos, neste tipo de enredo, “as personagens femininas são criaturas agressivas e sensuais” (MATTOS, 2001, p. 38), mulheres fatais que levam os homens à destruição moral, e algumas vezes à morte. Existem ainda outras figuras femininas como as “sexuais” e as “domésticas”. A primeira tira proveito de seu domínio sexual sobre o herói para obter o que deseja, porém menos agressiva que a “mulher fatal”; a segunda é associada com o lar, capaz de compreender o herói, é, geralmente, passiva e estática, ligada à natureza e aos espaços iluminados.

O cenário principal do filme *noir* é a grande cidade americana. Cenográfica ou real, a cidade participa da ação, revela os personagens e fornece a atmosfera e a tensão. Uma metrópole habitada por pessoas amorais, corruptas e sombrias. O filme *noir* revela uma cidade instável, perturbadora, extensão e expressão de seus habitantes atordoados e tensos.

A complexidade narrativa dos filmes *noir*, nos quais predominam ações confusas, personagens ambíguos, heróis deprimidos ou desorientados, muitas vezes é ampliada pela duplicação da estrutura investigativa com histórias dentro de histórias.

Outra estratégia da narrativa *noir* é a *voz over*, geralmente introduzindo ou acompanhando um *flashback*.²¹ Segundo Mattos, foi *Cidadão Kane*,²² de Orson Welles, considerado como um precursor do filme *noir*, que deu maior desenvolvimento ao uso desse recurso.

Neste filme, cinco pessoas diferentes nos dão sua própria caracterização de Charles Foster Kane. Cada narração é acompanhada por uma seqüência de retrospecto. Os *flashbacks* apresentam Kane em termos um tanto contraditórios, cada qual refletindo o preconceito do narrador. Quando um narrador termina o seu relato, outro que conheceu Kane num período diferente de sua vida apanha a linha narrativa e a desenvolve (MATTOS, 2001, p. 44).

A câmera subjetiva²³ também foi amplamente usada nos filmes *noir*. Como em *Pacto de sangue*,²⁴ no qual o herói nos conta diretamente sua história, conjugando o retrospecto com as técnicas de narração em primeira pessoa.

Outro aspecto determinante no filme *noir* é sua fotografia. Caracteriza-se predominantemente pela iluminação chave baixa ou escura (*low key lighting*), que se opõe diretamente à iluminação chave alta ou brilhante (*high key lighting*).²⁵ Mattos destaca algumas estratégias visuais que aparecem repetidamente nesses filmes:

ângulos exagerados; primeiríssimos planos; câmera oblíqua; linhas horizontais cruzadas com verticais aumentando a impressão de clausura psicológica e física; variações no posicionamento da luz chave (*key light*), atenuante (*fill light*) ou contraluz (*backlight*) para produzir esquemas inusitados de luz e sombras adequados à criação do clima de paranóia, delírio e ameaça; corpos delineados em silhuetas dramáticas contra um fundo iluminado; filmagem de cenas noturnas realmente de noite (*night-for-night*) tornando o céu mais negro e ameaçador; reflexos no espelho sugerindo “o outro lado” do personagem ou sublinhando os temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; estranhos pontos luminosos sobre os rostos do herói para injetar-lhe uma aparência sinistra ou de demência; heroínas fotografadas de maneira sedutora (MATTOS, 2001, p. 46).

²¹ Retrospecto para alguma ação ou acontecimento anterior.

²² Em 1941, quando dirigiu, produziu, protagonizou e foi co-roteirista de *Cidadão Kane*, Welles tinha 25 anos e conquistara fama no rádio: em 1939 fez história ao transmitir programa que simulava uma invasão dos Estados Unidos por marcianos. MATTOS, 2001.

²³ A câmera assume a perspectiva do personagem, “a câmera e o herói são uma coisa só”. MATTOS, 2001, p. 45.

²⁴ Filme de 1944, dirigido por Billy Wilder.

²⁵ Na iluminação escura, o cenário é pouco iluminado, produzindo uma constante oposição de áreas de luz e escuridão e sombras difusas. No sistema de iluminação brilhante, resulta um cenário abundantemente iluminado com poucos contrastes de luz e sombra. MATTOS, 2001, p. 45.

Completando o estilo fotográfico *noir*, a direção procura perturbar, desnortear o espectador para que ele sinta uma desorientação similar à do protagonista, rompendo o equilíbrio da composição do quadro. Esta “descomposição” pode ser acentuada pela ocupação irregular do espaço dentro do quadro, ou enquadramento; pela eliminação do plano de referência e do *close-up*²⁶ personalizante; pela colocação de objetos na frente do quadro obscurecendo a visão da cena; ou por enquadramentos confinando os personagens em posições claustrofóbicas.

1.3.3. O novo *noir*

Peter Haining²⁷ acredita que a nova onda de interesse pelo filme *noir* tem origem, assim como nos anos 40, “na frustração e desilusão com a sociedade e suas sombrias perspectivas para o futuro” (HAINING, 1997, p. 10). Os avanços técnicos, principalmente em relação à fabricação de filmes coloridos mais velozes que possibilitam o contraste como na iluminação expressionista em preto e branco, motivaram produtores contemporâneos a homenagear ou reavivar o filme *noir*. Há também, como afirma Mattos, elementos *noir* se infiltrando em outras variantes do drama criminal ou em outros gêneros como, por exemplo, o filme de ficção científica *Blade Runner*,²⁸ ou o filme fantástico *Coração Satânico*,²⁹ ou a paródia *Cliente morto não paga*³⁰ (MATTOS, 2001, p. 49).

O filme *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, lançado em 1994, é um dos exemplos mais recentes da produção contemporânea empregando elementos do *noir*. Tarantino introduz em seu roteiro elementos de violência, assalto, drogas, corrupção e tiroteios junto à vida brutalizada de seus personagens contemporâneos. Nas palavras de Haining, o que

²⁶ Aproximação de plano.

²⁷ Peter Haining organizou uma antologia sobre o *Noir Americano* abordando os principais autores e suas obras. Ver em HAINING, 1997.

²⁸ Lançado em 1982, um filme de Ridley Scott.

²⁹ Título original *Angel Heart*, de 1987, filme de Alan Parker.

³⁰ Título original *Dead Men Dont Wear Plead*, de 1982, de Carl Reiner.

Tarantino fez “foi pegar uma quantidade de clichês que tinham se tornado familiares nas revistas policiais baratas e lhes infundir vida nova” (HAINING, 1997, p. 407).

Como reflexos de uma nova realidade, esses filmes “constituem um novo tipo de filme *noir*, que incorpora as convenções narrativas e estilísticas de seus progenitores, interpretando-as e projetando-as em um quadro cinematográfico contemporâneo” (MATTOS, 2001, p. 49). Essa nova produção recebe outros nomes – novo *noir* (*neo noir*), pós-*noir* (*post noir*), *noir* moderno (*modern noir*).

No último capítulo desta pesquisa retomaremos esse tema, para que possamos promover a análise do filme *Bufo & Spallanzani*, de Flávio Tambellini, como uma tradução intersemiótica do livro homônimo, do autor Rubem Fonseca. Antes, porém, julgamos necessário discutirmos um pouco o início da produção policial brasileira, seus principais elementos e seus reflexos nos romances de Rubem Fonseca.

1.4. Literatura policial brasileira e a vertente metalingüística

1.4.1. O mistério

O primeiro romance policial brasileiro – *O mistério* – foi publicado em 1920, setenta e nove anos depois de *Os crimes da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, romance considerado precursor do gênero policial.

O romance policial *O mistério* foi escrito em quarenta e sete capítulos e publicado em folhetins, no jornal *A Folha*. Teve como autores Afrânio Peixoto, Viriato Correia, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, ironizando o próprio gênero. A ironia e a comicidade perpassam o detetive Major Mello Bandeira, um Sherlock Holmes às avessas. Faz-se a crítica à polícia, ao poder judiciário e à própria narrativa policial, na qual todos sabem quem é o assassino, menos o detetive.

Sandra Reimão destaca três aspectos da obra *O mistério* em que a própria narrativa é ironizada: o primeiro diz respeito à desvalorização do gênero policial, que acaba se transformando em uma ironia em relação aos preconceitos contra esse tipo de narrativa; o segundo traz uma auto-ironia em relação à própria trama e à sua forma de narração, tendo como alvo o caráter de logicidade pretensamente dominante nos policiais de enigma; em terceiro lugar, seguindo uma tendência da literatura policial desde o seu surgimento, *O mistério* também está repleto de citações e jogos intertextuais, havendo um exagero e ironização do próprio uso desses jogos (REIMÃO, 2005, p.15-17).

Segundo Reimão, *O mistério* ironiza a literatura policial de enigma e

auto-ironiza-se perfilando-se a ela ou utilizando exacerbadamente seus recursos. Seu desfecho é uma grande ironia: temos uma crítica ao sistema judiciário, que é elaborada pondo em cena um júri impressionável, a decidir sobre a culpa de um assassinato sem vítima, de certa forma metaforizando o próprio papel do leitor nesse tipo de narrativa (REIMÃO, 2005, p. 18/19).

Assim, *O mistério* introduz não apenas o gênero policial, mas também uma vertente paródico-cômica e uma vertente metalingüística no romance policial brasileiro.

Maria Cecília Bruzzi Boechat faz referência a obras da literatura brasileira que se caracterizam pelo desvio em relação aos cânones europeu e americano a partir do elemento cômico. Ao citar o trabalho realizado por Sandra Reimão em *Cicatriz de Viagem*, Boechat chama atenção para análise que a autora faz acerca do exacerbamento cômico e seus efeitos na literatura policial brasileira, que

além de permitir a introdução de elementos locais nas narrativas, o exacerbamento cômico não só coloca em evidência a necessidade de alterações em relação ao clássico do gênero, mas funciona também como um procedimento metalingüístico, na medida em que a derrisão cômica acaba por explicitar as regras que estão sendo transgredidas (BOECHAT, 1990, p. 21).

Boechat destaca ainda dois autores que, segundo Reimão, usam de procedimentos metalingüísticos não ligados ao cômico para efetuar esse distanciamento crítico: Fernando Sabino, em *A faca de dois gumes* (1985) e Rubem Fonseca, em *A grande arte* (1983).

1.4.2. Rubem Fonseca

1.4.2.1. O caso Morel, A grande arte e Bufo & Spallanzani

A produção literária contemporânea remodela o gênero romance policial como exercício de questionamento sobre a própria literatura. A investigação não se limita mais à busca do “culpado”, se torna instrumento na exposição da experiência literária. O crime é apenas pretexto na construção de uma estrutura narrativa que se vale da investigação para desnudar o fazer literário.

O uso de elementos metalingüísticos e do gênero policial marcam a produção de Rubem Fonseca desde seu primeiro romance – *O caso Morel* (1973). Em seu romance de estréia, Fonseca utiliza a estrutura típica do romance policial de enigma para, ao mesmo tempo, promover um diálogo entre ficção e realidade.

Em *O caso Morel*, é relatada a história de Paul Morel/Paulo Moraes, acusado do assassinato de Joana/Heloísa. Preso, Morel/Moraes escreve um romance autobiográfico.

Seus manuscritos são entregues a Vilela, que tenta articulá-los para serem publicados. Em paralelo, Vilela tenta resgatar sua própria história. O romance é estruturado através do ponto de vista dos dois narradores, Morel/Moraes e Vilela, que relativizam e deformam a verdade.

Como no romance clássico de enigma, em *O caso Morel* a história do crime vem à tona a partir da história da investigação. É com o apoio do livro que está sendo escrito por Morel que Vilela e o leitor têm indícios que auxiliarão na solução do crime. No entanto, assim como Vilela, o leitor se perde entre a realidade e a ficção, pois não se sabe se o que Morel relata em seu livro é ou não verdadeiro: “Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é a minha vida, e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor” (FONSECA, 1973, p.19).

Para Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, a relativização da verdade e a hesitação ante a criação literária são marcas registradas do autor. Em sua pesquisa, Maretti destaca que *O caso Morel* envolve o leitor com elementos da enunciação relativos à produção do romance que vai sendo escrito dentro do Romance³¹ e que, ao tematizar ficcionalmente a atividade da narração, Rubem Fonseca incorpora, no seu primeiro romance, a discussão sobre todas as dúvidas que tem a respeito desta atividade, procurando transmiti-las ao leitor (MARETTI, 1986, p.37).

Boechat destaca que a articulação entre literatura policial e metalinguagem, em sua opinião ainda problemática em *O caso Morel*, será melhor trabalhada pelo autor em *A grande arte* (1983). Segundo a pesquisadora, nesse romance, Rubem Fonseca explora com vigor as técnicas de construção do mistério e do suspense, promovendo um equilíbrio entre a auto-reflexão textual e o jogo com as regras do romance policial (BOECHAT, 1990, p.31).

³¹ A palavra romance foi grafada com “R” para se distinguir do romance com “r”, interno à narrativa. O Romance *O caso Morel* é escrito a partir da composição da autobiografia de Morel/Moraes, organizada pelo personagem Vilela.

Mandrake, protagonista-narrador de *A grande arte*, também é personagem dos contos “Dia dos namorados”, do livro *Feliz Ano Novo*, e de “Mandrake”, publicado em *O cobrador*, ambos de Rubem Fonseca. Além do jogo de intratextualidade, percebemos também o intertexto com o mágico Mandrake, personagem americano de história em quadrinhos criado por Lee Falk e Phil Davis, em 1936.

A partir desse personagem detetive/investigador/ilusionista, Rubem Fonseca relativiza os papéis – detetive, criminoso e vítima, cruciais na elaboração de um romance policial, como já vimos.³² No fim da narrativa de *A grande arte*, a oposição detetive/criminoso se dilui com a dúvida que é lançada sobre a possibilidade de Mandrake ser o autor dos crimes: “E quem matou as massagistas? Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake” (FONSECA, 1983, p. 296).

A estrutura básica e as regras de composição de um romance policial são colocadas em suspense. Não há mais uma determinação estanque entre quem é criminoso, detetive ou vítima. A realidade é novamente relativizada na obra de Fonseca.

Em *Bufo & Spallanzani*, o processo de investigação dos crimes se confunde com o próprio fazer literário. Gustavo Flávio, protagonista-narrador da história, é um escritor. A partir dessa estratégia, Rubem Fonseca multiplica as facetas do personagem Gustavo Flávio, tornando-o um personagem híbrido, sendo ele ao mesmo tempo vítima, assassino e detetive, os três elementos principais na composição da narrativa policial.

³² Ver em “Breve percurso”.

Celso Maduro Coelho³³ afirma que na obra de Rubem Fonseca,

observamos tanto as características do romance de enigma quanto às do romance negro, o que aproxima seus textos do romance de suspense, que também procura conjugá-los. Entretanto, o autor de *O caso Morel, Bufo & Spallanzani* e *Romance negro* não se limita a demonstrar a incapacidade de se chegar a uma verdade final. Na medida em que insere escritor e leitor na sua narrativa, leva às últimas conseqüências a impossibilidade de figurar o real. De certo modo, Rubem Fonseca filia-se ao romance policial para no momento seguinte romper com esse gênero, instaurando em sua obra a realidade de duas regras: a do gênero que ele transgride e a do gênero que ele cria (COELHO, 1996, p. 96).

Ao mesclar, desfazer e reordenar as regras do romance policial, Fonseca, em *Bufo & Spallanzani*, amplia os limites da obra e faz com que ela levante questões sobre si mesma, sobre a realidade e a ficção.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo afirma que “através da investigação policial, o que se questiona é a possibilidade do conhecimento objetivo do real, a existência mesma de uma realidade fora da linguagem” (FIGUEIREDO, 2003, p.15). É o que Rubem Fonseca faz em *Bufo & Spallanzani*, ao adotar a forma do romance policial para, através da releitura de regras e convenções, tematizar a criação literária e, no limite, a própria linguagem.

Depois dessa pincelada em aspectos que julgamos pertinentes sobre o romance policial, o filme *noir* e os romances de Rubem Fonseca associados ao gênero, desenvolveremos a seguir um capítulo dedicado ao autor. Apuraremos pontos relevantes para o estudo das relações entre literatura/cinema, como a recepção da crítica especializada às obras literárias de Rubem Fonseca, em especial do romance *Bufo & Spallanzani*; a recepção da adaptação fílmica desse romance; e a recorrência de aspectos fílmicos nas obras de Rubem Fonseca, além de seu trabalho como roteirista.

³³ Celso Maduro Coelho, em sua dissertação de mestrado, faz uma leitura das obras: *O caso Morel, Bufo & Spallanzani* e *Romance negro*.

CAPÍTULO 2

RUBEM FONSECA

2.1. Rubem Fonseca e suas facetas

2.1.1. Rubem Fonseca escritor

Ao pesquisarmos a recepção do romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, pela crítica especializada, deparamos com um autor cujo valor literário é reconhecido, mas desencadeador de muita polêmica.

Analisando a Fortuna Crítica de sua obra, a primeira constatação é do grande número de textos escritos sobre o autor. A crítica é unânime em atribuir valor à contribuição dada à Literatura Brasileira pelo trabalho ficcional de Rubem Fonseca, principalmente, ao que alguns críticos intitulam primeira fase, período que corresponde aos anos sessenta e setenta, marcado, sobretudo, com a publicação e a censura do livro de contos *Feliz Ano Novo*.

Constrói-se a partir daí a imagem de um escritor engajado, comprometido com a denúncia da realidade de seu tempo. O crítico Ariovaldo José Vidal, em o *Estado de São Paulo*, afirma que a obra de Fonseca como romancista divide-se em duas fases: “a primeira, em que se observa a preocupação de representação da realidade próxima, e culmina com *A Grande Arte* (83), sua obra mais expressiva; a segunda em que se inclui *Agosto*, segue uma linha mais comercial” (VIDAL, 1991, p. 6).

Nessa segunda fase, o “novo” Rubem Fonseca parecia, segundo alguns críticos, muito mais engajado com a produção de uma literatura mais comercial do que com obras reveladoras de uma realidade questionável. Ariovaldo José Vidal ainda pontua que

Num momento de abertura política, Fonseca lança seus últimos romances e mostra que sua melhor obra no gênero fica por conta de *A Grande Arte*, o grande *roman noir* daqueles anos sombrios. Nos livros seguintes, *Bufo & Spallanzani* (1985) e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), o autor abandona a questão social mais abrangente, cedendo ao romanesco, às paragens insólitas, onde ocorrem cenas de erotismo bastante surradas em sua obra (VIDAL, 2000, p.204).

Algumas abordagens críticas de *A Grande Arte* reforçam a aproximação da narrativa de Rubem Fonseca com o romance policial *noir* americano. Sandra Lúcia Reimão promove uma associação entre Rubem Fonseca e Hammett, um dos principais autores do gênero. Para a ensaísta, ainda que com uma defasagem temporal,

A Grande Arte atuaria para a sociedade brasileira dos anos oitenta assim como o *Falcão Maltês*, de Dashiell Hammett, atuou para a sociedade americana da década de 30, uma narrativa que, muito além de buscar desvendar um crime, busca desnudar, desvelar e denunciar os subterrâneos da estrutura social em que este crime teria ocorrido (REIMÃO, 1984, p. 11).

José Castello, em um artigo para o *Jornal do Brasil*, classifica Fonseca como mestre do suspense, comparando-o à Dashiell Hammett e Raymond Chandler, “reis” do romance *noir* americano. O crítico acrescenta que a literatura de Rubem Fonseca “fica na fronteira entre o desejo de seduzir a qualquer preço e o desejo sufocado de fazer pensar” (CASTELLO, 1988, p. 6).

O romance policial *Bufo & Spallanzani* constituirá um divisor de águas, entre o “velho” e o “novo” Rubem Fonseca. Maria Cecília Bruzzi Boechat (BOECHAT, 1990) chama a atenção para o fato de a crítica especializada lamentar que, a partir de *Bufo & Spallanzani*, os fins parecem não mais justificar os meios. Ou seja, o diálogo com o gênero policial deixa de ser “um artifício empregado para ‘conduzir’ os olhos de um número maior de leitores ‘para olhares mais críticos’”. Em suma, cobra-se de Rubem Fonseca a fidelidade a um tipo de leitura que até então vinha sendo feita de sua obra” (BOECHAT, 1990, p. 23).

Em sua dissertação de mestrado,¹ Maria Cecília Bruzzi Boechat elabora uma leitura acerca deste “novo” Rubem Fonseca. Para ela, o fato de a crítica, desde as primeiras publicações do autor, atribuir a seus textos a presença de um forte realismo, influenciou, consideravelmente, a recepção positiva de *A Grande Arte* e a desconfiança na recepção de

¹ Em *Na cena do crime*, Maria Cecília Bruzzi Boechat realiza uma leitura da obra *Bufo & Spallanzani*, abordando, dentre outros aspectos, a recepção desse romance pela crítica. BOECHAT, 1990.

Bufo & Spallanzani. A partir dessa premissa, ela demonstra que *Bufo & Spallanzani* decreta a morte de uma imagem criada para seu autor e vem exigir uma mudança radical na percepção do lugar e das funções que os elementos do romance policial podem assumir.

Para Boechat, há uma simplificação da obra no momento em que alguns críticos, na recepção do romance *A Grande Arte*, promovem sua associação ao romance policial americano das décadas de trinta e quarenta, o chamado romance policial *noir*. Estilo que, como já discutimos no capítulo anterior, rompe com o romance policial tradicional por apresentar uma vertente de representação mais realista, mais “fiel” à realidade. Este tipo de associação faz com que a recepção se prenda às relações extratextuais, como as implicações sócio-políticas e morais do crime.

Já no romance *Bufo & Spallanzani*, segundo Boechat, essa leitura ideológica e referencialista é inexistente. Há sim, nessa obra, o amadurecimento de um diálogo estabelecido com o gênero policial. Ela demonstra como, ao longo de seus romances *O Caso Morel* (1973), *A Grande Arte* (1983) e *Bufo & Spallanzani* (1985), Rubem Fonseca estabelece uma relação entre a auto-reflexão textual e o jogo com as regras do romance policial. Desta forma, ela conclui que o Rubem Fonseca de *Bufo & Spallanzani*

não é tão “novo” quanto se julgou. Mas é, sem dúvida, mais incisivo. De um lado, porque refuta ostensivamente um tipo de leitura já cristalizada pela crítica literária brasileira. De outro, porque esse é o texto que, a nosso ver, realiza mais vigorosamente a articulação entre metaficção e romance policial (BOECHAT, 1990, p. 32/33).

Em seu livro *No fio do texto – a obra de Rubem Fonseca*, Maria Antonieta Pereira, ao analisar a recepção crítica da obra de Fonseca nos anos oitenta e noventa, confirma a tendência apontada por Boechat. Segundo a autora, há uma mudança de comportamento por parte dos ensaístas no que tange a essa recepção. Em oitenta, a ênfase recaía na relação que se estabelecia entre essa literatura e as questões sociais. No início da década de noventa, são propostas leituras mais centradas nos próprios artifícios fundadores

da narrativa, em aspectos como intertextualidade, *mise-em-abyme*, construção irônica do texto e tipologia do romance policial (PEREIRA, 2000, 14-19).

Em um ensaio para a revista *Semear*, Vera Lúcia Follain de Figueiredo avalia que um livro como *Bufo & Spallanzani*,

além do suspense, que desperta o interesse do leitor em busca de uma intriga envolvente, se constitui numa ampla reflexão sobre o romance, sobre a própria história do gênero e de suas relações com o mercado, com a expansão dos bens culturais e com a demanda burguesa, problematizando-se a sobrevivência desse tipo de narrativa no contexto do capitalismo de consumo contemporâneo. A crise de criação que atormenta Gustavo Flávio, personagem-narrador do livro, espelha a crise que o paradigma do romance moderno atravessa em nossos dias (FIGUEIREDO, 2001, p. 128).

Confirmando essa tendência de leitura da obra de Rubem Fonseca, a presente pesquisa se propõe a investigar como a articulação entre metaficção e romance policial foi repensada da configuração do texto literário e transmutada numa outra configuração para o contexto fílmico, buscando as inter-relações que afloram entre o romance *Bufo & Spallanzani* e sua adaptação fílmica.

2.1.2. Rubem Fonseca roteirista

Esmiuçando ainda mais o universo desse autor, deparamos com um artista de produção diversificada; além de contista e romancista, Rubem Fonseca é também roteirista. Fato este que enriquece nossa pesquisa acerca da adaptação fílmica de *Bufo & Spallanzani*, uma vez que o próprio Fonseca, com a colaboração de Patrícia Mello e Flávio Tambellini, foi o responsável por esse roteiro.

Rubem Fonseca escreveu roteiros baseados em romances ou contos seus – *A Grande Arte*, *O caso Morel* (que não foi terminado), *Bufo & Spallanzani*, *Relatório de um homem casado* e, mais recentemente, *Diário de um fescenino*. Escreveu também roteiros originais – *Stelinha* e *A extorsão*; e roteiros baseados em romances de outros autores – *O*

homem do ano, baseado no livro *O matador*, de Patrícia Melo e dirigido por seu filho, José Henrique Fonseca.²

Julgamos pertinente, neste momento, nos determos exclusivamente ao filme objeto desta pesquisa. A ficha-técnica de *Bufo & Spallanzani* (2001) é marcada por nomes de artistas com reconhecidos trabalhos no cenário nacional. Além do trio já mencionado, responsável pelo roteiro, o filme contou com trilha sonora composta por Dado Villa-Lobos; com José Mayer, Maitê Proença e Tony Ramos, entre outros, no elenco; e o diretor estreante Flávio Tambellini. Apesar de ser o seu primeiro longa-metragem³ como diretor, Tambellini tem um vasto trabalho desenvolvido: já foi crítico no *Jornal do Brasil*, produziu *Eu Sei que Vou te Amar*, de Arnaldo Jabor; *Ele, o Boto* e *A Ostra e o Vento*, ambos de Walter Lima Jr; *Faca de Dois Gumes*, de Murillo Salles; *Terra Estrangeira*, de Walter Salles Jr; *Jenipapo*, de Monique Gardemberg; *Eu, Tu, Eles*, de Andrucha Waddington e *Orfeu*, de Cacá Diegues, entre outros. Trabalhou também como co-roteirista dos filmes *Garota Dourada*, de Antonio Calmon e *Um Copo de Cólera*, de Aluizio Abranches. Dirigiu, ainda, os documentários *Visão do Paraíso*, com Tom Jobim, *Paraty: Mistérios* e o aclamado curta *Tim Maia*.⁴

Produzido pela Ravina Filmes, *Bufo & Spallanzani* ganhou quatro Kikitos de Ouro, no Festival de Gramado, nas seguintes categorias: melhor ator (Tony Ramos), melhor atriz (Isabel Guerón), melhor ator coadjuvante (Juca de Oliveira) e melhor direção de arte. Foi também o grande ganhador do *5º Brazilian Film Festival*, realizado em Miami (EUA), em 2001. O filme foi agraciado com quatro prêmios: melhor filme, melhor roteiro

² Informações retiradas do link sobre Rubem Fonseca no site Portal Literat (www.portalliterat.terra.com.br). Acessado em 25/08/06.

³ É chamada de longa-metragem a obra cinematográfica com duração superior a 70 minutos.

⁴ Informações retiradas do link sobre Rubem Fonseca no site Portal Literat (www.portalliterat.terra.com.br).

(Rubem Fonseca, Patrícia Mello e Flávio Tambellini), melhor ator coadjuvante (Tony Ramos) e melhor trilha sonora (Dado Villa-Lobos).⁵

Apesar do reconhecido valor técnico do filme e sua premiação em Miami e Gramado, a adaptação de *Bufo & Spallanzani* foi considerada fraca pela crítica especializada.

Christian Petermann, crítico da *Folha de São Paulo*, o classificou como mero passatempo, não passando de um bom “*noir tropical*” e completa,

uma adaptação do romance de Rubem Fonseca, um mestre da escrita policial. O filme marca a estréia como diretor de ficção do veterano produtor Flávio R. Tambellini (“Eu Tu Eles”). Seus 20 anos de carreira garantiram-lhe segurança absoluta no trato técnico. O acabamento de sua obra é impecável. Mas há algo de asséptico na produção, que também contagia o roteiro, escrito a três mãos pelo diretor, por Fonseca e pela escritora Patrícia Melo. O universo “fonsequiano” é mórbido e moralmente conflituoso, mas o que se vê na tela é uma complicada trama em dois tempos narrativos, cuja urgência e periculosidade mais parecem peças desconexas de um jogo psicológico de fachada (PETERMANN, 2001, p. 27).

Na opinião de Ruy Gardnier, *Bufo & Spallanzani* quer ser uma homenagem ao universo ficcional de Rubem Fonseca, não conseguindo, no entanto, alcançar seu objetivo. Gardnier, assim como Petermann, considera o filme bem feito tecnicamente, com uma boa história, “mas que não consegue criar a expectativa necessária ao suspense” (GARDNIER, 2001, p. E10).

Em sua primeira direção, Flávio Tambellini mostra segurança na encenação, mas o medo de errar deixa o filme muito travado, sem poros para respirar, como o sapo que dá título ao longa, se jogado na areia. Ele consegue extrair alguns belos climas *noir*, ajudado pela excelente música de Dado Villa-Lobos. Essas atmosferas, entretanto, não ajudam muito na progressão dramática: as duas histórias não dão interesse à trama, parecem costuradas a esmo, sem vínculo uma com a outra (GARDNIER, 2001, p.E10).

Entretanto, como uma obra adaptada de um romance de Rubem Fonseca, há uma unanimidade entre a crítica em associar o filme à estética do romance policial *noir*. Desta forma, assim como na recepção do livro, espera-se uma representação mais realista, mais voltada às implicações sócio-políticas e morais do crime.

⁵ Folha de São Paulo - Ilustrada - 28/05/2001

Mesmo as críticas favoráveis não deixam de se prender a essas relações extratextuais. Para Celso Sabadin,⁶ por exemplo, o filme é intrigante e competente,

o roteiro é enxuto e bem-amarrado. A fotografia de Breno Silveira (o mesmo de *Carlota Joaquina* e *Eu, Tu, Eles*) homenageia os antigos policiais “noir” de Hollywood e a trilha sonora de Dado Villa-Lobos, estreando no cinema, cumpre função importante na criação do clima de suspense e mistério (SABADIN, 2001).

Opinião contrária à da ensaísta Vera Lúcia Follain de Figueredo,⁷ que, ao discutir a questão da adaptação da obra literária para a tela, considera pouco ousados os trabalhos de tradução dos textos de Rubem Fonseca para a linguagem cinematográfica. Segundo Figueiredo,

os filmes parecem ter sido elaborados a partir do pressuposto de que o cinema não pode buscar ou não deve buscar uma complexidade maior, ou seja, como se estivesse condenado a conceder mais que a literatura, mesmo num momento, como o atual, em que esta encontra-se bastante preocupada com a reconquista de um público mais amplo. Daí a necessidade de privilegiar a intriga, em detrimento das questões ligadas à própria linguagem, que têm estado no centro das indagações literárias contemporâneas e também de algumas obras cinematográficas, inclusive de temática policial. (FIGUEIREDO, 2003, p. 159)

Entretanto, a discussão acerca da adaptação fílmica em geral e da obra *Bufo & Spallanzani*, em específico, será abordada no próximo capítulo. Neste, foi nossa pretensão levantar alguns aspectos da recepção do filme, principalmente em seu lançamento.

2.2. A linguagem cinematográfica em Rubem Fonseca

A relação entre literatura e cinema sempre foi muito intensa, as duas linguagens artísticas se interpelam e se entrecruzam. Como já mencionamos, não só modelos narrativos foram transpostos da literatura para o cinema, como também, a narrativa literária, ao longo do tempo, incorporou técnicas próprias da linguagem cinematográfica.

⁶ Celso Sabadin é jornalista e crítico de cinema da Rede Bandeirantes de Televisão, Canal 21, Band News e Rádio CBN. Às sextas-feiras, é colunista do site Cineclick.

⁷ Em seu livro *Os crimes do texto*, Vera Lúcia F. Figueiredo discute, entre outros temas, a questão da adaptação das obras *A Grande Arte* e *Bufo & Spallanzani* para o cinema. FIGUEIREDO, 2003.

As mudanças impressas no texto literário, efetivadas a partir de profundas transformações nos modos de produção e reprodução cultural, deram-se, sobretudo, nas estruturas básicas da forma narrativa: tempo, espaço, personagens e narrador.

A narrativa moderna⁸ trabalha com uma nova concepção de tempo, valorizando a simultaneidade dos conteúdos da consciência, deixando fluir ininterruptamente passado, presente, futuro. Segundo Tânia Pellegrini “trata-se do tempo entendido como *duração*, o “tempo da mente”, que não coincide com as medidas temporais objetivas” (Apud AGUIAR, 2003, p.21, grifo da autora). As relações temporais passam a ter um caráter espacial na medida em que “perdem sua continuidade e direção irreversível: o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. Trata-se, agora, do tempo da imagem móvel” (Apud AGUIAR, 2003, p.21/22).

No entanto, Tânia Pellegrini destaca que, apesar do diálogo com a linguagem cinematográfica, a narrativa literária continua presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal. O que a literatura consegue criar, na verdade, é um efeito, uma ilusão de simultaneidade. A narrativa literária, ao incorporar técnicas visuais, incrementa as técnicas de representação, como fluxo de consciência, fragmentação, descontinuidade etc, e, simultaneamente, desenvolve uma progressiva simplificação da linguagem, aproximando-se da objetividade da linguagem visual. Segundo a autora,

pode-se dizer que, em algumas narrativas contemporâneas (e aqui uso exemplo de autores brasileiros como Rubem Fonseca, Patrícia Melo ou Sérgio Sant’Anna), o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma seqüência de “tomadas” em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*; trata-se de um estilo imagético, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva (Apud AGUIAR, 2003, p. 29).

⁸ A partir de um critério cronológico, pontuamos como moderna a narrativa produzida a partir das transformações estéticas das vanguardas do início do século XX.

Essa potencialidade apresentada pelo cinema atrai os escritores que, nos “novos modos de percepção impostos pelo ecrã, [nas] maneiras de ver como o grande plano ou [em] estruturas da narrativa como a montagem” (BAZIN, 1992, p. 99), encontram soluções técnicas que lhes permitem responder ao interesse de construir uma arte romanesca mais atual.

Rubem Fonseca é um dos autores brasileiros contemporâneos que traz para sua narrativa aspectos da linguagem fílmica. Therezinha Barbieri observa que “no repertório de inovações da linguagem literária, resultantes de seu contato com o cinema, não há dúvida de que o nome de Rubem Fonseca é dos mais representativos, não só por se tratar de um escritor ligado à produção de filmes, fornecedor de argumentos e preparador de roteiros, mas sobretudo porque, em seus contos e romances, adota com sucesso invenções da sintaxe cinematográfica” (BARBIERI, 2003, p. 65).

Fonseca trabalha intensamente em sua obra a relação dialógica e dinâmica entre literatura e cinema. No romance *Bufo & Spallanzani*, é evidente esse trabalho de interseção de linguagens. Dentre os processos típicos da linguagem cinematográfica percebidos nesse romance, temos o recurso do corte, da justaposição de imagens, do *flashback*.

Através da dinâmica fornecida pelo discurso direto, personagens são chamadas a apresentar sua opinião sem que o leitor tenha desta alteração de perspectiva qualquer outra indicação que não seja fornecida pela súbita troca da pessoa verbal que passa de um «ele»/«você» para um «eu»/«nós». Vejamos, a título de exemplo, o seguinte excerto em que Guedes interroga Agenor, possível assassino de Delfina Delamare:

“Você estava dentro ou fora do carro?”
 “Dentro. Estava sentado ao lado dela.”
 “Você encostou o revólver no corpo dela ao atirar?”
 “Não. Não me lembro. Eu estava nervoso, ela gritava muito.”
 “Você já havia atirado em alguém antes?”
 “Não.”
 “Onde você arranhou o 22?”
 “Comprei num cara lá do morro.”
 “Quem?”
 “Não vou dedurar um cara que é meu chapa.”

“Pode dizer o nome. Não vou fazer nada com ele.”
 “Gibi.”
 “Tem muito Gibi na Mangueira. Diz como é que ele é.”
 “Mulato claro. Toca tamborim na escola. Gente boa.”
 “Bem. Você atirou na mulher. E depois?” (FONSECA, 2001, p. 166)

O uso dessa técnica dinamiza o interrogatório, tornando-o ainda mais visível.

O *flashback* é outro elemento explorado no texto de *Bufo & Spallanzani*. O narrador interrompe a narrativa para sinalizar um retrospecto, inserindo uma nova informação a seu leitor: “Vamos voltar atrás um pouco e **ver** o que aconteceu antes de Guedes ir me encontrar no Pico do Gavião” (FONSECA, 2001, p. 219, grifo nosso).

Outro exemplo da filiação ao cinema na linguagem do romance em estudo ocorre quando a narrativa se utiliza do recurso do corte. Os cortes, principalmente de um capítulo para o outro, provocam uma sensação de movimento, como se saíssemos de um cenário e entrássemos em outro, mudando completamente o ambiente e as personagens, o que quebra a linearidade narrativa.

Em certos momentos, Rubem Fonseca lança mão do efeito de aproximação, como se estivesse empregando o movimento de *close-up*: “Este homem ficou observando dissimuladamente o enterro até que os coveiros terminaram de cimentar a laje que fechou a cova. Este homem era um investigador da Panamericana. Este homem chamava-se Ivan Canabrava. Este homem era eu” (FONSECA, 2001, p. 55).

A descrição muitas vezes cria um movimento de imagens que nos remetem à atmosfera de *film noir*. Como no momento em que um policial descreve ao delegado Guedes como Agenor foi assassinado:

A mulher estava com Agenor, talvez tivesse saído do Luxemburgo, mas os empregados do motel negam isso. Os matadores, no mínimo dois, estavam interessados em matar Agenor, a mulher entrou de gaiata. Saiu correndo e levou dois tiros nas costas. Eles não perderam tempo para confirmar se ela havia morrido ou não. O cara que liquidou Agenor é cuidadoso, deu um tiro em cada têmpora e outro no olho direito, queria evitar a possibilidade de um desvio bamburro causado pela ossatura do crânio, isso acontece, você sabe. Além disso deu três tiros na barriga. Mesmo se ele fosse dentro de um CTI, com os médicos em volta, prontos para entrar em ação, o Agenor se fodia. A mulher deu sorte. (FONSECA, 2001, p. 219/220)

Após essa breve incursão no universo fílmico e literário de Rubem Fonseca, abordaremos no próximo capítulo questões acerca da adaptação fílmica, discutindo as principais teorias, tendências e conceitos. Nele, trataremos da adaptação da obra *Bufo & Spallanzani*.

CAPÍTULO 3

BUFO & SPALLANZANI: LITERATURA, CINEMA, DIÁLOGO INTERTEXTUAL

Doravante discutiremos o conceito de tradução intersemiótica proposto por Jakobson e desenvolvido por Júlio Plaza, propondo ver a adaptação fílmica como uma tradução intersemiótica. Discutiremos também a impertinência da utilização de critérios que julguem a fidelidade em uma adaptação fílmica.

Como é intenção desta pesquisa realizar um recorte que tenha como prisma o aspecto auto-reflexivo da obra em estudo, revisataremos o texto literário *Bufo & Spallanzani*, ponto de partida da adaptação, a partir da trama e sua estrutura narrativa. Em seguida, realizaremos nossa leitura acerca da adaptação fílmica em questão.

3.1. Adaptação, Tradução, (in)Fidelidade

3.1.1. Adaptação como Tradução Intersemiótica

Partindo da clássica taxonomia do lingüista Roman Jakobson temos três tipos de tradução: a intralingual ou reformulação, que consiste na interpretação de signos verbais em uma mesma língua; a interlingual ou tradução propriamente dita, na qual ocorre a interpretação de signos verbais de uma língua para outra; e a intersemiótica ou transmutação, a partir da qual temos a tradução de um signo verbal para o sistema não-verbal (JAKOBSON, 1985, 64-65). Assim, seguindo essa classificação, podemos ver a adaptação fílmica de uma obra literária como uma tradução intersemiótica.

Júlio Plaza, a partir de sua prática como pesquisador e tradutor-artista, propõe uma reflexão teórica sobre as questões que envolvem o processo de “tradução” e a necessidade de um suporte teórico mais específico. Segundo o autor

A operação da tradução de cunho intersemiótico – por mim concebida como forma de arte e como prática artística na medula de nossa contemporaneidade – necessita de apoio teórico para que possam ser interligadas as operações inter e intracódigos. Isso porque as teorias, existentes da Tradução Poética, nascidas da prática inter e intralingual, embora cheguem a apontar para, não abordam questões específicas que são relativas à Tradução Intersemiótica. (PLAZA, 2003, p. XII)

Apesar de reconhecer a necessidade de teorias que versem especificamente sobre a tradução intersemiótica, para Plaza, a tradução, enquanto prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor do que da existência de normas e teorias. O que não descarta a importância da teoria, pelo contrário, ao apoiar-se na prática intersemiótica, Plaza irá buscar algumas respostas para a questão da tradução intersemiótica.

Por entender que a matéria prima do tradutor é o signo estético, ambíguo e complexo por natureza, Plaza vê a tradução intersemiótica como uma prática “crítico-criativa”, um diálogo de signos. Daí a dificuldade de se traduzir, justamente pela imprecisão da mensagem estética, produtora de vários sentidos.

Dessa forma, apenas o signo estético é capaz de representar a si próprio, rompendo com a possibilidade de outro signo poder representá-lo e provocar no receptor uma interpretação similar. O que nos leva a refletir sobre o processo de tradução intersemiótica. A natureza ambígua da mensagem estética a ser traduzida pressupõe, intrinsecamente, certo distanciamento entre a tradução e o original. No processo de tradução intersemiótica, o tradutor primeiro interpreta a mensagem para depois reconfigurá-la em outro sistema de linguagem. O que amplia ainda mais a multiplicidade de sentido da mensagem estética.

Numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 2003, p.30).

Na tradução intersemiótica, a criatividade do tradutor é que dará novas interpretações a determinados signos, adequando-os ao novo contexto em que serão inseridos e

conferindo-lhes autonomia. Assim, a tradução intersemiótica é concebida “como prática crítico-criativa, como metacriação” (PLAZA, 2003, p. 209).

No entanto, essa autonomia que o signo estético promove parece colocar a tradução intersemiótica diante de um paradoxo intransponível. Pois, ao mesmo tempo que ela se propõe como tradução, mantém o caráter de autonomia inerente ao signo estético. Ao desenvolver essa questão, Plaza afirma que toda tradução estética está ancorada no ícone e

tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com seu original. A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose (PLAZA, 2003, p 32).

Para Plaza, os fenômenos de interação semiótica entre diversas linguagens realizados de maneira intencional e explícita consistem numa tradução intersemiótica. Como a adaptação fílmica é intencionalmente e explicitamente uma interação entre linguagem literária e linguagem fílmica, trata-se, também para Raul Plaza, de uma tradução intersemiótica.

Tendo isso em vista, propomos nesta pesquisa trabalhar com a adaptação fílmica como uma tradução intersemiótica, que se apóia não apenas na criação ou na recriação como fator determinante das relações que se estabelecem entre os signos de códigos diferentes. É nosso intuito analisar a adaptação fílmica como um texto autônomo que de alguma forma se relaciona com o texto literário.

Entretanto, como o termo “tradução” se manteve, historicamente, preso a processos que priorizavam a preocupação com a fidelidade ao texto fonte, estabelecendo uma hierarquia entre original e cópia, torna-se inevitável discutirmos a relação adaptação e (in)fidelidade.

3.1.2. Adaptação e (in)fidelidade

André Bazin, um dos maiores teóricos do cinema, em ensaios publicados na década de 50,¹ vê a adaptação cinematográfica como um processo empenhado em reproduzir fielmente a literatura. No entanto, em relação à tradição crítica anterior, Bazin amplia o conceito de “fidelidade” propondo que adaptar seja a busca criativa de equivalentes fílmicos do texto literário.

Desta forma, André Bazin prevê a possibilidade de leituras plurais, limitadas, entretanto, por orientações que direcionam as possíveis adaptações semânticas realizadas pelo cinema, restringindo essa “liberdade”. Bazin define limites para o universo da adaptação mediante a desvalorização estética da “infidelidade” ao texto literário, temendo, assim, a traição ao texto fonte.

Desde o início do cinema, a avaliação que, em geral, se fazia da adaptação fílmica manifestava uma subordinação do cinematográfico ao literário. Como se o texto literário estabelecesse *um sentido* último (*close reading*), o controle do texto fílmico visaria assegurar e legitimar que a estética da transposição fílmica se perspectivasse sob o ângulo de uma fidelidade ao texto transposto, a esse suposto significado definitivo e imanente.

Quando escritores, críticos ou espectadores denunciam traços de *infidelidade* em versões fílmicas de textos literários, fazem-no desconsiderando a capacidade do cinema em construir leituras da matéria literária. E muitas vezes a *infidelidade* apontada serve para (des)classificar a qualidade do filme, atribuindo-lhe juízo de valor, para o qual ser *infiel* seria sinônimo de mau produto. Essas avaliações não levam em conta o fato de uma adaptação fílmica estabelecer relações entre sistemas de linguagens diferentes sendo, portanto, pouco produtivo esse tipo de discussão.

¹ Dois ensaios: “Pour um cinema impur” e “Le Journal d’un cure de campagne et la stylistique de Robert Bresson”. BAZIN, 1991.

Para Randal Johnson, a atitude em insistir na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária “resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda” (Apud AGUIAR, 2003, p. 40).

Teóricos como Seymour Chatman, Keith Cohen e Stuart McDougal, postuladores do inter-relacionamento entre o cinema e a literatura, propuseram vários estudos sobre a adaptação, mas sempre procurando equivalentes nos dois textos e, por consequência, priorizando a fidelidade.

Em um estudo sobre as relações entre literatura e cinema, Thais Flores Nogueira Diniz destaca a mudança de enfoque ocorrida recentemente,² quando críticos vindo da área de cinema passaram a se preocupar com a relação entre os dois meios. Essa nova postura passou a enfatizar “os elementos fílmicos, usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário” (DINIZ, 2005, p. 15).

Três teóricos se sobressaem nessa nova abordagem: Brian McFarlane, Timothy Corrigan e James Naremore. Dos três, Brian McFarlane, até certo ponto, dá continuidade à proposta dos estudiosos que o precederam. Para ele, o texto literário continua sendo referência, e o processo tradutório sendo visto como unidirecional. Timothy Corrigan e James Naremore propõem “a necessidade de uma comparação fundamentada histórica e detalhadamente, porém ciente da especificidade de cada meio” (Apud DINIZ, 2005, p. 16).

Para Naremore, a adaptação não deve ser isolada dos diversos discursos que a constituem como produção cinematográfica: a ideologia dominante, o sistema de divulgação e de produção, os elementos narrativos e a linguagem específica do cinema, a performance dos atores e suas relações com a indústria cinematográfica. Assim, a adaptação fílmica

² Segundo a autora, antes, os estudiosos da adaptação tiveram, em sua maioria, sua formação na crítica literária.

passa a ser vista como um novo texto que, portanto, deve ter seus elementos julgados em seu próprio contexto (NAREMORE, 2000).

Ismail Xavier também reforça que, nas últimas décadas, a atenção tem-se voltado para os deslocamentos que ocorrem na cultura, privilegiando-se a idéia do “diálogo” para se pensar a criação das obras, sendo ou não adaptações. Para o pesquisador,

a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só como o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com valores nele expressos (Apud AGUIAR, 2003, p.62).

Quem adapta para o cinema um livro procura a sua reconfiguração estética, sua tradução intersemiótica. A literatura, ao ser adaptada, posiciona-se como um material estético destinado a um outro campo da estética – o cinema. A adaptação irá construir-se sobre a literatura, a partir dela e não nela, constituindo-se como obra autônoma. Nas palavras de Juan Marsé, “En definitiva, la película será conveniente no por su fidelidad al *argumento* o al *espíritu* de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas” (MARSÉ, 1994, p. 34).

Deve-se levar em consideração também as relações crítico-dialógicas que o cinema estabelece com os livros que adapta. Pois, como já sinalizado por Naremore, qualquer transposição fílmica é condicionada e configurada por várias tradições: sócio-estética, histórico-cultural, política e econômica. Dessas relações, internas e externas à obra, é que surte a fecundidade da transposição ou transcrição fílmica.

Teóricos da atualidade que pesquisam a adaptação fílmica como Patrick Cattrysse,³ Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc⁴ pensam a adaptação literatura/cinema

³ *Pour une Theorie de l'Adaptation Filmique. Le film noir américain*, 1992.

⁴ *Pour une Lecture Sociocritique de l'Adaptation Cinématographique*, 1995.

como um fenômeno intersemiótico dinâmico e multidimensional e consideram irrelevantes as leituras realizadas a partir das noções de “traição” ou “fidelidade”. Destacam o frutífero diálogo que as especificidades do cinema e o amplo horizonte da adaptação estabelecem com o horizonte textual da literatura.

Nesta pesquisa, abordaremos o texto adaptado como um novo “original”, transformado a partir de um texto literário e inserido em um novo horizonte relacional, próprio ao texto e ao contexto fílmico. Nossa análise se apoiará na tradução intersemiótica como processo criativo e transformador.

3.2. *Bufo & Spallanzani*, ponto de partida

Rubem Fonseca tece no romance *Bufo & Spallanzani* um emaranhado de relações que se entrecruzam e deixam à mostra o caráter auto-reflexivo de sua obra.⁵ Através de citações de e sobre outros autores e livros da tradição literária, de digressões sobre a arte de escrever narrativas, de contraposições e dissoluções de regras do romance policial, esse romance coloca em relevo seu estatuto narrativo e ficcional.

3.2.1. A estrutura narrativa

O livro se estrutura em cinco grandes partes: 1. “Foutre ton encrier”; 2. “Meu passado negro”; 3. “O refúgio do Pico do Gavião”; 4. “A prostituta das provas”; 5. “A maldição”. Cada uma corresponde a episódios da vida do narrador e poderia ser independente caso não houvesse um fio condutor. A condução da narrativa é realizada em primeira pessoa, pelo narrador-personagem Gustavo Flávio, reconhecido escritor de romances.

Narrado predominantemente no passado, o romance constitui-se como um relato retrospectivo, ora dirigido diretamente ao leitor, ora a Minolta, namorada, amiga, amante e

⁵ Como exposto na primeira parte desta dissertação.

confidente do narrador. Nesse romance, o narrador é um escritor que precisa escrever um livro intitulado *Bufo & Spallanzani*.⁶

A primeira parte, “Foutre ton encrier”, começa com Gustavo Flávio contando a Minolta sua relação amorosa com Madame X e sua crise de criação. Madame X, mais tarde revelada como Delfina Delamare, é uma bela grã-fina casada de quem o narrador se torna amante. Delfina é encontrada morta. O detetive Guedes suspeita de Gustavo Flávio, porém não tem provas contra ele. Gustavo Flávio, atormentado por não conseguir escrever o romance *Bufo & Spallanzani*, estabelece um diálogo com escritores como Tolstoi e Flaubert.

Como no sonho que tivera com Tolstoi. A alucinação envolve o tinteiro e a pena (metonímias do ato de escrever), que provocam no escritor a angústia de não conseguir repetir o gesto de molhar a pena no tinteiro tantas vezes quantas forem necessárias para encher páginas vazias.

Neste pesadelo Tolstoi me aparece todo vestido de preto, suas longas barbas brancas desalinhas, dizendo em russo, ‘para escrever *Guerra e paz* fiz este gesto duzentas mil vezes’; ele estende a mão descarnada e branca como a cera de uma vela, que não sai inteira da comprida manga do paletó, e faz o movimento de molhar a pena num tinteiro. À minha frente, sobre uma mesa, estão um tinteiro de metal brilhante, uma pena comprida, provavelmente de ganso e uma resma de papel. ‘Anda’, diz Tolstoi, ‘agora é tua vez’. Perpassa por mim uma sensação aterradora, a certeza que não conseguirei molhar aquela pena no tinteiro e encher as páginas vazias de letras e palavras e frases e parágrafos (FONSECA, 2001, p. 7).

Mais à frente, o narrador dialoga com o leitor justificando sua onisciência ao relatar incidentes que não presenciou ou desvendar sentimentos, teoricamente secretos, mas que são “tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista” (FONSECA, 2001, p. 17). Os elementos constituintes da história são atribuídos à imaginação. Em outros momentos, o narrador diz escrever memórias: "As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os

⁶ Como o protagonista do romance escreve um livro com o mesmo título da obra em estudo, para diferenciá-los, não colocaremos em itálico o título do livro que Gustavo Flávio escreve.

memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira" (FONSECA, 2001, p.181). A narrativa assume, assim, seu caráter ficcional, inventivo, pouco confiável.

Segundo o narrador, ele escreve memórias de sua vida, lembrando os acontecimentos vividos por ele como Ivan Canabrava e como Gustavo Flávio. No entanto, em determinadas passagens ele se contradiz, como na segunda parte em que narra sua passagem pelo Manicômio Judiciário: “Eu tento, hoje, tirar da cabeça o que aconteceu e faço, sempre, exercícios mnemônicos especiais, não para lembrar, mas para esquecer tudo aquilo” (FONSECA, 2001, p. 98).

“Meu passado negro”, título da segunda parte, faz um retrospecto da vida de Gustavo Flávio, há dez anos. Antes de se tornar Gustavo Flávio, o escritor havia sido Ivan Canabrava, detetive de uma empresa de seguros. Ivan investiga a aplicação de um golpe na seguradora, no entanto, ao denunciar o ocorrido descobre que o diretor da empresa também estava envolvido na fraude. Obcecado em comprovar suas suspeitas, Ivan acidentalmente mata um homem. Ele é, então, preso e considerado louco. Vai para o Manicômio Judiciário, de onde foge com a ajuda de Minolta. É a partir da descoberta do sapo, fator crucial no desvendamento da fraude, e da ajuda de Minolta que Ivan dá uma reviravolta em sua vida. Ivan, em homenagem a Gustave Flaubert, torna-se Gustavo Flávio, exímio amante e famoso escritor.

Meu pseudônimo, Gustavo Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert; naquela época, como Flaubert, eu odiava as mulheres. Hoje eu teria homenageado outro escritor. Minolta me ensinou a amar. Me ensinou a gostar de comer. Fazíamos amor várias vezes, todos os dias. Engordei trinta quilos. Fiquei famoso (FONSECA, 2001, p. 100).

Essa homenagem a Flaubert não se limita apenas ao pseudônimo. Gustavo Flávio não consegue, ao contrário de Flaubert, se afastar de sua Ema Bovary/Delfina Delamare e escrever seu romance. Opta, então, pelo uso da primeira pessoa, exteriorizando não só sua crise como escritor, mas também como sujeito.

Gustavo Flávio precisa entregar a seu editor o livro *Bufo & Spallanzani*, pelo qual até já recebera adiantado. Vê-se envolvido no assassinato de sua amante, Delfina Delemare, e é interrogado pelo detetive Guedes. Por sugestão de Minolta, afasta-se da cidade e hospeda-se no Refúgio do Pico do Gavião.

A terceira parte do romance se passa na pousada Refúgio do Pico do Gavião, local no qual Gustavo Flávio se recolhe na tentativa de vencer sua crise e começar a escrever seu romance *Bufo & Spallanzani*. O narrador introduz o capítulo dizendo que “o escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não falsidade, da não-opressão” (FONSECA, 2001, p. 105). Na mesma página, o narrador afirma que diz isso hoje, mas que não garante manter sua opinião, pois tem a “boa qualidade da incoerência”. Logo em seguida, cita nomes de alguns personagens, inclusive alguns que ainda não entraram na narrativa, para dizer que o que eles dizem ou pensam não tem nada há ver com ele, não são dele essas opiniões.

O diálogo com o leitor se mantém em vários momentos, promovendo diversas digressões sobre o fazer literário. Durante toda a narrativa é realizado um movimento de zig-zag, entrelaçando-a ao próprio fazer ficcional.

Numa conversa entre os hóspedes, um deles questiona o talento do artista literário, defendendo a idéia de que qualquer um pode ser escritor. A partir de um desafio proposto por Gustavo Flávio aos hóspedes da pousada, há uma reflexão sobre o fazer literário e sua relação com o mercado, como no trecho:

Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. ‘Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem’, dizia o meu editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que *não* quer o novo, sabe, *contrario sensu*, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto (FONSECA, 2001, p. 120).

É nesse episódio que se começa a perceber a ligação do romance com o título: *Bufo marinus* é a espécie de sapo encontrada por Gustavo Flávio, quando era ele mesmo, ou seja, Ivan Canabrava (durante as investigações da fraude na Panamericana); e Spallanzani foi um erudito cientista que fazia experiências com sapos. Há uma visível correspondência entre o escritor Gustavo Flávio e o sapo bufo. Segundo o narrador, sua intenção é escrever um romance sobre a relação entre sapos e homens. Relação essa já exposta desde o início da narrativa, quando Gustavo Flávio escreve para Minolta as seguintes palavras: “Você fez de mim um sátiro (e um glutão), por isso gostaria de permanecer agarrado às suas costas, como Bufo, e, como ele, poderia ter a minha perna carbonizada sem perder esta obsessão” (FONSECA, 2001, P.7).

A quarta parte divide-se em três capítulos: neles começa a ser desvendado o assassinato de Delfina. O inspetor Guedes descobre que o assassino confesso de Delfina Delamare não a matara e deixa-o em liberdade. O farsante fora pago por Eugênio Delamare, o marido traído, para que o caso fosse encerrado na polícia. As suspeitas agora recaem sobre Delamare.

A última parte, intitulada “A maldição”, está reservada para o clímax e o desenlace. É dividida em oito capítulos. No primeiro capítulo, o narrador, de volta ao Rio de Janeiro, faz considerações sobre o gênero do romance em geral. Faz também reflexões sobre a dificuldade de concluir-se uma história. O narrador faz uma brincadeira com a ambigüidade da frase “Acho que o fim está chegando” (FONSECA, 2001, p. 197), ao se referir ao fim da história e ao fim da carreira de escritor, quando o mesmo começa a escrever memórias.

Gustavo Flávio apaga de seu computador o arquivo de seu romance *Bufo & Spallanzani*. A atitude do narrador em destruir o romance é associada a ação de matar Eugênio Delamare, dando um fim a história: “KILL. Matar, destruir. Para matar Delamare também bastava apertar uma tecla do gatilho da pistola ao meu lado. Minha imaginação

vagava” (FONSECA, 2001, p. 227). No entanto, é Eugenio Delamare que se vinga de Gustavo Flávio ferindo-o e cortando sua bolsa escrotal. Durante a tortura, Guedes chega com os policiais. Após o tiroteio, Guedes e Gustavo Flávio sobrevivem, os demais morrem.

A imprensa noticia que Eugênio Delamare é o responsável pelo assassinato da esposa. Entretanto, o inspetor Guedes e Gustavo Flávio sabem quem é o verdadeiro assassino, o que coloca em suspenso a verdade sobre o crime: “Uma verdade que é contada pela metade é pior do que qualquer mentira que se possa inventar” (FONSECA, 2001, p. 233). No último capítulo, Gustavo Flávio confessa o crime a Minolta.

3.2.2. Alguns aspectos da trama

O desdobramento do protagonista do romance é fundamental para articular os episódios entre si. O fio narrativo, que corresponde ao fato transformador da vida de Ivan, encontra-se na figura do sapo *Bufo marinus*.

Bufo, além de se relacionar a uma espécie de sapo, possui outro sentido: significa, segundo o dicionário Aurélio, "ator ou personagem de comédia ou farsa encarregado de fazer rir o público com mímicas, esgares etc.". Desde o início da história, o narrador se denomina glutão, sátiro e atacado por satíriase. Sátiro é, na mitologia pagã, um semideus lúbrico habitante das florestas, com chifres curtos, pés e pernas de bode; no sentido figurado, significa homem devasso, luxurioso, libidinoso. Satíriase, por sua vez, é um termo da área médica, que significa excitação sexual masculina mórbida.

Pode-se estabelecer, portanto, uma relação entre o impulso de escrever e o impulso ou excitação sexual. Ivan Canabrava, ao se tornar Gustavo Flávio, desenvolve concomitantemente sua habilidade de escrita e de prazer sexual. Assim como os anfíbios, Gustavo Flávio passa por uma metamorfose, entre as brânquias (Ivan Canabrava) e os pulmões (Gustavo Flávio), e vive entre o ato de escrever e o ato de copular.

A metamorfose do narrador-personagem não ocorre apenas na formação de sua identidade – Ivan Canabrava/Gustavo Flávio, mas é também amplificada a partir dela: enquanto Ivan Canabrava, o narrador é detetive, responsável pela investigação da fraude, é assassino, pois acaba matando um homem, e é também vítima ao ser despedido da seguradora por saber demais e acaba em um manicômio, sendo considerado louco; como Gustavo Flávio, é vítima de Delamare em sua vingança, e assassino de sua amante.

Em *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca recompõe as regras do gênero policial como estratégia de um elaborado trabalho com a linguagem. Como já mencionamos, o gênero policial caracteriza-se por sua auto-reflexividade.⁷ O que fica ainda mais evidenciado com o jogo estabelecido a partir do personagem-narrador, que é um escritor em crise que pretende escrever *Bufo & Spallanzani*.

Em um estudo sobre a obra de Rubem Fonseca, Figueiredo considera *Bufo & Spallanzani* um

romance-ensaio que, sem eliminar o suspense, responsável pelo interesse do leitor que busca uma intriga envolvente, constitui-se numa ampla reflexão sobre a própria história do romance e de suas relações com o mercado, com a expansão dos bens culturais e com a demanda burguesa, problematizando, inclusive, o destino desse tipo de narrativa no contexto do capitalismo de consumo contemporâneo (FIGUEIREDO, 2001, p. 90).

3.3. A adaptação fílmica

Ao discutir a tradução poética, Octávio Paz, endossando a feliz definição de Paul Valéry, afirma que “o ideal da tradução poética, conforme certa vez definiu Paul Valéry de maneira insuperável, consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos” (PAZ, 2006, p.13). O que podemos transpor para a tradução intersemiótica. O tradutor, ao adaptar uma obra literária para o cinema, busca, a partir das possibilidades que o novo meio

⁷ Verificar o item 1.2 do primeiro capítulo desta dissertação.

proporciona, efeitos análogos ao texto traduzido. Nesse caso, a obra literária é ponto de partida da adaptação fílmica.

Nesta pesquisa, adotaremos o pressuposto de que o livro é um original criativamente apropriado e transformado no processo de adaptação fílmica, visando, com meios diferentes, à obtenção de efeitos análogos. Em função disso, nosso estudo propõe-se a pensar questões pertinentes ao diálogo e à adaptação da literatura para o cinema como um processo tradutório, sem ignorar a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios se inserem.

A diferença entre literatura e cinema não se reduz à linguagem escrita e a imagem visual. Há uma complexidade ainda maior nessa relação. Johnson enfatiza que

enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração, letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (Apud AGUIAR, 2001, p.42).

Ao produzir um filme, o cineasta o faz, primeiro, se relacionando com questões e possibilidades de seu próprio campo de produção cultural, e, em seguida, com a sociedade e outros campos. Assim, a adaptação fílmica deve ser vista como uma nova experiência, que deve ter sua forma e conteúdo julgados em função de seu próprio campo – o cinema, dialogando com o texto de origem e com seu contexto.

Nesse sentido, pretendemos aqui realizar uma leitura da adaptação *Bufo & Spallanzani* como uma tradução intersemiótica, estabelecendo comparações entre o livro e o filme mais “como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (Apud AGUIAR, 2001, p. 62).

3.3.1. *Bufo & Spallanzani*: filme

Na primeira parte dessa dissertação, no capítulo sobre o autor, vimos que é marca de Rubem Fonseca abordar em seus romances o fazer ficcional. Além de se valer das

características do romance policial, gênero por natureza auto-reflexivo, em *Bufo & Spallanzani*, o autor trabalha intensamente o caráter metaficcional da narrativa, desde a estratégia do narrador-escritor em crise, que pretende escrever um romance homônimo do romance que lemos, passando pelo diálogo com a literatura clássica, chegando a discutir questões relativas à autoria, ao mercado, dentre outras.

Como já apontado, nortearemos nossa análise no conceito de tradução intersemiótica desenvolvido por Júlio Plaza. O filme *Bufo & Spallanzani*, assumidamente uma adaptação do romance homônimo, será trabalhado a partir do respeito a seu caráter autônomo, mas que, de alguma forma, estabelece um diálogo com o texto literário, seu ponto de partida. É nosso intuito investigar as escolhas feitas por Flávio Tambellini ao ler a obra literária *Bufo & Spallanzani* e traduzi-la para o cinema.

Como mencionado, a literatura e o cinema sempre desenvolveram uma relação permeada por uma porosidade que, ao longo dos anos, fez com que essas duas linguagens se permutassem cada vez mais. No entanto, por mais que nossa contemporaneidade busque eliminar linhas divisórias, sabemos que cada meio detém suas especificidades, sua linguagem. Em função disso, antes de desenvolvermos a análise fílmica propriamente dita, julgamos necessário abordar questões sobre a linguagem cinematográfica e sua especificidade.

3.3.1.1. Filme, cinema e código cinematográfico

Christian Metz, em sua obra *Linguagem e cinema*, constrói uma distinção entre filme, cinema e código cinematográfico e suas especificidades. Segundo ele, o filme seria o conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – objeto concreto no qual veicula-se o texto cinematográfico, a mensagem em si. O cinema é mais abrangente. Trata-se de uma instituição como um todo, legitimadora do filme, responsável por sua produção, aparelhagem técnica, distribuição, divulgação e recepção.

Metz compara as relações entre o cinema e o filme, com as relações entre a literatura e o livro ou entre a pintura e o quadro.

Metz entende o cinema como um meio “pluricódigo”, um código constituído a partir de diversos subcódigos herdados de outras artes, além de outros, que surgiram simultaneamente ao próprio cinema. Assim, o código cinematográfico abrange subcódigos especificamente cinematográficos e não-cinematográficos, além de códigos gerais e particulares.

Os subcódigos especificamente cinematográficos são aqueles aplicados exclusivamente à linguagem cinematográfica, como a montagem, por exemplo. Os subcódigos não-cinematográficos são aqueles partilhados com outras linguagens, como o som, que é também um subcódigo do rádio.

No entanto, ao falar de subcódigos específicos ou não específicos do cinema, Metz reconhece que essa definição não é exata, uma vez que os limites que tornam um código específico ou não podem ser sutis, principalmente ao considerar que toda arte sofre interferências de outras linguagens. O que se acentua ainda mais nos dias de hoje, principalmente no que tange a linguagem do cinema e do vídeo na era digital.

Outra subdivisão proposta por Metz dentro do código cinematográfico diz respeito aos subcódigos gerais e particulares. Os gerais seriam os códigos que podem ser empregados em qualquer filme, inclusive os que devem ser empregados em todos os filmes.

Os particulares são os que caracterizam um único filme, ou um conjunto de filmes. Um mesmo subcódigo pode ser considerado geral em um contexto, ou específico em outro. Por exemplo, a iluminação, se for vista como um subcódigo necessário a qualquer filme, será classificada como um subcódigo geral. No entanto, um uso específico de iluminação pode caracterizar o estilo de um determinado autor, sendo assim, considerado um subcódigo particular.

Em função de a oposição nítida entre códigos específicos e códigos não-específicos ser dificilmente sustentável, Metz propõe graus de especificidade, o que torna mais produtiva a sua aplicação.

O filme é, portanto, o lugar de encontro de um grande número de códigos não-específicos e de um número mínimo de códigos específicos. Assim, abordaremos como especificidade cinematográfica os diversos subcódigos que constituem o cinema e que, articulados a um conteúdo, adquirem uma razão de existir, destacando-se no filme como um fator relevante na análise e constituição da obra.

3.3.2. A análise fílmica

No início da história do cinema, analisava-se um filme narrativo a partir de duas perspectivas primordiais: a formal e a narrativa. O que implica considerar cada uma das categorias – o plano, a seqüência, o filme como um todo – seja em termos de forma cinematográfica, seja em termos de narrativa ou em ambos os termos.

No tocante a essa abordagem, Walter Benjamin⁸ nos lembra que Eisenstein e Bazin, personalidades relevantes na teoria do cinema, discutiram o plano e a seqüência primordialmente como formas cinematográficas e não narrativas. Mas, segundo ele, ambos os teóricos mudaram sutilmente de ponto de vista neste nível, considerando o plano e a seqüência em termos de forma cinematográfica e depois o filme como um todo em termos de modelos literários. E o fizeram como se tratassem dum único problema do princípio ao fim. Para ambos, é como se as partes formais constituíssem um todo narrativo.

Benjamin destaca que o estilo literário, que alcançou o seu ponto máximo no século XIX, é que definiu o cinema “clássico” como herdeiro de um sistema narrativo e que colocou, com uma grande nitidez, as questões do narrador, do seu olhar, e da sua

⁸ Na seleção elaborada por Eduardo Geadá, intitulada *Estéticas do cinema*. BENJAMIN, 1985.

encarnação sob as espécies do autor e da personagem. Desenhou-se, desta forma, uma dupla linha de partilha que distingue por um lado entre a figuração direta (na imagem) e a indireta (na narrativa) de um ponto de vista – e reparte, por outro lado, “esses pontos de vista pelos três lugares de onde se olha: o personagem, o autor, o espectador que os olha aos dois, e que se vê a olhar” (BENJAMIN, 1985, p. 127).

Walter Benjamin nos chama a atenção para a complexidade da filmagem. Por representar um conjunto de atividades que é impossível coordenar, seja qual for a perspectiva, sem que se imponham ao olhar todas as espécies de elementos estranhos ao desenrolar da ação: câmeras de filmar, aparelhos de iluminação, equipe de assistentes, etc.. Pois, o filme só pode assegurar a ilusão em segundo grau, depois de se ter procedido à montagem das seqüências. O que significa que a aparelhagem, no estúdio, penetrou tão profundamente a própria realidade que, para lhe restituir a pureza, para a despojar desse corpo estranho que a aparelhagem constitui, é preciso recorrer a um conjunto de procedimentos específicos: as variações dos ângulos de filmagem, a captação do áudio, a montagem que reúna várias seqüências de imagens, a sincronia, dentre outras. “Despojada de tudo o que a aparelhagem lhe acrescentou, a realidade torna-se aqui a mais artificial de todas, e, no mundo da técnica, a captação imediata da realidade enquanto tal não passa de uma ingenuidade” (BENJAMIN, 1985, p.31).

Dessa forma, percebemos que a forma cinematográfica é que vai dando corpo à narrativa do filme. Os dois aspectos estão entrelaçados. A câmara não apenas mostra, ela narra. As opções de ângulos, os enquadramentos, as modalidades de olhar, o tipo de luz, as seqüências da montagem, a mixagem da trilha ... tudo isso diz respeito à trama construída no filme. O conteúdo e a expressão formam um todo. Segundo Christian Metz, “quando um filme é narrativo, tudo nele se torna narrativo, mesmo o grão da película ou o timbre das vozes” (METZ, 1991, p. 187).

Podemos dizer que *Bufo & Spallanzani* é um filme narrativo por natureza. Privilegia a narratividade e seus efeitos temporais. Em função disso, analisaremos aspectos primordiais na composição de seu eixo narrativo, como o tempo, o espaço e as personagens. Daremos um destaque especial a questões da forma cinematográfica e sua influência no tecer da trama, como também a alguns detalhes que tenham relevância em relação ao meio cinema.

3.3.3. A temporalidade e o eixo narrativo

O tempo, como assinala Benedito Nunes,⁹ é a condição da narrativa. Todas as formas narrativas, literárias ou visuais, estão articuladas em seqüências temporais, lineares ou não. No cinema, tempo e espaço são permeáveis. Pois, o filme ao produzir seqüências dinâmicas de imagens, faz com que o tempo, invisível, seja preenchido simultaneamente pelo espaço. Já a narrativa literária, presa ao caráter consecutivo da linguagem verbal, só pode representar esse tempo simultâneo ao espaço de modo sucessivo.

Um dos desafios, ao se realizar uma adaptação fílmica de uma obra literária, é a questão da temporalidade. Diferente do texto literário, que se apresenta sob forma de livro, podendo ter o número de páginas que se julgar necessário, o texto fílmico está inserido a uma engrenagem da indústria cinematográfica que estipula um tempo médio de exibição.

Como afirma Gerard Betton, “reunir o máximo de coisas num espaço mínimo de tempo, gera a necessidade de estilizar, de suprimir grande parte dos elementos do texto-fonte para manter somente o essencial da ação, o que tem de mais significativo” (BETTON, 1987, p.117). Com isso, o filme pode condensar elementos narrados ou sugeridos, aglutinando ações antes dispersas na narrativa literária. Tudo isso dependerá das escolhas que a equipe realizadora do filme fará ao traduzi-lo da literatura.

⁹ Ver em *O tempo na narrativa* (São Paulo: Ática, 1988).

No caso de *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Flávio Tambellini, roteiristas do filme, optaram por concentrar o eixo narrativo nas duas principais histórias do texto-fonte: a investigação da morte de Delfina Delamare e o passado negro do escritor Gustavo Flávio.

A narrativa do filme inicia-se no presente com a morte de Delfina Delamare. Gustavo Flávio, protagonista da história, procura o inspetor Guedes, responsável pelas investigações da morte de Delfina, para contar-lhe que era seu amante e que tinha certeza de que seu marido a havia matado. A partir de então, a narrativa se desdobra em dois eixos paralelos. Um no presente, acompanhando as investigações da morte de Delfina Delamare, outro no passado, há dez anos, quando Gustavo Flávio, então Ivan Canabrava, com a ajuda de Minolta e do professor Cresso, investiga uma fraude na Cia. de Seguros onde trabalha.

No filme, a narrativa não é mais construída em primeira pessoa como é no livro, feita por Gustavo Flávio. Como relata Patrícia Melo, referindo-se ao trabalho de roteirista de Rubem Fonseca:

Ele fez uma coisa que gostei muitíssimo: tirou a narração da história da cabeça do protagonista. No livro, a história é contada na primeira pessoa, o que dá um ritmo vertiginoso, que na literatura é muito bom, mas no cinema é impossível ser mantido o tempo todo, porque exaure o espectador. Agora, a trama é contada de cima, privilegiando a saga, a forma clássica.¹⁰

Percebemos nas palavras da roteirista do filme a indicação de um aspecto que funciona bem em um meio, no caso na literatura, mas que, ao ser transposto para o cinema, deixa de ser possível. A forma clássica, apontada por Patrícia Melo, diz respeito a uma forma de narrar no cinema. É quando a história é contada de forma “direta”, sem interferências da figura de um narrador. É a câmera, através da sucessão de cenas dispostas em continuidade, que narra os acontecimentos.

¹⁰ Entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, 5 maio 2001. Caderno B. Apud FIGUEIREDO, 2003, p. 159.

No entanto, essa continuidade é quebrada em *Bufo & Spallanzani* no momento em que se começa a intercalar a narrativa clássica, no presente, com o *flashback*, de dez anos antes. A montagem, um dos aspectos determinantes no cinema, é que irá criar o efeito que emaranha as duas narrativas. Gustavo Flávio é quem conduz a narrativa de seu passado. Ao entrelaçar as duas histórias, o filme faz com que a visão de Gustavo Flávio ganhe espaço na narrativa e passe a interferir em nosso “ponto de vista”. Passamos a ter uma visão particular do passado e não mais uma visão objetiva dos fatos. Esse eixo narrativo é fundamental na estruturação do filme. É a partir dele que Flávio Tambellini, diretor do filme, colocará em suspensão a confiabilidade da narrativa e, ao mesmo tempo, trará à tona seu estatuto ficcional.

Ao iniciar a retrospectiva de sua história há dez anos, Gustavo Flávio também começa a escrever seu livro *Bufo & Spallanzani*. Suas lembranças se materializam através do livro que é escrito e que dá origem, concomitantemente, às cenas que são mostradas. Assim, se intercalam as cenas no presente, momento em que Gustavo Flávio escreve e que é realizada a investigação do assassinato de Delfina Delemare, e, no passado, quando o que é escrito se transforma em imagem e narra a história da fraude na Cia. de Seguros.

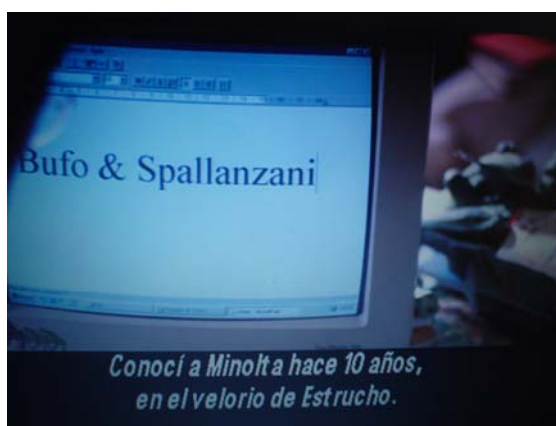
Essa estrutura narrativa, que ora trabalha o presente ora o passado, amplia as possibilidades da trama e faz com que a história se desdobre de várias formas. Uma delas constitui-se no artifício de, como já dissemos, embaralhar a perspectiva do espectador que se vê tragado pela ótica do personagem-narrador, o escritor Gustavo Flávio, à medida que este assume a condução da narrativa de seu passado. Outra coloca em relevo o caráter duvidoso de uma narrativa memorialista. Um terceiro desdobramento vem reforçar o anterior, pois nos conduz a uma história de investigação sendo escrita dentro de uma outra história de investigação, o que nos confunde como espectadores, tornando ainda mais permeáveis as linhas que separam realidade e ficção.

3.3.4. O caráter metaficcional da narrativa

A metalinguagem constitui-se a partir do desdobramento da linguagem sobre si mesma. Ela permite que o espectador, no caso do cinema, experimente do processo de construção da narrativa.

No filme *Bufo & Spallanzani*, a utilização do recurso metalingüístico parece brincar com o fato de o filme ter sido criado a partir de um romance. O livro que Gustavo Flávio escreve, que constitui ao mesmo tempo suas memórias, se materializa nas imagens que são vistas pelo espectador, proporcionando-lhe a ilusão de estar participando da construção da narrativa. Como se fosse possível ao espectador acompanhar a realização do filme à medida que a narrativa é construída.

O livro de Gustavo Flávio constitui ao mesmo tempo suas memórias, como o investigador Ivan Canabrava, e é como se fosse o roteiro do *flashback* das cenas do filme *Bufo & Spallanzani*. O que é escrito se torna imagem. Como no trecho abaixo, quando Gustavo Flávio inicia seu texto e situa o espectador em relação ao retrocesso no tempo e às personagens Minolta e Clara Estrucho.



Gustavo Flávio começa a escrever
Bufo & Spallanzani



À medida que o texto surge, se transforma em imagem



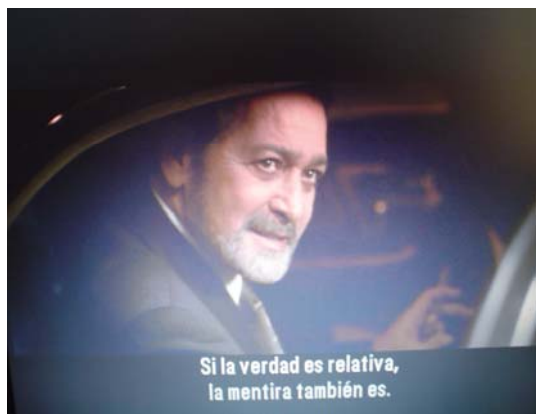
Fusão texto e imagem

As cenas do livro sendo escrito, no presente, se entrelaçam às cenas no passado, que narram o que Gustavo Flávio escreve. O que se dá não só pela imagem do personagem escritor digitando no computador, como também através do recurso do *voice over*, como se fosse a linha de pensamento do escritor articulando o que seria escrito e também mostrado, e todo esse movimento articulado à trilha sonora.

A continuidade entre as duas histórias é reforçada pela trilha sonora de Dado Villa-Lobos. Em determinadas passagens do presente para o passado ou vice-versa a música de fundo se mantém, dando a impressão de extensão.

Estabelece-se uma relação direta entre o que é escrito, ou dito, e o que é visto. Nessas seqüências há uma continuidade entre os dois tempos, as duas histórias paralelas se entrecruzam. A estrutura narrativa bipartida segue entrelaçando os dois tempos até a narrativa do passado se desembocar no tempo presente. Desta forma, a história, escrita por Gustavo Flávio diante dos olhos do espectador, contamina a história maior na qual essa narrativa foi inserida. Para o espectador já não é mais nítido o que é ficção e o que é realidade.

A história narrada é ao mesmo tempo realidade e ficção, ambas se misturam e se fundem. O que é ainda mais reforçado através do diálogo entre Ivan Canabrava e Eugênio Delamare, no qual, citando Nietzsche, discutem a relatividade da verdade e da mentira.



Parte da seqüência do diálogo entre Ivan Canabrava e Eugenio Delamare sobre a verdade e a mentira.

Podemos perceber também que o filme, assim como o livro, parece apoiar-se no gênero policial mais como uma estratégia em sua trama, tirando proveito de seu caráter auto-reflexivo, do que se pautando na história policial em si.

No filme *Bufo & Spallanzani* percebe-se um certo desdém com aspectos do desvendamento do crime, o que rompe com o caráter de logicidade pretensamente dominante nas histórias policiais, em especial nas policiais de enigma. Descobrir o assassino de Delfina não é mérito das investigações do inspetor Guedes. Gustavo Flávio é descoberto como assassino de Delfina devido a uma testemunha que o viu na cena do crime – dona Bernarda, e que, por iniciativa própria, procura a polícia para relatar o que presenciou. Quem procura um filme policial marcante, pode, e deve, ficar muito frustrado com este final. Pois a preocupação aí não estava apenas em desvendar o crime, mas também o gênero policial.

Desde seu início, o filme vai deixando pistas que colocam em relevo esse gênero fílmico. Sua abertura tem uma trilha que remete aos inesquecíveis filmes de investigação de James Bond, o espião mais famoso do mundo. Logo em seguida, temos a cena no local do crime que é aberta por uma faixa amarela que passa em primeiro plano na tela, acentuando a demarcação da “cena do crime”.



Faixa em primeiro plano

Na seqüência, o detetive Osmar solicita a outros policiais que tirem um cachorro do local. Ironicamente, esse é o cachorro de dona Bernarda, senhora que mora na vizinhança e que, futuramente, assumirá que sabe quem matou Delfina. A principal testemunha é retirada do local do crime pelos próprios policiais.



O cão de dona Bernarda no local do crime.



Detetive Osmar pedindo para retirarem o cão do local.

Em outra cena, Guedes pergunta a Osmar se descobriu algo novo sobre o caso, este responde que conversou com toda vizinhança e que ninguém viu nada. Dona Bernarda mora próximo ao local do crime e por isso o presenciou. Provavelmente dona Bernarda não foi incluída em “toda vizinhança”.

O excesso de zelo do inspetor Guedes, preocupado em não alterar a cena do crime, também chama a atenção. Este tipo de conduta policial se vê geralmente em filmes policiais americanos e não em filmes brasileiros.

3.3.5. Diálogo com o gênero policial

Como no livro, o filme elegerá as características do gênero policial para colocar sua estrutura básica e suas regras de composição em suspenso. Não há mais uma delimitação entre quem é criminoso, detetive e vítima. No entanto, a forma de trabalhar esse fator será diferente. A opção em concentrar a trama do filme nas duas principais histórias do livro é determinante.

No filme *Bufo & Spallanzani* a narrativa é deflagrada com a morte de Delfina Delemare. A morte, ou, como depois ficará caracterizado, o assassinato demarca a ausência da narrativa do crime, que virá à tona pela narrativa da investigação, característica intrínseca aos romances policiais.

A narrativa no presente é construída a partir da investigação da morte de Delfina Delamare. Temos, então, a vítima – Delfina Delamare, o investigador – Inspetor Guedes e os possíveis culpados – Eugênio Delamare, o marido traído, e Gustavo Flávio – o amante.

No entanto, em *Bufo & Spallanzani* essas categorias serão permutáveis. O personagem Gustavo Flávio passa de possível assassino a detetive, quando o mesmo reconstitui seu passado como investigador da Cia. de Seguros; é vítima, quando sofre a vingança realizada por Eugênio Delamare; torna-se culpado quando assume, no final do filme, a autoria do assassinato. O que nos faz relacionar o filme aos romances de suspense, seguindo a classificação proposta por Todorov,¹¹ em que o crime ocorre no início e as suspeitas da polícia recaem sobre uma pessoa que tenta provar sua inocência. Esse personagem é, ao mesmo tempo, o detetive, à medida que tenta encontrar o verdadeiro assassino; o culpado, para a polícia; e a vítima, potencial dos verdadeiros assassinos.

Gustavo Flávio, ao ser visto como possível culpado da morte de sua amante, inicia a narrativa de seu livro *Bufo & Spallanzani*. Um fator relevante em relação ao livro que

¹¹ Ver em *Jogo duplo*, na primeira parte desta dissertação.

Gustavo Flávio escreve é tratar-se de uma outra história de investigação, na qual o personagem, agora, exerce o papel de detetive. Gustavo Flávio, então Ivan Canabrava, é um investigador de uma Cia. de Seguros. Por coincidência, Eugênio Delamare, marido e possível culpado da morte de Delfina, é diretor da empresa de seguros, chefe de Ivan Canabrava, e cúmplice do golpe. Ao elucidar a fraude na Cia., Ivan Canabrava acaba se tornando vítima de Delamare, este não tem interesse em tornar pública a descoberta e faz com que aquele tenha que fugir e assumir um pseudônimo.

O livro escrito por Gustavo Flávio assume um caráter memorialista, pois, ao mesmo tempo em que escreve a história, o personagem demonstra estar recordando seu passado. Isso nos permite estabelecer uma relação com o romance policial clássico¹² que tem como uma de suas principais características o caráter memorialista. Entretanto, em *Bufo & Spallanzani*, quem faz a reconstituição da história não é um amigo do investigador, e sim o próprio detetive.

Temos, assim, duas histórias de investigação: uma no presente, na qual a investigação coincide com a ação; outra no passado, marcada pela retrospectiva de uma outra narrativa de investigação. A primeira se identifica com o estilo narrativo do policial *noir*, a segunda, com o de enigma. As duas combinadas poderiam resultar no policial de suspense. No entanto, percebemos que a proposta aqui não é a de se enquadrar em um determinado estilo policial, mas justamente transgredi-los, recriá-los.

Como já apontamos, a narrativa do passado, contada a partir das memórias do personagem escritor, montada em paralelo à narrativa do presente, “contamina” de certa forma o olhar do espectador. Enquanto no presente Gustavo Flávio tenta convencer o Inspetor Guedes e, é claro, o espectador de que Eugênio Delamare é o assassino da esposa, no passado ele constrói uma narrativa em que Eugênio é culpado e ele um bom investigador.

¹² Ver em *Jogo duplo*, na primeira parte desta dissertação.

A estrutura do romance policial é alterada, e o caráter auto-reflexivo desse gênero ampliado. O romance que Gustavo Flávio escreve não é por acaso intitulado *Bufo & Spallanzani*. À medida que o personagem escreve sua narrativa memorialista não só o livro se materializa, como também parte do próprio filme.

Um aspecto que percebemos ser estratégico no filme em relação ao gênero policial diz respeito à estética do filme *noir*. Em relação ao cinema, o *noir* foi o estilo policial de maior sucesso junto à crítica e ao público. E continua sendo, sem dúvida, a forma fílmica que, quando se trata de filme policial, mais povoa o imaginário das pessoas.

3.3.5.1. A estética *noir* em *Bufo & Spallanzani*

Ressaltamos anteriormente¹³ que *Bufo & Spallanzani* rompeu com a leitura realista que se tinha dos romances de Rubem Fonseca, o que fazia com que a crítica promovesse uma associação entre sua obra e o romance policial *noir*. No entanto, o fato de o romance não desenvolver a temática própria dos romances *noir* não foi empecilho para que se usassem alguns elementos da estética *noir* em sua adaptação para o cinema.

Afinal, é prática de nossa contemporaneidade revisitar estilos anteriores e dar-lhes uma nova roupagem. O mesmo ocorre com o cinema. Vimos que, atualmente, a estética *noir* tem se infiltrado não só no drama criminal como em suas variantes.¹⁴

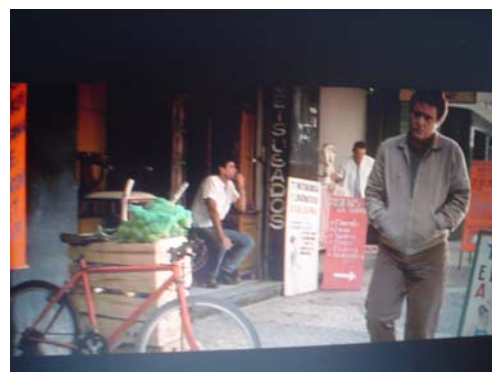
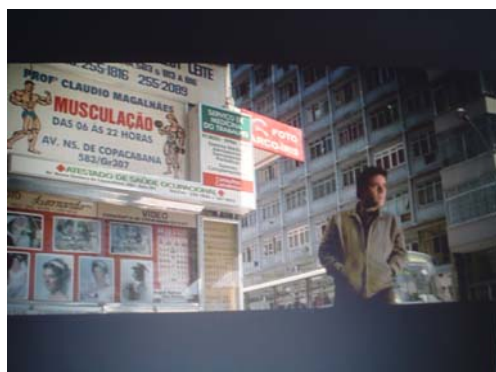
O filme *noir*, como já explicitamos, combina as formas do romance policial *noir* americano produzido por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e seus semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 20.

¹³ Ver em Rubem Fonseca escritor, no segundo capítulo desta dissertação.

¹⁴ Ver em *Novo noir*, no primeiro capítulo desta dissertação.

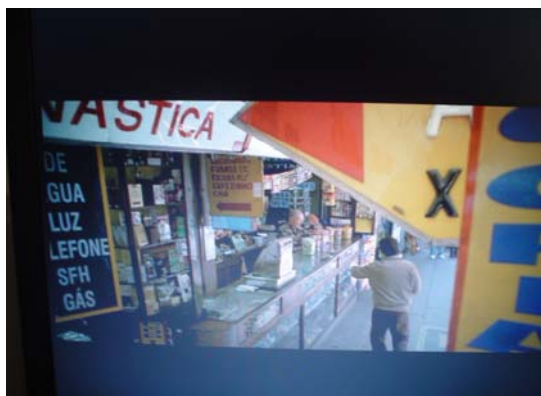
Nas cenas de *Bufo & Spallanzani* além das figuras básicas de um filme policial: detetive, vítima e bandido, e da ausência da história do crime que é preenchida pela história da investigação, temos a alusão a elementos próprios da estética do filme *noir*.

Um dos elementos da estética *noir* é a cidade. Tanto no romance quanto no filme *noir*, a cidade não é somente o cenário que alicerça a ação, sendo também reveladora dos personagens, fornecendo, ademais, a atmosfera que é fundamental nesse tipo de narrativa. O filme *Bufo & Spallanzani* revela um Rio de Janeiro agitado, uma cidade perturbadora, extensão e expressão de seus habitantes atordoados. Principalmente no que diz respeito ao inspetor Guedes, que faz da cidade sua maior companheira. As relações do inspetor no filme limitam-se à sua rotina na Delegacia e a suas andanças pela cidade. Assim como o *flâneur*, Guedes percorre a cidade tentando decifrá-la.



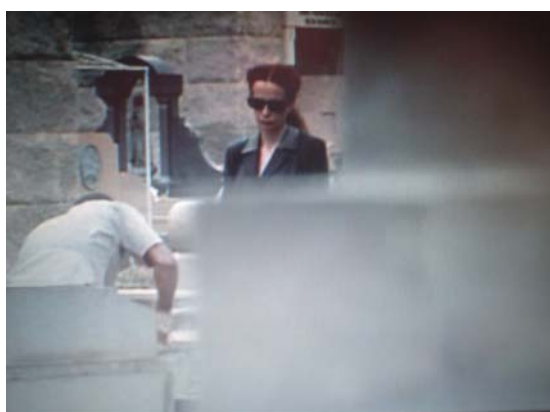
Cenas do Inspetor Guedes pela cidade

Um aspecto determinante no filme *noir* é sua fotografia. No filme em estudo, a direção de fotografia procurou perturbar e desnortear o espectador para que ele sentisse um mal estar similar ao do personagem, rompendo-se, assim, o equilíbrio da composição do quadro, o que podemos perceber na cena abaixo.



Em uma entrevista concedida ao programa Revista do Cinema Brasileiro,¹⁵ Breno Silveira, diretor de fotografia do filme, relata que o clima chuvoso do Rio de Janeiro durante as filmagens é que contribuiu com uma fotografia mais escura. Segundo o fotógrafo “não foi intenção copiar nenhum filme, não foi intenção fazer um filme noir” (TAMBELLINI, 2001). No entanto, ao perceberem através dos copiões esse elo com o noir, acharam interessante dar essa cara de noir brasileiro ao filme.

A (des)composição da cena pode ser acentuada pela ocupação irregular do espaço dentro do quadro, ou enquadramento, como ilustramos na cena de Clara Estrucho enterrando o marido.



Clara Estrucho no cemitério

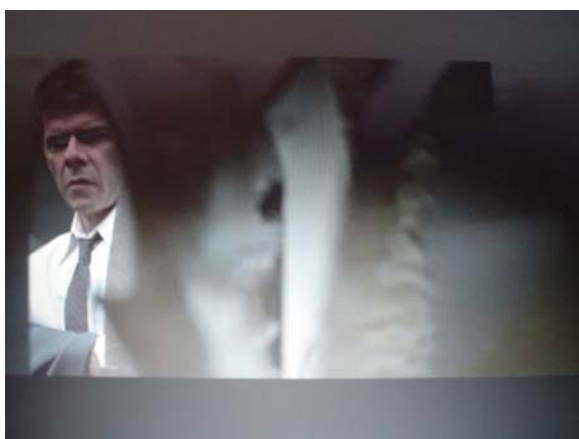
¹⁵ Entrevista disponível nos *Extras* do filme. TAMBELLINI, 2001.

Outro modo de ocupação irregular do quadro se dá pela eliminação do plano de referência e do *close-up* personalizante, como neste primeiríssimo plano de Gustavo Flávio durante um diálogo com Guedes na delegacia.



Gustavo Flávio na delegacia sendo interrogado por Guedes

Em *Bufo & Spallanzani*, as imagens, como o crime, também têm que ser desvendadas. A fotografia é mais escura, os planos são, em sua maioria, fechados e os enquadramentos colocam alguém ou algo desfocado no primeiro plano, criando um ruído, uma perturbação na tela.

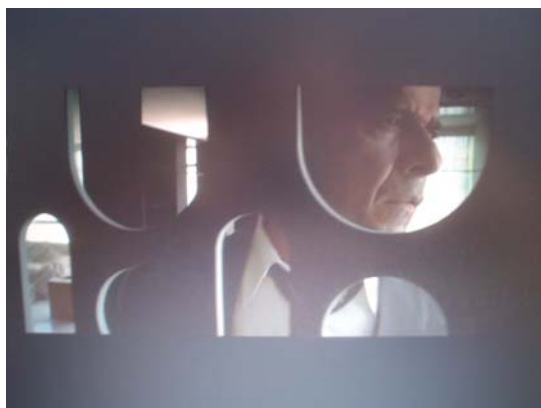


Ivan Canabrava seguindo Clara Estrucho no cemitério. Primeiro plano desfocado



Ivan perseguindo Clara Estrucho

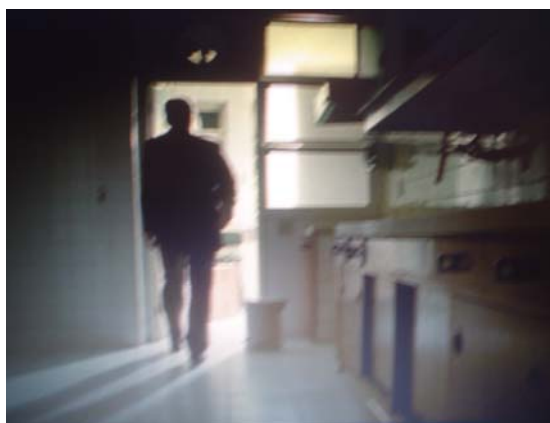
Há, também, enquadramentos confinando os personagens entre linhas horizontais cruzadas com verticais aumentando a impressão de clausura psicológica e física. Como na cena seguinte, quando Gustavo Flávio entra no apartamento de Clara Estrucho.



Ivan Canabrava no apartamento de Clara Estrucho

Variações no posicionamento da luz chave (*key light*), atenuante (*fill light*) ou contraluz (*backlight*) para produzir esquemas inusitados de luz e sombras adequados à criação do clima de paranóia, delírio ou ameaça.

Corpos delineados em silhuetas dramáticas contra um fundo iluminado.



Ivan Canabrava no apartamento de Clara Estrucho

A complexidade narrativa dos filmes *noir* também é percebida em *Bufo & Spallanzani* a partir da duplicação da estrutura investigativa com histórias dentro da história, o que amplia a desorientação e a ambigüidade dos personagens.

A trilha sonora e os ruídos assumem uma função importante no filme *noir* ao criarem o clima sugerido pela cena. Os sons ajudam a estabelecer também o ritmo do filme, ora pontuando determinados cortes, ora firmando uma continuidade entre as cenas.

Outra estratégia da narrativa *noir* presente nesta obra é a utilização da voz em *over*, geralmente introduzindo ou acompanhando um *flashback*. A partir da utilização desse recurso, é que o personagem Gustavo Flávio passa a contar diretamente sua história, conjugando o retrospecto com as técnicas de narração em primeira pessoa.

3.3.6. Os personagens

Para dar sustentação à nova trama desenvolvida, houve a junção e, em alguns casos, a exclusão de alguns personagens. O aspecto que mais contribuiu para isso foi a concentração da trama nas duas histórias investigativas centrais do livro. A investigação que ocorre na pousada Refúgio do Pico do Gavião foi excluída e, com ela, seus personagens.

Outro fator importante diz respeito ao elenco convidado a fazer os personagens do filme. Todos os personagens relevantes foram interpretados por atores e atrizes consagrados no cenário nacional, principalmente na teledramaturgia brasileira. O que faz com que o filme, como parte da indústria cinematográfica, entre no “mercado” conquistando certo público a partir de seu elenco.

Alguns personagens merecem destaque devido a seu percurso na história: Zilda, Minolta e Delfina Delamares, o inspetor Guedes, o marido traído Eugênio Delamare, o professor Ceresso, o protagonista da história – Gustavo Flávio e, é claro, o sapo *Bufo* e o cientista Spallanzani.

No texto fílmico há um deslocamento na composição da trama em relação ao texto literário. Neste, o entrelaçamento da história ocorria através das presenças femininas na vida de Ivan Canabrava/Gustavo Flávio. As personagens femininas é que estabeleciam

o fio condutor da narrativa do livro. Já na narrativa fílmica o personagem Eugênio Delamare que fará a ligação entre o passado e o presente de Gustavo Flávio.

Essa mudança no entrelaçamento da narrativa faz com que o aspecto de discussão sobre o fazer literário perca espaço para a construção e dissolução da trama policial. Pois, dessa forma, o jogo entre culpado/vítima é intensificado e reforça-se o elo entre as duas histórias policiais que se entrecruzam. Diminuindo, assim, as digressões sobre a arte literária, o que no texto literário é elaborado exaustivamente e no texto fílmico é apenas insinuado através da referência a Flaubert, Nietzsche e Shakespeare.

Eugênio Delamare, na trama do filme, é o marido de Delfina e também diretor da Panamericana, cúmplice da fraude, o que irá ampliar as razões para as desavenças entre ele e Gustavo Flávio. Já no livro, outro personagem faz o papel do diretor fraudulento.

O professor Ceresso, pesquisador que ajuda Ivan Canabrava a desvendar a fraude na Cia. de Seguros, também aglutina mais de uma função no filme. Como não há na história desenvolvida para o cinema, os personagens de Mariazinha e Siri (amigos de Minolta), é o Ceresso que ajuda Minolta a realizar em Ivan a experiência que comprovará a fraude aplicada na Seguradora.

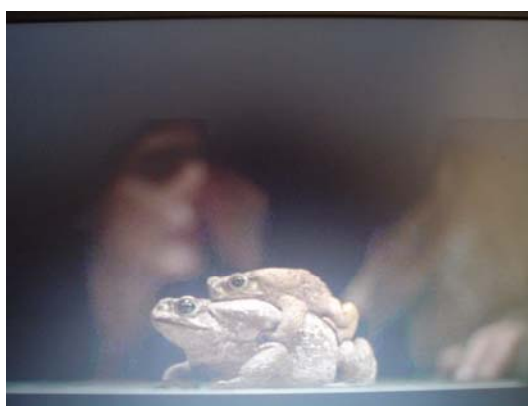
Assim como no livro, o personagem principal da história tem duas identidades. A verdadeira é Ivan Canabrava, ex-professor primário que trabalha na Cia. de Seguros Panamericana e se envolve na investigação de uma fraude na Cia. A simulada é a de Gustavo Flávio, bem sucedido escritor de romances, que assume esse pseudônimo pelo fato de Ivan Canabrava ser foragido da justiça. Gustavo Flávio é amante de Delfina Delamare e um dos suspeitos de seu assassinato.

No filme, além de Zilda, Minolta e Delfina Delamare, as três mulheres que se destacam na vida desse personagem, há também um sapo – *bufo*, todos a influenciá-lo. Há uma identificação do personagem com esse animal. A partir do envolvimento de Gustavo

Flávio com a história do sapo *bufo marinus* é que é despertado nele o apetite sexual. É depois da descoberta dos prazeres sexuais que Ivan Canabrava se torna o criativo escritor Gustavo Flávio. Sexo e criação literária estão interligados. O próprio Gustavo Flávio afirma que o conselho de Flaubert não se aplica a escritores como ele, “que é tão prolífico gastando tempo com as mulheres” (TAMBELLINI, 2001).

A vinheta de abertura do filme já conduz o espectador a essa associação. Nela vemos um fundo verde em fusão com imagens do sapo bufo, às vezes sozinho, outras acasalando-se, com letras sobrepostas em gota d’água, que vão compondo o quadro como se estivessem sendo digitadas. Desde o início da narrativa se estabelece a ligação entre o prazer sexual e a criação literária.

Outro momento do filme que reforça o elo do escritor com o sapo ocorre quando Ivan Canabrava se sujeita à experiência que desvendará a fraude da Cia. de Seguros. Ivan ingere uma substância retirada do sapo *bufo* e entra em estado de catalepsia. Nesse instante, há uma seqüência de imagens que promovem a associação de Ivan com o sapo. Na imagem abaixo, vemos Ivan beijando Minolta em fusão com o sapo se acasalando.



Fusão de imagem de Ivan e Minolta se beijando e o sapo bufo se acasalando

No desfecho da história, Gustavo Flávio é vítima de Eugênio Delamare que corta sua bolsa escrotal. Apesar de os médicos dizerem que a prótese não prejudicará seu

desempenho sexual, ele sabe que ficou estéril. Como, no caso dele, criação literária e sexualidade estão intimamente ligadas, fica a dúvida se ele conseguirá escrever novamente, ou seja, não se sabe se ele, juntamente com seu desempenho sexual, não perdeu também sua fertilidade literária.

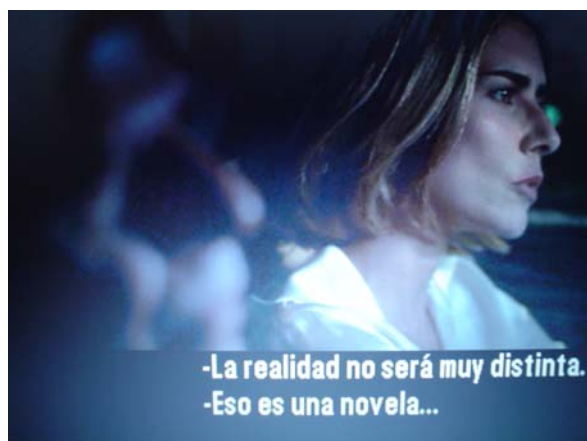
Das três personagens femininas do filme, presentes na vida de Ivan Canabrava, Zilda é a menos relevante. É uma mulher amarga, histérica e gananciosa. Ela acumula duas funções no filme, é mulher de Ivan e também secretária de Eugênio Delamare, diretor da Cia. de Seguros. No texto literário, ela não trabalhava na seguradora. Zilda abandona Ivan por achar que ele não irá vencer na vida. Enquanto Ivan estava com ela tinha uma vida medíocre.

Já a personagem Minolta, em relação ao livro, passa por algumas mudanças em função da articulação proposta pela trama do filme. Como estratégia para fortalecer o elo entre Minolta e Ivan Canabrava, é ela quem vê Clara Estrucho dar comida ao cadáver do marido, e não outro personagem, como ocorre no livro. Na trama fílmica, Minolta é dona da pousada para onde Gustavo Flávio vai, fugindo da tensão que o envolve.

Outros aspectos são mantidos no filme como no livro: Minolta e Gustavo Flávio têm um relacionamento aberto, ela não só sabe que ele tem amantes como o incentiva a tê-las. Ela está presente nos dois momentos da vida de Ivan e é a responsável por transformá-lo no escritor Gustavo Flávio. É para ela que Gustavo Flávio confessa seu crime. Exercendo o papel de confidente, ela testemunha impassivelmente, assim como uma câmera fotográfica, a realidade de Gustavo Flávio.

Além da homenagem prestada a Flaubert através do pseudônimo do personagem-escritor, é a personagem de Delfina Delamare que irá reforçar o elo com o escritor francês. Apesar de a adaptação ter suprimido a discussão sobre a relação criação literária e mercado, o diálogo com Flaubert, mesmo que um pouco reduzido, foi mantido.

O personagem escritor Gustavo Flávio vive uma aventura amorosa com Delfina Delamare. Essa personagem, assim como Ema Bovary, tem características românticas e se mostra disposta a largar tudo para viver seu amor com Gustavo Flávio. Até sua morte é planejada a partir do romance “Trápola”, escrito por seu amante Gustavo Flávio. Para Delfina, assim como para Ema Bovary, a realidade se mescla à ficção.



Diálogo de Delfina e Gustavo Flávio. Delfina diz que a realidade não é muito diferente do romance.

Gustavo Flávio, se assemelhado a Flaubert, interessa-se pela vida de Delfina Delamare. No entanto, diferente do escritor francês, que consegue distanciar-se, mesmo que com muita dificuldade, para narrar a história de Madame Bovary, Gustavo Flávio se entrega à paixão e se torna amante de sua Delfina.

O inspetor Guedes é outro personagem relevante na trama do filme *Bufo & Spallanzani*. Ele é um policial honesto e cheio de princípios. Apesar de sua experiência, quase se deixa levar pela história de Gustavo Flávio acreditando ser Eugênio Delamare o responsável pela morte da esposa. Tanto no filme quanto no livro, Guedes estabelece uma relação de cumplicidade com o espectador e o leitor. Ambos buscam pistas para desvendar o crime.

Há também uma aproximação de Guedes com o personagem Gustavo Flávio. Os dois são obstinados. Gustavo Flávio em manter sua mentira com relação à morte de

Delfina, na tentativa de incriminar o marido. Guedes em descobrir a verdade, extrapolando a realidade dos fatos, assim como o escritor.

É Guedes quem salva Gustavo Flávio quando Eugênio Delamare o castra. Apesar de salvá-lo, Guedes deixa claro que sabe que ele é o responsável pelo assassinato de Delfina e que irá puni-lo. Mas, para isso, Guedes tem que ter seu cargo na polícia restituído, pois, foi afastado de suas funções justamente por perseguir sua obsessão – a verdade.

Pequenas histórias se entrelaçam e se misturam ao enredo do filme. A história verídica do cientista Spallanzani que realizava experiências com *bufo*, uma espécie de sapo, é uma delas. Uma dessas experiências com *bufo* revela que este, mesmo tendo seu corpo carbonizado, não se desprende de sua fêmea durante o acasalamento. Característica que será assumida por Gustavo Flávio através de sua associação com o animal.

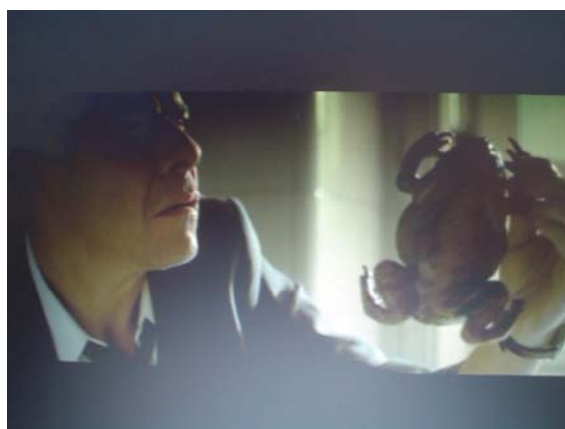
No livro, conhecemos a história de Spallanzani a partir da narrativa que Gustavo Flávio cria ao tentar escrever seu livro *Bufo & Spallanzani*. No filme, Gustavo Flávio faz referência à história do cientista ao contar para Minolta o título do livro que ele tenta escrever. O cientista Spallanzani é que irá remeter o espectador ao sapo *bufo marinus*. O que será ainda mais explorado durante as explanações do professor Cernesso sobre essa espécie de anfíbio.

Ao ler *Macbeth*, de Shakespeare, Ivan Canabrava associa à feitiçaria o sapo encontrado no apartamento da família Estrucho. Está no veneno do *bufo marinus* a chave para a solução da investigação da Cia. de Seguros. Como um *bufo*, Ivan Canabrava /Gustavo Flávio também tem seu veneno capaz de desvendar o assassinato de Delfina Delamare, pois é ele mesmo o assassino.



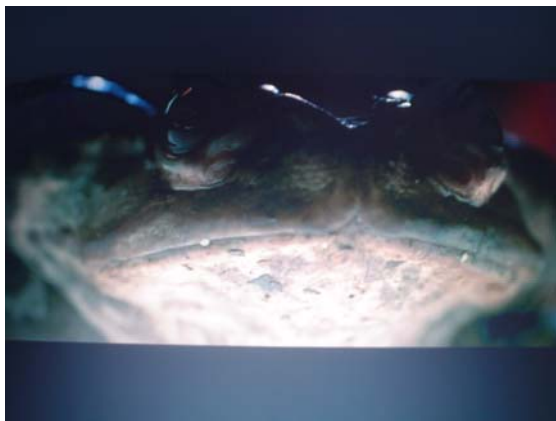
Ivan Canabrava lê Macbeth

O sapo *bufo marinus* é responsável pelo despertar da sexualidade de Ivan Canabrava, que passa a se sentir um *bufo* com as mulheres, com seu apetite voraz. No filme, a ligação de Gustavo Flávio ao sapo é constante. O descanso de tela do computador do escritor é um sapo pulando. Há imagens de sapos em vários lugares do apartamento de Gustavo Flávio, inclusive um painel só com fotos de sapos.

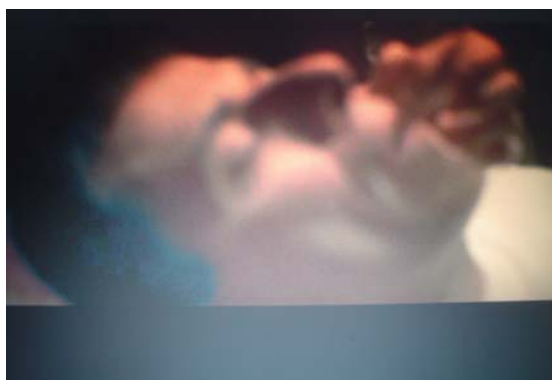


Ivan Cañabrava e o sapo Bufo Marinus

Além do apetite sexual, Ivan Canabrava/Gustavo Flávio tem também a mesma obsessão que *bufo*. Como Ivan Canabrava, é obstinado em provar a fraude na Panamericana, como Gustavo Flávio se desdobra em comprovar a culpa de Eugênio Delamare no assassinato de Delfina.



Seqüência de imagens em fusão que ilustram a transformação bufo/Ivan.



Última imagen da seqüência em fusão da transformação bufo/Ivan.

Guedes também é motivado pela obsessão. A associação de Guedes com o sapo pode ser percebida na cena que Gustavo Flávio vê um sapo de vidro na mesa de Guedes. Guedes diz que o sapo não é seu, alguém o deixou por lá. Mesmo que por esquecimento ou empréstimo, Guedes tem a sua obsessão – a verdade.



Guedes segura o sapo de vidro e diz que não é dele

As obsessões de Gustavo Flávio e Guedes se misturam, emaranham as linhas do que pode ser ou não a verdade dos fatos. No final, a verdade, tão perseguida por Guedes, perde espaço para uma construção, uma ficcionalização da realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propormos esta investigação acerca da adaptação fílmica da obra literária *Bufo & Spallanzani* foi nossa intenção promover uma leitura dialógica entre as duas produções, literária e fílmica, ou seja: analisar as escolhas feitas pela equipe realizadora do filme em relação ao caminho trilhado no processo de adaptação do romance para o cinema.

Nesta pesquisa abordamos o conceito de tradução intersemiótica desenvolvido por Júlio Plaza, promovendo sua associação ao termo adaptação fílmica. Considerado o parentesco teórico entre os dois conceitos, respectivamente tradução intersemiótica e adaptação fílmica, nós os enfocamos de forma desierarquizada e mesmo similar. Em função disso, utilizamos tanto o termo tradução, quanto o termo adaptação fílmica. Com base nesse tratamento, o objetivo deste trabalho foi a análise do filme *Bufo & Spallanzani* como uma obra autônoma mas com várias relações com o texto que lhe serviu de referência, e não como uma mera ilustração do texto literário.

O recorte escolhido por nós como fio condutor da análise dessa adaptação foi seu caráter metaficcional. Assim, em um primeiro momento, procuramos demonstrar como o gênero policial é auto-reflexivo, metaficcional por natureza. Buscamos em Todorov e Eisengweig um embasamento para demonstrar de que forma a estrutura desse tipo de texto contribui com a forma metaficcional de sua narrativa.

Traçamos um breve percurso do gênero policial passando pelo Enigma, pelo *Noir* e pelo Suspense. Descrevemos suas principais características formais e temáticas, destacando determinados autores e personagens. Visitamos também o *film noir*, principal forma desenvolvida pelo cinema para narrativas policiais, abordando suas principais fontes e elementos que a caracterizam.

Para, então, chegarmos à produção literária policial brasileira. Vimos como a literatura policial brasileira desenvolveu sua vertente metalingüística e de que forma os romances de Rubem Fonseca – *O caso Morel* (1963), *A grande arte* (1983) e *Bufo & Spallanzani* (1985), a exploram.

Verificamos como tem sido a recepção da crítica especializada em relação à produção literária de Rubem Fonseca e em especial do romance *Bufo & Spallanzani* e sua adaptação fílmica. Investigamos qual a expectativa gerada sobre a produção literária do autor e seu reflexo na recepção da obra adaptada.

Vimos como o filme *Bufo & Spallanzani*, por se tratar de uma adaptação, foi associado pela crítica à figura do autor do romance, Rubem Fonseca. Percebemos como é difícil para a adaptação ser julgada como uma obra autônoma, pois há sempre uma cobrança em relação a seu texto fonte ou em relação ao universo do autor desse texto.

Como apontado nessa pesquisa, esse tipo de associação da adaptação fílmica ao texto literário faz com que a discussão se prenda a critérios de fidelidade. Não foi nosso intuito promover uma análise pautada por essas questões. Desenvolvemos nosso estudo apoiados na idéia de que a relação entre o texto traduzido e sua tradução é uma relação de troca, um diálogo entre duas linguagens. Pois, a tradução é produzida pelo tradutor como qualquer objeto estético, e a fruição de um texto estético pode variar de um receptor para outro. O texto a ser traduzido está sujeito à recepção e interpretação de seu tradutor que irá recriá-lo, ou transcriá-lo, com outros meios, para outra linguagem, dando forma a outra obra, outro objeto estético. Se pensarmos em Otávio Paz, ao teorizar sobre a tradução poética, veremos que a tradução implica em uma transformação do original, e que

Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos modos de expressão a que, segundo Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua, entretanto está presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o mencionava constantemente ou o

converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora (PAZ, 2006, p. 6).

Tendo isso em vista, buscamos enfocar a adaptação fílmica *Bufo & Spallanzani* como uma tradução intersemiótica que está em diálogo desierarquizado com o romance homônimo. Afinal, como se trata de linguagens diferentes, é essencial levar em consideração as peculiaridades de cada meio, de cada código empregado em ambos os casos.

O diálogo entre a linguagem literária e a fílmica foi observado principalmente a partir das relações dos dois textos levando em conta o caráter metaficcional da narrativa. Privilegiamos no estudo as escolhas da equipe realizadora do filme para traduzir determinadas características do romance que colocasse em destaque seu aspecto auto-reflexivo.

Vimos que, ao reelaborar a trama do livro para o texto fílmico, Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Flávio Tambellini realizaram escolhas que viessem a enriquecer a recriação para o novo formato. A dinâmica criada, a partir das duas histórias que norteiam o eixo narrativo, concentrou na trama policial as atenções do filme. Essa, além de pré-texto para a história, é pretexto para a desconstrução da mesma. Gustavo Flávio, ao mesmo tempo em que escreve o livro *Bufo & Spallanzani*, roteiriza o filme a que se vai paulatinamente assistindo. Ele é ao mesmo tempo personagem do filme e autor do livro, realidade e ficção se entrecruzam e se misturam na tela demonstrando a impossibilidade de se manterem desassociados.

Discutimos como foi trabalhado no filme o desvendar do fazer ficcional, o seu aspecto metaficcional. Pontuamos determinados recursos cinematográficos utilizados por Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Flávio Tambellini para dar destaque à construção fílmica, acentuando aspectos sonoros, visuais e narrativos, como os que foram discutidos acerca da adaptação de *Bufo & Spallanzani*.

Demos uma especial atenção à utilização da estética *noir* na adaptação do romance para a tela. Pontuamos elementos do cinema *noir* que acentuaram aspectos de uma ficção

que vai sendo escrita dentro da ficção, de tal forma que a intertextualidade se torna metalinguagem, ambas ferramentas do filme que explicitam e desvendam o próprio código ficcional. O que nos remete a Iser, “a ficção se desnuda como tal e assim transgride o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ela põe entre parênteses este mundo e assim evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto” (ISER, 1996, p. 31).

O diálogo com autores consagrados da literatura mundial como Shakespeare, Nietzsche, Flaubert e, até mesmo, com a história do cientista Spallanzani e seu *bufo marinus*, são intertextos que se unem à narrativa, acentuando seu caráter polifônico.

Percebemos na adaptação fílmica de *Bufo & Spallanzani* que a utilização do recurso metalingüístico vem reforçar a tradução da estrutura, a similaridade de forma entre texto literário e texto fílmico. Dessa maneira, a adaptação em estudo se constitui como uma obra autônoma não só em diálogo com o universo de seu tradutor e com o meio para o qual foi traduzida, mas também com o romance motivador de sua tradução.

Levando tudo isso em conta, sentimo-nos à vontade para afirmar que a adaptação fílmica não se restringe em recortar o texto fonte e remontá-lo de maneira diferente, nem em simplesmente ilustrá-lo através de um novo suporte. Como uma tradução intersemiótica, ela perpassa a exploração das possibilidades que o texto lido sugere, bem como a escolha das opções que a nova linguagem propicia ao tradutor em sua recriação. Assim, ao realizar uma adaptação, o tradutor cria um imaginário próprio, mas, em diálogo com o imaginário do texto por ele eleito para materializar sua tarefa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: _____. *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AGUIAR, Flávio; GUIMARÃES, Hélio; JOHNSON, Randal; PELLEGRINI, Tânia; XAVIEL, Ismail. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac. Itáú Cultural, 2003.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil – o chão da palavra*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gardini. A citatividade em ‘Bufo & Spallanzani’ de Rubem Fonseca. *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1987.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Pesquisas semiológicas. 2. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

BARTHES, R. S/Z. Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTOS, Francisco Inácio. Borges e o conto policial. *Matraga*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, v. 3, n. 4/5, p. 40-44, jan.-ago. 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito – ironias da era virtual da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas 1: arte e técnica, magia e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas 1: arte e técnica, magia e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Estéticas do cinema*. Seleção Eduardo Geadá. Lisboa: Dom Quixote, 1985. (Arte e sociedade; n. 4)

BENJAMIN, Walter; BARBOSA, Jose Carlos Martins; BAPTISTA, Hemerson Alves. *Charles Baudelaire: um lirico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense Edusp, 1994.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. *Na cena do crime uma leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca*. 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985. p. 31-40.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s. d.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASTELLO, José. Um estranho cinema sem imagens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1988. Idéias, p. 6-9.

CATTRYSSE, Patrick. *Pour une Theorie de l'Adaptation Filmique*. Le film noir américain. Berne: PeterLang, 1992.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CLERC, Jean-Marie; CARCAUD-MACAIRE, Monique. *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*. Montpellier: Éditions du CERS/Université Paul-Valéry, 1995.

COELHO, Celso Francisco Maduro. *O caso Fonseca: uma leitura de O caso Morel, Bufo & Spallanzani, Romance negro e outras histórias*. 1996. Dissertação (Mestrado) - PUCRio, Rio de Janeiro.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DINIZ, Thais Flores N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letiza Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

ECO, Umberto. *O texto, o prazer, o consumo. Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 100-109.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2002.

EISENZWEIG, Uri. Présentation du genre. *Littérature*, Paris, n. 49, p. 3-15, 1983.

FANTINI, Marli, MACIEL, Maria Esther (Org.). *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura. Literatura e cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 8, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. A palavra como arma; o romance policial de Rubem Fonseca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1984. Folhetim, p. 6-7.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O assassino é o leitor. *Matraga*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, v. 3, n. 4-5, p. 20-26, jan.-ago. 1988.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Escrever é cortar ou contar palavras? In: BERARDINELLI, Cleonice; MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Semear*. Rio de Janeiro: NAU, 2001, v. 5.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Os crimes do texto – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.

FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GARDNIER, Ruy. Longa não cria clima necessário ao suspense. *Folha de São Paulo*, Nacional Aug 31, 2001. Ilustrada Página: E10.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMIDE, Glória Maria de Fátima Itabirano; GOULART, Audemaro Taranto. *Ecos da literatura policial no Brasil: desafiando narrativas*. 2004. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

HAINING, Peter. *Noir americano: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1997.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Ketschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC); Serviço de Documentação, 1953.

LUCAS, Fábio. Os anti-heróis de Rubem Fonseca. In: _____. *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971. p. 115-125.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime; história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARSÉ, Juan. El palladar exquisito de la cabra. La literatura en la gran pantalla. *El País*, 13 nov. 1994.

MARETTI, Maria Lidia Lichtscheidl; DURIGAN, Jesus Antônio; *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. 1986. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: Filme Noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MELO E CASTRO, E. M. Uma rede intersemiótica. In: GOTLIB, Nádía Battela (Org.). *O fim visual do século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 215-243.

MENDES, Erasmo G. Sapos; ficção e ciência. *Ciência e Cultura*, v. 39, n. 1, p. 56-60, jan. 1987.

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

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du filme*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1991.
- MONTEIRO, José Carlos; FUNARTE. *História visual: cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Atração, 1996.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Trad. Antônio Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia. Portugal: Livraria Almedina, 1982.
- MOUREN, Yannick. Le film comme hipertexte. *Poétique*, Paris, Seuil, p. 113-122, fev. 1993.
- MUIR, Edwin; BORDINI. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória. Porto Alegre: Globo, [19..].
- NAREMORE, James. *Film Adaptation*. News Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- NOTH, W. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. O leitor violentado. *Ensaio de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v. 2, n. 4, p. 15-18, dez. 1980.
- PAZ, Octávio. Tradução, literatura e literariedade. Trad. Doralice Alves de Queiroz. *Viva Voz*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine*. Una aproximación comparativa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG/FALÉ, 2000.
- PETERMANN, Christian. “Bufo” funciona como passatempo. *Revista da Folha*. São Paulo, p. 27, Aug 31, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- POLESSA, Maria Luiza de Castro. *Rubem Fonseca; retratos e conversas*. 1986. Dissertação (Mestrado) – UFRJ, Rio de Janeiro.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre uma das linhas da trajetória de Rubem Fonseca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 abr., 1984. Folhetim, p. 10-11.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. Algumas questões acerca da literatura policial brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1985. Folhetim, p. 9-10.

REIMÃO, Sandra Lúcia. Literatura policial no Brasil; notas sobre uma transposição de modelos. *34 Letras*. Rio de Janeiro, n. 4, p. 229-239, jun. 1989.

SABADIN, Celso. *Critica Bufo & Spallanzani*. Disponível em: <www.cineclick.com.br>. Acesso em: 29 ago. 2001.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica: da teoria à prática. In: *Anais do I Colóquio Luso Brasileiro de Semiótica*. Rio de Janeiro, 1986.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther. *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/ Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985. p. 5-15.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: adaptação cinematográfica e recepção literária do cinema*. Braga: Universidade do Minho, 2000.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TAMBELLINI, Flávio. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Conspirações Filmes, 2001.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 93-104.

UTERA, Rafael. *Literatura cinematográfica, cinematografia literária*. Sevilha: Ediciones ALFAR, 1987.

VAN DINE, S. S. *Dois crimes no inverno*. Trad. Antônio Lopes Ribeiro. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 19--.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIDAL, Ariovaldo José. Rubem Fonseca o romancista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1991, p. 6-7.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia, SP: Ateliê, 2000.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizontes, 1984.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.