

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

MARIANE BOVOLONI DIAS

**Jornalismo, Literatura e Cinema: o romance-reportagem  
de Aguinaldo Silva e sua adaptação cinematográfica**

Bauru  
2015

MARIANE BOVOLONI DIAS

**Jornalismo, Literatura e Cinema: o romance-reportagem  
de Aguinaldo Silva e sua adaptação cinematográfica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação; Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática; Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Bauru  
2015

Dias, Mariane Bovoloni.

Jornalismo, Literatura e Cinema: o romance-reportagem de  
Aguinaldo Silva e sua adaptação cinematográfica/Mariane  
Bovoloni Dias, 2015

113 folhas: il.

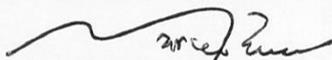
Orientador: Marcelo Bulhões.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista.  
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC, Bauru,  
2015

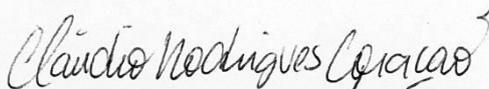
1. Romance-reportagem. 2. Adaptação Cinematográfica.  
3. Audiovisual. 4. Aguinaldo Silva. I. Universidade Estadual  
Paulista. Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação -  
FAAC. II. Título

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE MARIANE BOVOLONI DIAS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DO(A) FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICACAO DE BAURU.**

Aos 26 dias do mês de agosto do ano de 2015, às 19:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof . Dr . CLAUDIO RODRIGUES CORAÇÃO do(a) Departamento de Comunicação - Ênfase Em Audiovisual / Universidade Federal de Ouro Preto, Prof. Dr. LAAN MENDES DE BARROS do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de MARIANE BOVOLONI DIAS, intitulada "Jornalismo, Literatura e Cinema: o romance-reportagem de Aguinaldo Silva e sua adaptação cinematográfica.". Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovado . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES



Prof. Dr. CLAUDIO RODRIGUES CORAÇÃO



Prof. Dr. LAAN MENDES DE BARROS

*À Djanira Ramos Suzano, ou Lili Carabina, pela  
coragem que nunca lhe faltou.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais. Acima de tudo, eles me ensinaram a ter coragem.

Aos bons amigos de São João da Boa Vista (Bianca, Eveline, Gabriel, Guilherme, Marcos Paulo, Maria Cecília e Marjiê) por estarem ao meu lado sempre, e pelas risadas incontáveis.

Aos amigos queridos que a Unesp me presenteou: Ana Cláudia, Amanda, Natália e Paulo. Obrigada pela paciência, pelos favores, pelas trocas, pelo carinho, pela companhia nas tardes e noites bauruenses, pela amizade sincera. Ao amigo poeta, Eduardo Carbone, pelas maravilhosas trocas literárias.

Aos professores Dr. Danilo Rothberg e Dra. Larissa Pelúcio, por terem feito parte dessa trajetória ao me orientarem na Iniciação Científica e no Trabalho de Conclusão de Curso, respectivamente.

Ao meu orientador, Professor Dr. Marcelo Bulhões, pelo aprendizado, confiança e paciência.

“- Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranquilo, Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso”.

Trecho de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector.

**RESUMO:** Esta dissertação tem como foco a adaptação do texto literário para o audiovisual, tendo como objeto o livro *Lili Carabina: Retrato de uma Obsessão*, lançado em 1988 por Aguinaldo Silva. No mesmo ano, o texto foi adaptado no filme *Lili, A Estrela do Crime* sob direção de Lui Farias. Analisaremos esta união entre jornalismo e literatura que deu origem ao romance-reportagem e o rico trânsito entre literatura e cinema. Nosso objetivo é compreender este processo que caracteriza a adaptação de uma obra literária para o audiovisual

**PALAVRAS-CHAVES:** Aguinaldo Silva; romance-reportagem; adaptação cinematográfica; Lili Carabina; Lui Farias.

**ABSTRACT:** This dissertation focuses on the problem of the adaptation of the literary text to the audiovisual media, based on the book *Lili Carabina: An Obsession Portrayal*, wrote by Aguinaldo Silva in 1988. At the same year, the novel-report was adapted to the movie *Lili, Notorious Criminal*, directed by Lui Farias. We are interested about the union between literature and the cinema, and the elements of adaptation. This analysis try to understand the aspects that characterize the process of literary adaptation for audiovisual

**KEY-WORDS:** Aguinaldo Silva; novels-report; literary adaptation; Lili Carabina; Lui Farias.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Pena e Serra: discussão para entrevistar Lili.....	43
Figura 2. A peruca loira é a característica mais marcante da anti-heroína.....	44
Figura 3. Para conversar com a jornalista, Lili se mostra sem disfarces.....	44
Figura 4. Os filhos em uma das mãos, a carabina em outra.....	45
Figura 5. Fazendo graça para a jornalista, Lili lhe joga a arma.....	45
Figura 6. Clima amistoso entre bandida e jornalista.....	46
Figuras 7 a 10. Lili no ensaio fotográfico: mito da cultura de massa.....	46-47
Figura 11. A capela ao fundo: imagem “humanizada” de Lili.....	48
Figura 12. A câmera subjetiva assume o papel de Lili na conversa com Bebel.....	49
Figura 13. “Se entrega! Por que você quer morrer?”, gritava Bebel.....	49
Figura 14. O esconderijo de Lili: fortaleza da figura midiática.....	50
Figura 15. O envolvimento da jornalista.....	50
Figura 16. A roupa manchada de sangue: clímax da queda da anti-heroína.....	51
Figura 17. Acidente em linha férrea se alterna com a imagem de Lili.....	51
Figura 18. O resgate de um cidadão também se alterna com a cena de Lili baleada.....	52
Figura 19. O leiteiro tenta acalmar os torcedores na confusão no estádio.....	52
Figura 20. A jornalista ainda se vê envolvida após a morte de Lili.....	53
Figura 21. Pobreza e vulnerabilidade dos filhos de Lili: feição realista.....	53
Figura 22. Última cena do episódio: “Fim do mundo” pichado no muro.....	54
Figura 23. Bebel solicita espaço na primeira página do jornal.....	54
Figura 24. Cartaz do filme dirigido por Lui Farias.....	67
Figura 25. Lili como uma dona de casa humilde.....	68
Figura 26. Elisa inicia a construção da personagem Lili Carabina.....	68
Figura 27. Uso do helicóptero surpreende pelo inesperado.....	70
Figura 28. No confronto, Lili sempre é superior.....	72
Figura 29. Comicidade nos tiros.....	72
Figura 30. Erro de continuidade: não vemos a troca de roupas.....	72
Figura 31. Atuação caricata de uma dona de casa inocente.....	73
Figura 32. A enfática sensualidade de Lili na cama do delegado.....	73
Figura 33. Dois telefones e a peruca: inverossimilhança declarada.....	74
Figura 34. Ao telefone, Lili observa o delegado na sacada do apartamento.....	74
Figura 35. Lili e Vivi: troca de perucas para confundir o espectador.....	75
Figura 36. A expressão burlesca do delegado com a peruca nas mãos.....	76
Figura 37. Cena final do filme: o romance de Lili e do delegado.....	76
Figura 38. As insinuações de Cigano são narradas indiretamente pelo locutor no rádio...78	
Figura 39. Delegado visita outro preso, mas é alertado pelo locutor.....	78
Figura 40. Espectador é levado a pensar que uma das covas se destina a Lili.....	79
Figura 41. Lili “desmontada”: a fragmentação da identidade da heroína.....	80
Figura 42. Quarto com Lili e Arnaldo: móveis brancos simulando neve.....	82
Figura 43. Durante as ameaças, o corpo de Arnaldo está coberto de isopor.....	82
Figura 44. Ao fundo, um boneco serve ao efeito cômico-grotesco.....	83
Figura 45. Quartos em formato de iglu do Motel Alaska.....	83
Figura 46. Narrador observador: o olhar da câmera entre as árvores.....	84
Figura 47. Homem vestido de urso polar e Lili durante a perseguição .....	84
Figura 48. O delegado examina o carro incendiado de Arnaldo.....	85
Figura 49. Carta entregue ao delegado pelo funcionário do motel.....	85
Figura 50. A repreensão ao gerente do motel.....	86
Figura 51. A atuação do personagem Lothar se marca pelo excesso.....	86

Figura 52. Extravagância visual explicita o universo ficcional.....	87
Figura 53. Estilização, antinaturalismo: o efeito do ridículo.....	87
Figuras 54 e 55. Maquiagem estilizada e feições exageradas de Lili.....	88
Figura 56. Quebra da quarta parede.....	89
Figura 57. Personagem dirige-se ao espectador: atitude anti-ilusionista.....	90
Figura 58. Personagem faz confidências ao espectador.....	90
Figuras 59-61. Sequência de Lothar quebra a quarta parede e provoca o espectador.....	91
Figura 62. A abertura do buraco marca o presente da diegese.....	92
Figura 63. Delegado sempre busca informações do paradeiro de Lili.....	92
Figura 64. O movimento inverso: demarcação temporal e efeito antirrealista.....	93
Figura 65. Cigano no assalto que resultou em sua prisão.....	93
Figura 66. No ambiente da boate, referência à cultura midiática .....	94

## SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. A literatura e a sétima arte: questões de adaptação.....	16
2. Cinema, Bakhtin e jornalismo: alguns conceitos.....	23
2.1 Metalinguagem na sétima arte.....	23
2.2 Um pouco sobre dialogismo e polifonia de Bakhtin.....	27
2.3 Genette e as divisões da transtextualidade.....	31
2.4 As raízes do (anti) naturalismo.....	34
2.5. Romance-reportagem: a tradição no Brasil.....	35
4. Aguinaldo Silva: do jornalismo policial ao romance-reportagem.....	39
4.1 <i>Plantão de Polícia</i> : o jornalista no centro dos acontecimentos.....	41
4.2 <i>Lili Carabina</i> : o romance-reportagem de Aguinaldo Silva.....	55
<i>Enredo e personagens</i> .....	55
<i>O narrador</i> .....	57
<i>A construção da trama</i> .....	60
4.3 <i>Lili Carabina</i> : o filme.....	66
<i>Enredo e personagens</i> .....	67
<i>O narrador</i> .....	77
<i>Metalinguagem e antinaturalismo</i> .....	79
5. Romance-reportagem e filme <i>noir</i> : os vieses do espetáculo.....	96
5.1. Aguinaldo não é Louzeiro.....	96
5.2. Romance policial <i>noir</i> : <i>Lili Carabina à la femme fatale?</i> .....	97
5.3. <i>Lili, A Estrela do Crime</i> : um espetáculo não interrompido.....	101
Considerações Finais.....	106
Referências Bibliográficas.....	109

## INTRODUÇÃO

No filme *Cinema Paradiso*, lançado em 1988 e dirigido por Giuseppe Tornatore, um menino, Totó, encanta-se com o cinema. Em meio a pedaços de películas, Alfredo, o projetista de um cinema em Giancaldo, pequena cidade na Sicília, tenta dissuadi-lo a seguir sua profissão. Ele diz que se trabalha muito, sempre sozinho, e que logo Totó estaria conversando com Greta Garbo ou Tyrone Power como um maluco. Mas o menino persiste e, anos mais tarde, abandona a cidade italiana para se tornar cineasta.

Desde seus primórdios com os irmãos Lumière, o cinema tem o poder de encantar platéias. Na novidade de um discurso que provoca um *efeito* de realidade e no desenvolvimento de múltiplas possibilidades na ficção, muitos movimentos já se passaram: Expressionismo Alemão, Nouvelle Vague, Neorealismo Italiano, Cinema Novo, e outros.

Ao longo de sua história, a literatura sempre foi um manancial para as produções audiovisuais. Considerando o romance apenas como um exemplo, diretores de cinema criaram filmes que trazem características destes, mas não se apegam à “fidelidade” que, em tempos mais recentes, tem sido vista como critério, no mínimo, problemático. Nos dias atuais, exige-se menos da produção audiovisual um efeito de semelhança em função da “matriz” literária. Críticos têm cada vez mais consciência de que, tratando-se de meios distintos, literatura e cinema, “fidelidade” estrita não é possível.

Todavia, com frequência, não encontrar nas telas a “mesma narrativa” da obra literária desagrada os leitores. Baseando-se no discurso de que o filme deveria ser “fiel” ao livro, a produção audiovisual é vista com descrédito, como se sua qualidade estivesse relacionada à lealdade com a obra literária. Tais questões convidam a uma reflexão sobre o problema da adaptação cinematográfica.

O jornalista e novelista Aguinaldo Silva lançou, em 1983, o romance-reportagem *A História de Lili Carabina* e a segunda edição, com o título *Lili Carabina, Retrato de uma Obsessão*, em 1988. Ambos abordavam a história de Djanira Ramos Suzano, assaltante que na década de 70 foi conhecida como a mulher mais procurada da polícia carioca. Em 1980, a bandida já havia sido tema de um dos episódios de *Plantão de Polícia*, programa que marcou a década ao retratar jornalistas na busca por notícias criminais. Em 1988, o romance-reportagem de Aguinaldo foi adaptado para o cinema no filme *Lili, A Estrela do Crime*, dirigido por Lui Farias e tendo Betty Faria como personagem principal.

Esta dissertação tem como foco analisar a adaptação como tradução da linguagem verbal para a não-verbal. Interessa, pois, a tradução, ou “passagem”, da obra de Aguinaldo Silva para o filme de Lui Farias, assim como problemas teóricos a respeito da adaptação e algumas questões que envolvam a relação entre cinema e literatura. Este trabalho busca investigar alguns dos procedimentos que envolvem a adaptação a partir do objeto de estudo elencado e dirigindo-se à articulação entre metalinguagem e intertextualidade.

Em um primeiro momento, analisaremos como se construiu, a partir da análise do enredo e de algumas cenas, o episódio de *Plantão de Polícia*, lançado pela TV Globo nos anos de 1980. Essa foi a primeira vez em que a história da bandida Lili Carabina foi tornada uma narrativa situada no limite entre o factual e o ficcional. Depois, deter-nos-emos no romance-reportagem de Aguinaldo Silva, enfocando questões de enredo e construção da trama. Veremos de que forma o discurso verbal da obra jornalístico-literária busca procedimentos que funcionam como analogias a elementos próprios da linguagem cinematográfica. Por fim, a análise recairá sobre o filme de Lui Farias a partir de seu enredo e construção de cenas, momento em que o fenômeno intertextual e metalinguístico recobre-se de maior importância.

No primeiro capítulo, vamos focar alguns pontos de contato entre cinema e literatura, e questões dirigidas à “fidelidade”. Durante muito tempo, críticos se utilizaram da noção de “fidelidade” como critério de valorização das produções cinematográficas baseadas em obras literárias. O diretor François Truffaut, na Paris dos anos 60, foi um dos maiores defensores de adaptações “infieis”. Já o crítico André Bazin, nos anos 50, defendia a “presença” da literatura no cinema, mas questionava se o cinema sobreviveria sem as suas “muletas”. Tomando tais concepções aparentemente antagônicas, desenvolveremos uma avaliação do fenômeno da adaptação cinematográfica, acolhendo algumas considerações de Robert Stam.

No segundo capítulo, faremos breves revisões acerca de conceitos importantes para esta pesquisa: a metalinguagem, em que os signos se autorreferenciam; o dialogismo e a polifonia de Bakhtin; o conceito de intertextualidade desenvolvido por Kristeva e, por fim, as cinco classificações transtextuais criadas por Gérard Genette. Além disso, passaremos brevemente pela inflexão do naturalismo, pois sua marca é necessária à avaliação do romance-reportagem no Brasil, e os “três momentos” propostos por Flora Sussekind. No terceiro capítulo, acolheremos algumas contribuições de Rildo Cosson para o romance-reportagem e sua tradição em solo nacional.

No quarto capítulo será feita a análise dos objetos de estudo. Iniciaremos com um dos episódios da série *Plantão de Polícia*, exibido em 1980. Em seguida, o romance-reportagem de Aguinaldo Silva e, por fim, o filme de Lui Farias. O último capítulo contará com nossas avaliações acerca dos objetos frente a questões mais gerais da ficção midiática contemporânea.

A carência de trabalhos acadêmicos que analisam a obra de Aguinaldo Silva em parte motivou esta pesquisa. Quanto à metodologia utilizada, basear-se-á em análises fílmicas e teorias do cinema no cerne do processo da adaptação como tradução intersemiótica. Valendo-se dos conceitos de Mikhail Bakhtin, Kristeva e Gérard Genette, as questões referentes à metalinguagem e à intertextualidade são de interesse fundamental às nossas avaliações.

## Capítulo 1. Literatura e sétima arte: questões de adaptação

Literatura e cinema sempre mantiveram pontos de contato. Desde o estabelecimento de uma “linguagem cinematográfica”<sup>1</sup>, no início do século XX, há uma recorrência a histórias e personagens da tradição da literatura e a busca por procedimentos análogos aos do vasto repertório narrativo-literário. E isso atinge não apenas autores considerados clássicos, mas também os de maior apelo popular, como escritores de folhetins e *best-sellers*.

Na primeira década do século XX, o cinema se organiza de forma industrial, criando, aos poucos, especializações de funções para as fases de montagem e de distribuição dos filmes. Vão se consolidando as funções de diretor, roteirista, maquiador, cenógrafo, figurinista, entre outras. As histórias vão se tornando mais complexas, diminuindo a presença de intertítulos e contando com atuações menos afetadas e mais verossímeis por parte dos atores. E, desde esse período do início do século XX, o cinema já cultivava “inspiração” na literatura.

Um dos exemplos é o filme que, de 1915, é considerado um marco no estabelecimento de uma “gramática” cinematográfica. Em *O Nascimento de uma Nação*, D. W. Griffith aperfeiçoou as técnicas de montagem e aproximou a câmera dos atores - através do plano americano, *close-up*, etc. A obra tem como pano de fundo a Guerra Civil norte-americana e a sua influência sobre duas famílias. Notadamente racista, ele nega qualquer tipo de igualdade entre negros e brancos e exalta a Klu Klux Klan, organização que apóia a supremacia branca e a segregação racial. Ao lado das polêmicas que a temática do filme suscitou, a partir dele o cinema passaria a ser visto como detentor de uma “linguagem” própria, tornando-se arte ao encontrar suas especificidades expressivas. O que nos interessa, nesse caso, porém, é que *O Nascimento de uma Nação* é baseado na obra literária *The Clansman*, de Thomas Dixon Jr. Logo, até mesmo o diretor que possui a “paternidade” da expressão cinematográfica se utilizava do manancial da literatura.

Assim, o “uso” da literatura pelo cinema não é algo novo. A partir das técnicas de montagem inauguradas por Griffith, diferentes vertentes estéticas e movimentos se seguiram. Em *História do Cinema Mundial* (2006), Fernando Mascarello reúne textos

<sup>1</sup>Vale a observação de Roland Barthes: “Efetivamente, usa-se com frequência a palavra *linguagem* de modo metafórico para toda espécie de comunicação, ou – o que é mais grave – para toda espécie de expressão. Por exemplo, quando se fala de *linguagem cinematográfica*, designa-se na verdade a expressão cinematográfica. Tecnicamente, *linguagem* é algo muito preciso: no sistema de signos que constitui nossa linguagem articulada, os signos são – se assim se pode dizer – divididos duas vezes: uma primeira vez em *palavras*, uma segunda vez em *sons* (e letras)” (BARTHES, 2005, p.88-89).

de autores diversos para apresentar um panorama cronológico de movimentos cinematográficos. No Expressionismo Alemão, por exemplo, na segunda década do século XX, o diretor Robert Wiene filmou *Raskolnikow* (1923), “inspirado” no personagem homônimo do romance *Crime e castigo*, de Dostoievski. Já F. W. Murnau, em 1926, filma *Fausto*, baseado em uma das obras mais célebres da literatura alemã, escrita por Goethe. Nesse período, aliás, muitos filmes já estavam próximos ao universo da literatura romântico-fantástica (CÁNEPA, 2006).

Também Orson Welles, notabilizado por *Cidadão Kane* de 1941, recorreu à literatura. Em 1955, ele iniciou as filmagens de *Dom Quixote*, de Cervantes, e trabalhou na produção até 1985, às vésperas de sua morte. O filme nunca foi lançado devido a problemas com cortes de verbas e falecimento de atores. Segundo Stam (2008), Welles, como diretor transgressor de regras, defendia adaptações “infieis” às obras literárias. Para ele, as modificações eram a própria justificativa das adaptações.

No mesmo ano em que Welles iniciou as filmagens do seu *Dom Quixote*, o russo Vladimir Nabokov escreveu *Lolita*, um dos romances mais polêmicos da história da literatura. Em 1962, o diretor Stanley Kubrick lançou sua adaptação da obra. Kubrick se tornou um diretor muito conhecido por *2001, Uma Odisséia no Espaço* – adaptado do livro de Arthur C. Clarke. Ainda faria *Laranja Mecânica*, adaptado do romance de Anthony Burgess e *O Iluminado*, adaptação do terror de Stephen King. Em 1962, ele decidiu levar para as telas a paixão do narrador duvidoso Humbert pela pré-adolescente Dolores Haze. Segundo Stam (2008), antes das filmagens, o próprio Nabokov escreveu um roteiro de *Lolita*, “infiel” ao próprio romance-fonte.

O roteiro de cinema de Nabokov também levanta questões interessantes e relevantes à teoria da adaptação. Ele revela as instabilidades da produção textual, o fato de que as obras consideradas definitivas são, na verdade, apenas uma versão que arbitrariamente foi congelada e recebeu o status de definitiva (STAM, 2008, p.300).

No Brasil, há vários exemplos de diretores que se deixaram tomar pela “inspiração” literária. Muitas das obras de Nelson Rodrigues saíram do palco de teatro para estamparem as telas do cinema. Leon Hirszman dirigiu *A Falecida* em 1965, Nelson Pereira dos Santos adaptou *Boca de Ouro* (1963), enquanto Arnaldo Jabor adaptou *Toda Nudez será Castigada* (1973). Joaquim Pedro de Andrade foi um dos diretores que mais recorreu ao manancial literário para retratar aspectos da vida cultural

e política do país. Em 1966, lança *O Padre e a Moça*, adaptado de um poema de Carlos Drummond de Andrade e, em 1969, *Macunaíma*, baseado no livro homônimo de Mário de Andrade.

Não raramente, porém, diante do lançamento de uma nova adaptação, a crítica tomava a questão da “fidelidade” em relação à obra literária como critério de valorização. Quando o desenvolvimento do enredo ou as características de determinado personagem não eram “respeitadas”, o longa poderia ser depreciado por parte de um público que considerava as mudanças uma “traição”. Segundo Stam (2008, p.20), a crítica tradicional costumava apontar que o cinema prestaria um “desserviço à literatura” e termos como “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração”, entre outros, eram usados com frequência. Diante da adaptação cinematográfica, o livro era sempre “melhor”.

Quando dizemos que uma adaptação foi "infidel" ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes (STAM, 2008, p.20).

Não raramente, também, a obra literária é vista como uma criação artística, enquanto o filme é apenas uma espécie de resposta “infidel” ao romance ou conto. Tal questão nos importa sobremaneira neste trabalho: por se tratar de linguagens distintas, tendo de um lado a verbal e do outro a audiovisual, como se portar diante da questão da adaptação?

No movimento que ficou conhecido como *Nouvelle Vague*, cujo epicentro foi a Paris dos anos 60, seus diretores também realizaram adaptações cinematográficas. Um dos filmes mais conhecidos, *Jules e Jim - Uma mulher para dois* (1962) é adaptação de François Truffaut da obra de Henri-Pierre Roché. Dois anos antes da realização do filme o diretor já havia adaptado *Atirem no Pianista*, baseado na narrativa *noir* de David Goodis (MANEVY, 2006). Além de um dos diretores mais importantes da *Nouvelle Vague*, François Truffaut foi um dos maiores defensores das adaptações literárias “infieis”. No artigo, *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*, publicado em 1954 na

*Cahiers Du Cinéma*, ele critica dois roteiristas prestigiados no período, Aurenche e Bost. Para ele, tais diretores subestimavam o cinema, uma vez que escreviam roteiros, mas eram literatos. Em um dos trechos do artigo, Truffaut afirma: “o talento, decerto, não diz respeito à fidelidade, mas não concebo adaptação válida senão escrita por um *homem de cinema*. Aurenche e Bost são essencialmente literatos e, sob esse aspecto, crítico-os por menosprezarem o cinema ao subestimá-lo” (2005, p.265).

Outra crítica de Truffaut diz respeito ao que ele denominou “equivalência”. Segundo ele, tal procedimento pressupunha que, no romance-fonte, existiriam situações narrativas mais e menos “filmáveis”. No caso das “não filmáveis”, ao invés de suprimi-las, cenas equivalentes eram criadas para o filme. A palavra de ordem para os roteiristas do período seria “inventar sem trair”, mantendo fidelidade ao espírito do romance adaptado (TRUFFAUT, 2005, p.264). Incomodava Truffaut a incerteza sobre a existência de cenas “não filmáveis” e, caso contrário, se seriam “não filmáveis” para todos. “Na verdade, Aurenche e Bost tornam insípidas as obras por eles adaptadas, pois a *equivalência* vai sempre no sentido da traição, ou seja, da timidez” (2005, p.266).

Truffaut foi um dos maiores críticos do cinema francês. No caso das adaptações, ele afirmou que o respeito às letras foi substituído pelo respeito ao espírito da obra. No entanto, a preocupação com a “(in) fidelidade” era constante: “‘Inventar sem trair’, dizem vocês; a mim parece-me se tratar, no caso, de muito pouca invenção para muita traição” (2005, p.259). Os filmes franceses seriam construídos a partir de uma “fórmula” para se encaixar na “tradição de qualidade” e, ao final, todos acabariam contando as mesmas histórias:

Na cabeça deles, qualquer história comporta os personagens A, B, C, D. No interior dessa equação, tudo se organiza em função de critérios conhecidos exclusivamente por eles. Os relacionamentos se dão segundo uma simetria bem combinada, personagens desaparecem, outros são inventados, o roteiro afasta-se pouco a pouco do original para se tornar um conjunto, informe mas brilhante: um filme novo, passo a passo, faz sua entrada solene na “Tradição de Qualidade” (TRUFFAUT, 2005, p.265).

Afirmando que não acreditaria na “coexistência pacífica da *Tradição de Qualidade* e de um *cinema de autores*” (2005, p.273, grifos do autor), Truffaut critica diretores que seriam submissos aos próprios roteiristas: “Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os

enquadramentos” (p.271). Nesse caminho, o sucesso ou o fracasso do filme dependeria do roteirista escolhido.

Segundo Manevy (2006), o artigo de Truffaut provocou reações nos profissionais da área, gerando um sentimento de traição. No entanto, o que interessa aqui são questões fundamentais que o artigo levanta: como se portar diante das adaptações “infiéis”? Os filmes adaptados deveriam manter “fidelidade” ao espírito da obra, assim como ditava a “tradição de qualidade” dos filmes franceses?

No texto *Por um Cinema Impuro: Defesa da Adaptação*, dos anos 50, o crítico André Bazin também defende a influência da literatura no cinema, mas traz considerações diversas a respeito da “fidelidade”. A princípio, Bazin questiona se o cinema sobreviveria sem as “muletas” da literatura. Para ele, a adaptação seria uma tendência comum na história das artes, e o cinema buscaria “inspiração” no romance há muito tempo. Por ser uma arte jovem, a evolução do cinema inevitavelmente se refletiria nas artes consagradas, como a literatura e a pintura. O cineasta já não plagia as obras literárias, mas quer transcrever para a tela a obra literária “numa quase identidade” (BAZIN, 1991, p.83). Bazin vai à contramão dos críticos que desejavam que o cinema encontrasse sua própria legitimidade e se afastasse das demais manifestações artísticas.

Segundo Bazin, a crítica se opunha aos “empréstimos” realizados pelo cinema na literatura, mas quando a literatura se deixava influenciar pelo cinema, era tida como legítima. Algumas obras literárias, como as norte-americanas da *série noir* dos anos 30, seriam escritas prevendo a possível “transposição” para as telas hollywoodianas. Ademais, autores como John Dos Passos, Erskine Caldwell, Ernest Hemingway e André Malraux incorporavam em suas narrativas procedimentos análogos aos da expressão cinematográfica.

Embora Bazin não fosse contra as adaptações “infiéis”, diz que os cineastas só ganhariam com a “fidelidade”. “Bem mais evoluído, dirigindo-se também a um público relativamente culto e exigente, o romance propõe ao cinema personagens mais complexos e (...) um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada” (BAZIN, 1991, p.93). Em outras palavras, a literatura garantiria um “atestado de qualidade” ao cinema. Nesse caso, o cineasta poderia ser “fiel” à obra literária, tentando traduzi-la para a plataforma audiovisual.

É errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão (BAZIN, 1991, p.94).

O cineasta que buscasse a estrita “semelhança” com o romance-fonte necessitaria, segundo Bazin, de mais invenção e imaginação. “Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade” (1991, p.95). As adaptações seriam garantia do progresso da sétima arte e, longe de degradar as obras literárias, apenas aumentavam suas vendas. Para Bazin, “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (p.96).

Da leitura dos textos de Truffaut e Bazin, percebemos que ambos divergem quanto à questão da “fidelidade”. Enquanto o primeiro argumenta que talento não diz respeito à “fidelidade”, e critica os filmes que se mantêm “fiéis” ao espírito do romance, para Bazin a “fidelidade” seria uma vantagem, garantindo qualidade ao filme adaptado. Ademais, segundo Manevy (2006), ao invés da noção de “cinema impuro” de Bazin, Truffaut defende o “mais cinema” das adaptações literárias.

Como aponta Robert Stam em *A literatura Através do Cinema* (2008), a noção de *fidelidade* traz uma carga depreciativa quando se diz que o filme é “infel” à obra original. Entretanto, essa “necessidade” de “fidelidade” diante das adaptações não pode ser vista como um princípio metodológico. A questão é mais complexa e atinge a possibilidade de uma obra literária ser adaptada de forma estritamente “fiel”. Para o autor, a adaptação é a transposição de uma linguagem exclusivamente verbal para as múltiplas possibilidades da linguagem cinematográfica.

Assim, a adaptação não seria uma questão de conteúdo mais afinado com seu original, mas uma atitude diante do material de referência, uma noção calcada na autonomia estética do realizador audiovisual. Não existe, pois, “fidelidade” a partir do momento em que são meios distintos, literatura e cinema. Toda tradução, como passagem de um meio de expressão para outro, provoca inevitável mutação, e o realizador audiovisual promoveria, no máximo, analogias entre o verbal e o visual.

Segundo tal perspectiva, deve ser adotada uma abordagem mais complexa, ao invés de uma discriminatória e prescritiva. Os critérios para apreciação de uma obra adaptada deixariam de focar a questão da “fidelidade” para se voltar a questões como “leituras”, “interpretações” e “reescritas” do romance-fonte. Como destaca Stam, as adaptações cinematográficas são tomadas por inúmeras “transformações e referências

intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível” (2008, p.22).

No texto “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade” (2006), Stam remonta às origens que teriam levado a literatura a ser vista como uma manifestação artística superior comparada ao filme adaptado. Dentre as questões que o autor enumera, destacamos: a anterioridade da literatura comparada ao cinema; o pensamento “dicotômico” de que, se houvesse ganhos para o cinema, haveria perdas para a literatura; o preconceito cultural contra as artes audiovisuais; a valorização da palavra escrita e, por fim, o que ele denominou de “carga de parasitismo”, na qual o filme é menos do que o romance por ser uma cópia deste, e menos do que outros filmes por não ser “puro” (STAM, 2006, p.21).

Entendemos a adaptação cinematográfica como uma recriação de uma obra anterior. Se uma obra literária pode gerar inúmeras leituras, também pode gerar inúmeras adaptações cinematográficas. Assim, um romance, por exemplo, pode ter vários filmes, e todos terem a mesma “origem literária”. É claro que existem filmes bem e mal sucedidos, mas a avaliação de sua qualidade não deve ter como critério a “fidelidade” à obra (STAM, 2008).

Nesse trabalho de apropriação transformadora, a obra audiovisual traz traços de seu tempo e está impregnada das mãos que a realizaram (diretor, produtor, atores, figurinistas, etc). Como Jacques Aumont afirma em *A Estética do Filme* (1995), o cinema é o encontro de elementos cinematográficos e de outros tantos que nada têm de cinematográficos.

Neste trabalho, avaliaremos a adaptação a partir de uma prática intertextual, tendo como base o conceito de dialogismo de Bakhtin e o conceito de intertextualidade desenvolvidos por Kristeva a qual considera que todo texto mantém diálogo com outros tantos textos. Assim, antes de iniciarmos uma discussão sobre nosso objeto – o romance-reportagem e o filme baseado na história de Lili Carabina – vale uma síntese teórica.

## Capítulo 2. Cinema, Bakhtin e jornalismo: alguns conceitos

### 2.1. Metalinguagem na sétima arte

No universo midiático, ocorrem permanentes intercâmbios de processos semióticos. Embora se reconheça certo grau de autonomia de cada meio, há trocas, inflexões, que revelam como não permanecem isolados, mas se contaminam. Enquanto isso, antigas e mesmo ancestrais estratégias narrativas são convocadas e participam dessas trocas. Assim, uma realização cinematográfica reafirma uma tradição e, ao mesmo tempo, estabelece escambos com novos produtos e meios de expressão. É um campo de permanentes circulações de referências, citações, alusões, reelaborações, fusões:

Com citações sutis ou referências explícitas, emblemas do ficcional midiático circulam como moedas que, tendo sido corroídas pelo constante uso, estão sempre prontas para uma próxima “reapropriação”, para uma nova citação, para mais uma utilização paródica. Incansavelmente, o ficcional midiático parece recolher de seu próprio repertório (...) substância vital para se reciclar. Não se trata apenas de dizer que a ficção das mídias recombina ou reutiliza materiais e procedimentos de sua tradição, mas que explicita tais referências de seu universo ficcional como mais um recurso para nos seduzir (BULHÕES, 2009, p.127).

O processo em que os produtos midiáticos se referem a si próprios, contaminando-se, evoca um conceito de grande importância para esta dissertação: a metalinguagem. Podemos definir metalinguagem como a linguagem que utiliza seu próprio código para explicar a si mesma; a linguagem utilizada para descrever outra linguagem. A metalinguagem é percebida quando é o fator “código” que se destaca e o discurso se autorreferencia.

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto (CHALHUB, 1988, p.8).

Ainda segundo Chalhub (1988, p. 42, grifos do autor), a metalinguagem se intensifica com a modernidade. Em outras épocas, o momento da criação artística era algumas vezes “divino”, inatingível. “O que a metalinguagem indica é a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra”. Com a possibilidade de reprodução que o desenvolvimento técnico proporcionou com a fotografia, o rádio, o cinema e a televisão, a condição “divina” da produção artística parece fadada à crise. “Então, o que era o objeto único, aurático, sacralizado, não tem mais a possibilidade de sê-lo” (CHALHUB, 1988, p.43).

O cinema, segundo Albuquerque (2008), já nasce com a capacidade de se autorrefletir. Esta reflexão apareceria de duas formas: os filmes que se referem ao universo audiovisual em sua temática e aqueles que explicitam o próprio discurso cinematográfico. “Neste último caso, o recurso da metalinguagem é parte integrante e indissociável da *trama* do filme” (ALBUQUERQUE, 2008, p.48).

Neste trabalho, usamos a mesma acepção de *trama* de Albuquerque, designando a estrutura do enredo. Assim como ele, a palavra *enredo* será utilizada no sentido de *fábula*. Essa é a mesma diferenciação que faz Ismail Xavier no texto *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema* (2003b). O sentido de *fábula* seria determinada história com seus personagens, enquanto *trama* o modo como tais histórias e personagens se configuram no texto. Dessa forma, uma única *fábula* pode ser contada através de várias *tramas*.

Em *O Filme dentro do Filme: A metalinguagem no cinema* (1999), Ana Lúcia Andrade, dialogando com Chalhub, destaca que a capacidade de se autorrefletir foi uma das características mais marcantes da arte no século XX. É o mesmo para Albuquerque (2008) quando afirma que é a partir das vanguardas européias que é possível reconhecer experimentações na linguagem no sentido da metalinguagem, mas destaca que o recurso não surgiu na modernidade, apenas se intensificou no período.

Andrade (1999) cita diversos filmes metalinguísticos. No entanto, há apenas aqueles que se referem ao universo do cinema na sua temática ou trazem a referência cinematográfica na própria estrutura do filme, assim como *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen. Para ela, a metalinguagem seria o “processo que revele estas estratégias de auto-referência do cinema, explicitando o seu código e remetendo-se à sua própria estrutura” (p.16). Em outras palavras, é a própria forma cinematográfica falando de si.

Entre vários analisados, Ana Lúcia Andrade analisa *Those Awful Hats* (1909), de Griffith. A narrativa mostra o público e o incômodo que o grande chapéu das senhoras da época causava nos demais espectadores. Enquanto isso, passa na tela o filme *At the Crossroads of Life*, de Wallace McCuttcheon. Dessa forma, a metalinguagem se dá como um elemento narrativo temático e ao mesmo tempo busca causar identificação por parte dos espectadores com a situação da diegese.

Durante a era dos filmes mudos, a metalinguagem foi muito utilizada, de forma sedutora, para atrair a atenção do público e dar a sensação de participação. Isso porque os espectadores, ainda pouco habituados com a expressão cinematográfica, envolviam-se com a fábula como se fossem os próprios atores (ANDRADE, 1999). Com o advento do som, as possibilidades metalinguísticas se enriquecem. Nos filmes hollywoodianos da era industrial, o cinema utilizou a metalinguagem ao retratar seu próprio ritual na busca por reconhecimento e cumplicidade do público. Dessa maneira, explicitando o “fazer cinematográfico”, o cinema fornece ao público a ilusão de participação necessária para manter certo interesse pela obra fílmica.

Há ainda outros filmes que não se utilizam da metalinguagem em sua temática, mas em que as “regras do fazer cinematográfico estão articuladas na trama” (ANDRADE, 1999, p.67), sugerindo ao espectador reconhecer-se como voyeur diante da tela-espetáculo. É o caso de *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. A metalinguagem está em sua estrutura.

Explicita-se, assim, a ideia de metalinguagem na estrutura, em que o espectador é informado do código cinematográfico e, a partir daí, acompanha a trama construindo-a imaginariamente. Neste caso, a ilusão de participação se dá através da decodificação dos elementos estruturais do filme (ANDRADE, 1999, p.63).

A autora considera que as produções audiovisuais que se utilizam da metalinguagem como uma estratégia narrativa “insere” o espectador em filmes anteriores com os quais referenda, buscando desenvolver sua visão crítica acerca da obra:

Ao longo de sua história percebe-se que o cinema sempre utilizou a metalinguagem, tanto como artifício temático, a fim de revisar sua própria trajetória ou de revelar ao público alguns aspectos de seus bastidores, quanto uma estratégia poderosa que foi se aprimorando no

decorrer dos anos, a fim de aproximar-se do espectador (ANDRADE, 1999, p.178).

Assim como Albuquerque (2008), tomamos essa passagem com o senso de limite. Isso porque a metalinguagem a que a autora se refere é aquele em que o cinema aborda o cinema no nível do discurso, e não no nível de sua forma expressiva.

A metalinguagem é sim capaz de produzir um efeito de projeção/identificação ainda maior do que o já causado pela impressão de realidade. Mas só um tipo de metalinguagem é capaz de produzir tal resultado. Uma metalinguagem que é a *menos* metalinguagem de todas. Uma metalinguagem que, em verdade, *nem metalinguagem é*; preferimos denominá-la de *metacinema* e, tão somente, se por metacinema entendermos *o cinema que fala do cinema* ao nível do *discurso* e não ao nível da *linguagem!* (ALBUQUERQUE, 2008, p.49).

Na dissertação de Albuquerque (2008), voltada especificamente para a questão da metalinguagem nos filmes do cinema marginal de Rogério Sganzerla, diferenciam-se três tipos de metalinguagem: o metacinema, a “construção em abismo” e a metalinguagem de forma.

No caso da primeira, não é necessariamente o próprio código cinematográfico que chama a atenção para si mesmo, mas a temática “cinema” se referencia, expondo o “universo” do cinema: os bastidores, a escolha de atores, os momentos da produção. Esse é o caso de muitos dos filmes citados por Ana Lúcia Andrade (1999). O próprio código é tematizado somente no nível da diegese. É por conta disso que, segundo Albuquerque, este tipo de metalinguagem é capaz de produzir um efeito de identificação. “A linguagem não está sendo desnudada, é o universo daquela instituição que está sendo enriquecido na medida em que é explorado” (ALBUQUERQUE, 2008, p.55).

No caso da “construção em abismo” – tomando por empréstimo o termo original de Christian Metz – o código também não é referenciado, mas a metalinguagem atinge o nível da narrativa. Trata-se de *metanarrativa*, a narrativa que se vira para si mesma. Dessa forma, é o discurso que se autorreferencia, como é o caso do filme 8 ½ de Fellini.

O terceiro e último caso, que Albuquerque (2008) destaca como “metalinguagem de forma”, é todo o discurso que, de fato, coloca o próprio código em evidência. No

cinema, há várias formas de exemplificação. É o caso, por exemplo, como será tratado mais tarde no objeto deste estudo, quando o ator olha para a câmera para proferir sua fala, evidenciando sua condição de ator. Ou quando uma das câmeras é exibida na tela, como em uma das cenas do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Sganzerla. Trechos como esses chamam a atenção para o próprio código, tornando-o protagonista, dando destaque à própria linguagem cinematográfica, desvelando os bastidores do constructo ficcional.

Nesse tipo de aplicação da metalinguagem no cinema, o espectador é distanciado da obra, havendo um efeito contrário ao da *projeção/identificação*. Na medida em que o espectador identifica o mecanismo da linguagem cinematográfica atuando, o discurso perde certa força. A impressão de que ele carrega uma “verdade do mundo” é desfeita e o espectador é levado a se distanciar (ALBUQUERQUE, 2008, p.57-58).

Essa questão de “afastamento” do público causada pela metalinguagem, tendo como base nosso objeto, será analisada mais tarde.

## **2.2 Um pouco sobre dialogismo e polifonia de Bakhtin**

*Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade* (1999), de Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, é obra que acolhe contribuições de Mikhail Bakhtin para o estudo do texto. Bakhtin considerava a língua uma entidade viva, tendo como uma de suas propriedades o *dialogismo*. Isso significa que, na construção do enunciado pelo falante, ele estará sempre permeado por outras vozes. Esse dialogismo seria a condição para que tal discurso adquira sentido.

Em resumo, Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso (BARROS e FIORIN, 1999, p.2).

Muitos dos estudos de Bakhtin se dedicaram ao desenvolvimento do conceito de dialogismo, ou com tal conceito se relacionam. Segundo Barros e Fiorin, o dialogismo

aponta “que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro (...). O outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (1999, p.29).

Em *Introdução ao Pensamento de Bakhtin* (2006a), Fiorin destaca que as relações dialógicas da língua não se delimitam ao diálogo face a face, considerado apenas uma forma composicional. Pelo contrário, todos os enunciados teriam como propriedade o dialogismo. A palavra de um enunciador sempre é perpassada pela palavra do outro no processo de construção do seu discurso e, por isso, “todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (FIORIN, 2006a, p.40). O dialogismo é a relação de sentido que se situa entre dois enunciados.

O dialogismo sempre ocorre entre discursos, e o interlocutor só existe enquanto discurso. No texto *Interdiscursividade e Intertextualidade* (2006b), Fiorin aponta dois sentidos dados ao dialogismo de Bakhtin. O primeiro é o “modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio constitutivo”, enquanto o segundo é “uma forma particular de composição do discurso” (FIORIN, 2006b, p.167). Isso porque, segundo Bakhtin, a relação com a realidade só acontece mediada pela linguagem. Logo, nosso discurso se relaciona com outros discursos, e não diretamente com as coisas. “Se não temos relação com as coisas, mas com os discursos que lhes dão sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem” (FIORIN, 2006b, p.167).

Ao se afirmar que o dialogismo é parte constitutiva do enunciado, também se afirma que, mesmo quando diferentes vozes não se manifestam, o enunciado ainda é dialógico. Todo enunciado possui duas dimensões, uma vez que revela duas posições: a sua própria e a do outro. Nesse ínterim, segundo Bakhtin, as duas vozes não possuem neutralidade e estão envoltas em uma dimensão política. “As vozes não circulam fora do exercício do poder; não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer” (FIORIN, 2006b, p.173).

Há também o dialogismo em que as diferentes vozes são incorporadas no interior do discurso e nele se mostram. É isso o que Bakhtin chamou de “concepção estreita do dialogismo”, uma vez que, embora importante, a definição de dialogismo ultrapassa a vozes que compõe o discurso e se tornam o modo de funcionamento dos enunciados (FIORIN, 2006b, p. 173-174).

Interessa-nos, para nossos propósitos, o dialogismo a partir da intertextualidade. Nessa perspectiva, a intertextualidade se define como cada texto produzido, permeado, internamente, de outros inúmeros textos. São diversas vozes internas em diálogo que se completam, cruzam-se e se repelem.

Tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. Deve-se observar que a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos (BARROS e FIORIN, 1999, p. 04).

O conceito de intertextualidade se aplica tanto a textos verbais quanto a não-verbais, como uma música e produtos audiovisuais. Assim, entenderemos texto de acordo com sua concepção atual, segundo Barros e Fiorin (1999).

O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na ideia de enunciado de Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico (BARROS e FIORIN, 1999).

Bakhtin classifica duas diferentes formas desse *diálogo* interno. Enquanto a *polifonia* seria uma característica de textos que reúnem muitas vozes diferentes, os textos *monofônicos* seriam os que escondem as vozes e diálogos que os formam. Ainda que em ambos coexistam várias vozes sociais, os efeitos que produzem seriam distintos: *polifonia*, se tais vozes deixam se escutar, e *monofonia*, se elas se escondem ou apenas uma única é notada. No entanto, todos esses textos são *dialógicos*, uma vez que são constituídos por várias vozes sociais – a condição de seu sentido. A linguagem teria, pois, uma natureza dialógica (BARROS e FIORIN, 1999).

Nos dois primeiros capítulos de *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), Bakhtin avalia como se dá a construção de uma narrativa polifônica. Para ele, o insucesso de alguns estudos da obra de Dostoiévski está na questão de encararem seu discurso de forma monológica. A peculiaridade do autor de *Crime e Castigo*, porém, reside no fato dele construir uma narrativa marcada por uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia das vozes plenas” (BAKHTIN, 1981, p.2).

Para Bakhtin, os personagens de Dostoiévski seriam livres, equiparados ao seu criador. Dessa forma, a voz de tais personagens - sobre si e sobre o mundo à sua volta - é carregada de liberdade e significado que não se confundem com a voz do autor, desfazendo-se a estrutura monológica. Em um romance polifônico, como o de Dostoiévski, a voz das personagens não é abafada e suprimida pela voz do criador, mas se faz ouvir, equipara-se. A autoconsciência é uma marca definidora desses personagens polifônicos (KHALIL, 2001).

A originalidade de Dostoiévski, segundo Bakhtin, reside no fato de saber lidar de maneira intensa e variada com os diferentes tipos de discurso. Ao contrário dos romances monológicos, que encetam diversas vozes, mas deixam a voz do autor como a única verdadeira, os romances de Dostoiévski são polifônicos por desencadearem uma multiplicidade de vozes sem, no entanto, elegerem nenhuma como a norteadora (KHALIL, 2001, p.55).

O conceito de intertextualidade, tomando por base os pressupostos de Bakhtin, foi mais desenvolvido por Kristeva, em meio ao Estruturalismo nos anos 60. Tomando como base que todo texto apresenta uma relação, implícita ou explícita, com textos anteriores, a noção de intertextualidade é uma propriedade constitutiva do texto. Nesse ínterim, a intertextualidade seria um “processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (BARROS e FIORIN, 1999, p.30). Kristeva introduziu a noção de texto como um mosaico – o texto permeado por diferentes vozes.

Haveria três tipos de intertextualidade, segundo Barros e Fiorin: a citação, a alusão e a estilização. No primeiro, há a confirmação ou alteração do sentido do texto citado. No segundo, não existe a citação direta de todas as palavras, mas “reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras” (1999, p. 30-31). Por fim, a estilização é a reprodução do estilo, entendendo esse último como as características formais de textos que dão a ele um sentido de certa individualidade, originalidade.

### 2.3. Genette e as divisões da transtextualidade

Em *Palimpsestos* (2010), Gérard Genette propôs o termo *transtextualidade* para classificar toda a relação que um texto estabelece com outros, seja de forma explícita ou não. Genette torna a sua teoria mais restrita do que a intertextualidade proposta por Kristeva, uma vez que ele sugere a presença efetiva de dois textos. Haveria cinco tipos de relações que um texto pode estabelecer com outro, ou relações transtextuais que se constituem enquanto aspectos da textualidade. Tal classificação atende apenas a princípios didáticos, uma vez que perpassam umas as outras também de forma não estanque.

A primeira seria a *intertextualidade*, já explorada por Kristeva. Definida, de maneira restrita, como a efetiva presença de dois ou mais textos, haveria três formas mais comuns: a citação, em que um texto cita outro de forma literal e explícita; o plágio quando a referência textual não é declarada; e a alusão, quando existe apenas a percepção de um texto em relação a outro (GENETTE, 2010).

A segunda classe de relações transtextuais seria o *paratexto*. Menos explícita, nessa forma um texto se refere a outros por meio de seus componentes acessórios, como títulos, subtítulos, prefácios, notas de rodapé, capas, ilustrações, etc. Em outras palavras, refere-se à totalidade da obra. O terceiro tipo seria a *metatextualidade*, em que um texto comenta sobre o outro, sem a obrigatoriedade de citá-lo (GENETTE, 2010).

O quarto tipo é a *arquitextualidade*, de ordem mais abstrata e implícita. É a relação “silenciosa” de um texto com outro, em que no máximo é citado de forma *paratextual*, em títulos, subtítulos. Sua natureza é classificatória e normativa, em que o autor expõe sua vontade ou refuta a ligação com um texto, gênero ou outro (GENETTE, 2010).

Por fim, temos a *hipertextualidade*. É toda relação que une um texto B (que ele denominou de *hipertexto*) a um texto anterior A (ou *hipotexto*). Pode ser um texto que remeta a outro texto preexistente, ou se não o fizer diretamente, estabelece uma relação de forma que não poderia existir sem ele. Pode evocá-lo, mas não citá-lo. Nesse caso, o hipertexto teria o poder de modificar ou reelaborar o anterior. Essa é a forma de transtextualidade da qual Genette mais se ocupou em sua análise e que, nesta dissertação, é a mais produtiva para a análise fílmica. Para o autor, todas as obras literárias seriam hipertextuais, pois, é próprio da literatura evocar outras obras. Algumas somente são mais explícitas e declaradas do que outras.

Nesse conceito de *hipertextualidade*, os textos A e B se relacionariam a partir de um processo de transformação, o qual se divide em dois tipos: a transformação simples (ou direta) e da imitação (transformação indireta):

A transformação implica, por exemplo, alterar elementos da narrativa ou transportar a ação narrada para outro tempo ou lugar. Já a imitação é uma transformação que exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico, capaz de gerar um grande número de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta (GARCIA, 2007, p.29).

Haveria dois tipos de transformação: o travestimento (que degrada o hipotexto, seja na mudança de estilo ou tema) e a paródia, quando há a apreensão de um texto anterior para dar a ele novo significado, seja cômico ou depreciativo. Já a imitação seria um procedimento mais complexo, uma vez que o criador deveria adquirir certo domínio sobre o texto anterior para depois imitá-lo. Neste caso haveria o pastiche e a charge (GENETTE, 2010).

A diferença que Genette propõe entre a intertextualidade – desenvolvida por Kristeva – e a hipertextualidade é sutil. Para ele, a primeira se define como a efetiva presença entre dois ou vários textos, a qual pode ser mais ou menos explícita de acordo com seu uso no texto. Embora sejam conceitos muito próximos, adotaremos aqui a classificação de Genette: no hipertexto, um texto B deriva de um texto A, enquanto o intertexto conta com a co-presença de dois ou mais textos.

Robert Stam, em *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), também tratou da intertextualidade. Para ele, “todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais” (2003, p.226). Assim, os textos são formados a partir de inúmeras combinações e citações que, conscientes ou não, fazem com que haja o diálogo com outros enunciados.

Também na relação entre um texto e o contexto histórico em que este foi criado, é necessário pensar o texto e sua relação com o “outro”, seu intertexto, para então relacionar ambos às circunstâncias de seu contexto (STAM, 2003).

Pode-se considerar, portanto, que o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as ‘séries’ no interior das quais o texto individual se localiza.

De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido (STAM, 2003, p.226).

O cinema herda uma vasta tradição de produções artísticas com as quais pode dialogar, sendo uma espécie de orquestrador de vários discursos que já existiam anteriormente, sejam de meios iguais ou diferentes. “A intertextualidade relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação, e não a um mero e amorfo *contexto*” (STAM, 2003, p.227, grifo do autor).

Nesse sentido, um filme produzido por certo diretor se relaciona com muitos outros textos, sejam eles obras literárias ou produções cinematográficas. A questão que se deve colocar é de que forma se constrói o diálogo. Isso porque as formas de relação são infinitas. A própria técnica cinematográfica pode se relacionar com um intertexto, ou seja, os movimentos de câmera e a montagem podem aludir a textos pré-existentes.

Tais considerações são de boa aplicação para a análise fílmica, uma vez é possível analisar filmes que derivaram de textos verbais, ou seja, as adaptações cinematográficas de obras literárias. Nesse caso, os audiovisuais seriam hipertextos que se originaram de obras literárias, seus hipotextos. Pode haver vários hipertextos que derivam do mesmo hipotexto. Assim, Stam chama a atenção para os aspectos de modificação que um texto pode operar em outro.

Vale uma breve recapitulação: foi Bakhtin quem primeiro teorizou sobre as vozes no interior dos textos, em seu conceito de polifonia. Nos anos 60, Kristeva desenvolveu o conceito, dando o nome a ele de intertextualidade. E, nos anos 80, Genette o amplia, transformando em “transtextualidade”. Surge com Genette, então, a divisão em cinco categorias.

Para a análise dos objetos desta dissertação, utilizando os conceitos de Genette e Robert Stam, focaremos a relação que os textos instituem com os demais, além de averiguar as estruturas internas que os constroem.

O romance-reportagem e o filme de Lili Carabina dialogam sem, entretanto, perder sua autonomia e singularidade. Antes, porém, de chegarmos à análise, abordaremos uma questão indispensável ao nosso percurso: o antinaturalismo.

## 2.4. As raízes do (anti) naturalismo

Flora Sussekind, em *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984) classifica o naturalismo brasileiro em três momentos, de acordo com a necessidade - tanto do escritor quanto do público - de afirmar a identidade nacional. Em uma tentativa de fotografar o Brasil, esses romances tentariam ocultar a própria ficcionalidade. “Não se exige apenas do texto que apague o seu caráter ficcional em benefício de uma maior referencialidade. Também do leitor se exige que procure ‘verdade’” (SUSSEKIND, 1984, p.38). O objetivo era ignorar o caráter de ficcional, de linguagem, e procurar uma “verdade” além do que se lê.

Segundo a autora, em uma primeira fase do nosso naturalismo, situada nas últimas décadas do século XIX, a trilha seguida foram os estudos de temperamento. Há uma união entre literatura e ciência, evidenciada com a medicalização da linguagem e dos personagens. Esse é o caso de *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha. Os romances se tornam narrativas de casos clínicos.

Na segunda fase, nos anos de 1930, a nacionalidade é expressa através do regionalismo e os romances narram ciclos de transformações históricas e econômicas. Há analogias entre linguagem literária e ciências sociais. São exemplos dessa fase as obras *Usina* (1936), de José Lins do Rego; *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos e *Terras do Sem Fim* (1943), de Jorge Amado. A posse e perda de terra, assim como as grandes propriedades, tornam-se um tema capital.

A terceira fase é a que mais interessa para este trabalho: quando a literatura naturalista se assemelha a reportagens de jornal, referenciando às ciências da comunicação. São exemplos os romances-reportagens surgidos nos anos 1970, de autores como Carlos Heitor Cony, José Louzeiro e Valério Meinel.

Para a autora, o apego ao jornalismo foi uma tendência geral da ficção no período de meados da década de 70, uma resposta contra a repressão política e cultural, o nacionalismo conservador e o governo autoritário. Os jornais impressos, que se encontravam sob forte censura, utilizariam o espaço da literatura para a prática jornalística. “Não se encara o romance como ficção, mas como descrição de fatos” (1984, p.175). O trabalho do romancista, assim como do repórter, seria de apenas “recolhê-los”.

Dessa forma, utilizando-se da técnica e procedimentos profissionais jornalísticos, os romances-reportagens ultrapassariam a efemeridade das notícias da época. Quanto maior a “objetividade”, maior a credibilidade frente aos leitores.

Como será explorado no próximo capítulo, não consideramos o surgimento do romance-reportagem como uma resposta direta à censura política. O que interessa por enquanto, contudo, é certa inflexão naturalista dos romances-reportagens e, por consequência, dos filmes que os adaptaram.

Para Sussekind (1984), muitos romances-reportagens brasileiros surgidos nos anos 70 se apoiariam em uma atitude naturalista por estarem atrelados ao factual e ao efeito discursivo de objetividade. Esse seria o caso de obras de escritores-jornalistas como José Louzeiro: *Infância dos Mortos* e *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*.

Interessa-nos mais, porém, avaliar um pouco a atitude “antinaturalista” de nosso objeto de estudo: o livro de Aguinaldo Silva e o filme de Lui Farias. Consideraremos “antinaturalismo” a negação do efeito de verossimilhança nos termos do naturalismo.

Como veremos, o filme nega acintosamente a estética realista/naturalista e toma a trilha oposta pela chave metaficcional: busca a negação do ilusionismo, afastando-se de impressão de que na tela existe um “real” e que o espectador pode “vivenciar” as situações.

## **2.5. Romance-reportagem: a tradição no Brasil**

No início de *Infância dos Mortos*, José Louzeiro afirma:

Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos (LOUZEIRO, 1977, p. 07).

A proximidade com a factualidade e, logo, com o jornalismo, foi uma tendência da literatura brasileira da década de 1970. Nesse período, a expressão *romance-reportagem* se tornou conhecida e passou a denominar tanto uma “nova” forma de escrever – com uma mistura entre elementos factuais e processos da narrativa literária – como uma vertente forte da literatura brasileira. No capítulo de tantas relações de

aproximação e distanciamento entre literatura e jornalismo, vejamos o surgimento do romance-reportagem.

O jornalismo brasileiro esteve ligado tanto à literatura quanto à retórica política desde o século XIX. Isso se mostra não apenas com os folhetins que povoavam os jornais, designação genérica que abarcava tanto o romance quanto o que, mais tarde, seria conhecido como crônica. Na passagem para o XX, há uma das maiores expressões dessa relação: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de 1902.

Segundo Castro e Galeno em *Jornalismo e Literatura: A Sedução da Palavra*, “os processos de transformação da atividade jornalística e da criação literária têm seguido cursos paralelos, não sem importantes pontos de encontro e territórios compartilhados” (2002, p.17). Assim como em vários outros países, a presença de escritores no jornalismo foi muito comum. De certa forma, o escritor literário e o jornalista se confundiam no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, sendo a pena jornalística uma fonte de remuneração. Não é de se estranhar, pois, que Lima Barreto, Machado de Assis e Olavo Bilac, entre tantos outros, tenham iniciado sua carreira no jornalismo e se consagraram com sua produção literária.

A partir do século XX, o jornalismo brasileiro começa a se tornar um negócio que, seguindo a lógica do mercado, precisa vender e gerar lucros. Já nos anos 50, com as transformações de estilo, os textos se aproximam do modelo norte-americano e surgem o *lead* e os manuais de redação, assim como agências de notícias. Os primeiros meios impressos a aderirem ao novo modelo são *Diário Carioca*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil* (COSSON, 2007).

Nos anos 70, período mais drástico da ditadura militar, o romance-reportagem desponta no meio editorial. No início, tal denominação foi usada para designar uma coleção da editora *Civilização Brasileira*, do editor Ênio Silveira: um conjunto de livros que tratava episódios factuais com processos narrativos do ficcional literário. O segundo título da coleção, *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro, vendeu em quatro meses dez mil cópias (CASTRO E GALENO, 2002, p.60). Os críticos não tardaram a comparar Louzeiro a Truman Capote, alegando que *Lúcio Flávio* seguia a trilha aberta por *A Sangue Frio* nos Estados Unidos.

Estudiosos do romance-reportagem no Brasil trazem diferentes explicações sobre o que teria levado escritores-jornalistas a se dedicarem à vertente. Uma das primeiras seria a censura. Com a ditadura instaurada a partir de 1964, houve elevada repressão na passagem dos anos 60 e 70, em especial com a instauração do AI-5 em

1968. Tendo o espaço dos jornais negado, jornalistas e intelectuais teriam sido forçados a buscar novos em que pudessem expressar sua voz, em especial seu descontentamento com o contexto sócio-político. A “literatura jornalística”, então, assumiria o papel de resistir e denunciar arbitrariedades do regime. É por isso que, segundo alguns autores, a literatura brasileira dos anos 70 estaria muito atrelada ao documental, tomando para si elementos que antes pertenciam à faina jornalística (COSSON, 2007).

No entanto, para outros, caso de Rildo Cosson (2007), considerar o surgimento do romance-reportagem em território nacional como causa direta da censura deve ser relativizado. Isso porque muitos dos principais romances-reportagens foram publicados depois do auge da censura aos meios de comunicação. Por exemplo, *O Caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, e mesmo *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro, foram publicados em 1975, ano em que acabou a censura prévia ao jornal *O Estado de São Paulo*. Três anos depois, quando da extinção da censura, é publicado *Porque Cláudia Lessin vai Morrer*, de Valério Meinel. Assim, a censura não poderia ser vista como causa direta da incursão no “gênero”, o qual assumiria, em outra perspectiva, um papel mais de denúncia do que de resistência à ditadura. Mais do que driblar a censura, os jornalistas que se dedicaram às aproximações entre literatura e jornalismo teriam buscado um espaço que não existia nos jornais. Isso adviria da censura, sim, mas também de transformações que acometeram o jornalismo brasileiro a partir dos anos 50.

O período do romance-reportagem é subseqüente à paulatina implementação no país de um novo padrão de jornalismo baseado no sistema norte-americano, focado na “objetividade” da linguagem e apoiando-se em técnicas específicas de seleção, escrita e divulgação das notícias. Apresentava, pois, entrave à união do jornalismo e da literatura antes praticado na imprensa brasileira no século XIX e início do XX. Por isso, alguns acreditam que muitos dos escritores de romances-reportagens foram jornalistas que não teriam aderido à escrita “objetiva” e resolveram se aventurar pelos terrenos da literatura.

Entre as constatações do porquê da narrativa brasileira ter se voltado ao documental, está o fato de que, com o início da abertura política após o fim do AI-5, a necessidade de testemunho e avaliação dos acontecimentos recentes do país se tornou imperativo. Além do jornalismo, o próprio jornalista se tornou protagonista na narrativa dos anos 70, como no romance-reportagem de Fernando Gabeira *O que é isso, companheiro?* (BULHÕES, 2007).

Os romances-reportagens recuperam o papel do jornalista como transmissor de informações, mesmo que foquem apenas em episódios policiais. É o que sugere

Sussekind (1984), ao afirmar que os romances-reportagens possuíram certa liberdade de circulação por serem pautados por casos individuais, e não pela situação sócio-política como um todo. Seu procedimento por excelência seria “singularizar” os casos na tentativa de representar o todo, “mesmo que para isso se tenha feito do repórter um herói romântico e da História alegoria” (1984, p.183).

O repórter se arriscaria para retratar a realidade, pois era o único que possuía voz. “O que se procura fundamentalmente é associar à redação do jornal à sociedade brasileira de maneira geral” (SUSSEKIND, 1984, p.176). Como narrador privilegiado dos fatos, restaura-se a imagem confiável do jornalista.

Em *Fronteiras Contaminadas* (2007), Rildo Cosson tece muitas críticas às análises feitas por Sussekind em *Tal Brasil, Qual Romance* (1984). Entre as questões enumeradas, o autor considera que a tentativa de construção de uma identidade nacional por meio da literatura esteve presente em todas as estéticas literárias, e não apenas no naturalismo. Assim, a classificação de Flora da vertente naturalista em três momentos, em que o romance-reportagem ocupa o terceiro, seria equivocada.

De fato, segundo Cosson (2007), haveria poucas características naturalistas no romance-reportagem. Isso porque o documental, a representação do país e o sentido de missão do escritor são traços de toda a literatura do período e mesmo do jornalismo. Há características, sim, que remetem ao naturalismo, como os temas marginais. No entanto, isso não pode ser visto sem se levar em conta o contexto sócio-político dos anos 70.

Considerar, assim como Sussekind (1984), que a literatura se transforma em alegoria da sociedade brasileira é ignorar uma tendência geral. “A possibilidade de uma leitura alegórica dessas narrativas como reveladoras da situação política do período não é apenas do romance-reportagem, mas também de toda literatura da época” (COSSON, 2007, p.81). Soma-se a isso o fato de que, mesmo com as altas vendas dos romances-reportagens, autores “tradicionais” permaneciam na lista dos mais vendidos, como é o caso de Érico Veríssimo, Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector. Logo, não teria havido uma ruptura da literatura em favor do romance-reportagem, como se todos os autores do período tivessem se aventurado na nova vertente.

No misto entre narrativa literária e jornalística, o romance-reportagem, se não inaugurou um lugar no território da literatura brasileira, representou uma fase peculiar entre os distintos capítulos da história da relação entre literatura e jornalismo. E Aguinaldo Silva (1943), cuja trajetória falaremos a seguir, é um nome que se agrega à vertente, embora não apresente total consonância com autores como Meinel e Louzeiro.

#### Capítulo 4. Aguinaldo Silva: do jornalismo policial ao romance-reportagem

Aguinaldo Ferreira da Silva nasceu em Carpina, interior do Pernambuco, em junho de 1943. Aos 16 anos, lançou seu primeiro romance, *Redenção para Job*. Dois anos mais tarde, estreou no jornal *Última Hora* de Recife, sendo o mais jovem repórter da redação. Com o Golpe Militar, mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar na redação carioca do mesmo jornal. Atuou no *Jornal do Brasil* e, em 1969, estreou em *O Globo*. Com a experiência adquirida no jornalismo, em 1978 veio o convite para escrever *Plantão de Polícia* para a Rede Globo de Televisão, junto com outros roteiristas. A tônica do seriado era retratar situações comuns do cotidiano carioca vividas pelo personagem principal, o repórter policial Waldomiro Pena, interpretado por Hugo Carvana.

Com o fim de *Plantão de Polícia*, em 1981, Aguinaldo escreveu a primeira minissérie da emissora Rede Globo, *Lampião e Maria Bonita*, em parceria com Doc Comparato. Em 1983, manteve a parceria ao escrever a minissérie *Bandidos da Falange*.

A estreia de Aguinaldo Silva no gênero telenovela ocorreu em 1984, com *Partido Alto*. Os anos seguintes bastaram para consagrá-lo como telenovelistas com *O Outro* (1987), *Tieta* (1989), *Pedra sobre Pedra* (1992), *Fera Ferida* (1993), *A Indomada* (1997), *Suave Veneno* (1999), *Porto dos Milagres* (2002), *Senhora do Destino* (2004), *Duas Caras* (2007) e *Fina Estampa* (2011), além de ter colaborado com outros autores, escrito minisséries e peças de teatro. Sua telenovela mais recente é *Império*, no ar em 2014 e 2015.

Em paralelo à carreira jornalística, Aguinaldo Silva buscou seu espaço na literatura com títulos como *Cristo Partido ao Meio* (1965), *Primeira Carta aos Andróginos* (1975), *O Crime Antes da Festa* (1977), *O Homem que Comprou o Rio* (1986) entre outros.

Interessa-nos aqui a inserção de Aguinaldo no romance-reportagem em obras que foram adaptadas posteriormente para o audiovisual, como *A República dos Assassinos* (1976) e *Lili Carabina* (1983), este último sendo objeto estrito de nosso estudo.

Antes de iniciarmos a análise da adaptação fílmica, vale um breve exame da obra *A República dos Assassinos*. Atuante no Rio de Janeiro desde os anos 50, o Esquadrão da Morte foi um grupo formado por agentes da lei cujo objetivo era executar

indivíduos considerados marginais, criminosos. Seu modelo de atuação se espalhou por vários Estados do país, primeiramente São Paulo e depois Espírito Santo, Alagoas, Paraná, Paraíba e Ceará. Durante a ditadura militar, o Esquadrão agia sob o aval do governo, embora não fosse institucionalizado. Havia momentos de apoio, e outros em que o governo negava a sua existência (MATTOS, 2011). O sistema repressivo contava ainda com os Departamentos de Organização Política e Social (DOPS) e com o Sistema Nacional de Informações (SNI).

As ações realizadas pelo Esquadrão da Morte dividiam a opinião pública brasileira. A edição da *Revista Veja*, de 29 de julho de 1970, trouxe a chamada “Esquadrão: a Justiça Ferida” e a imagem do Código Penal perfurado de balas. Na matéria, o jornalista se posiciona contra o Esquadrão e o aponta como responsável por cerca de 600 a mil mortes. No final da matéria, há uma pesquisa estatística com 210 pessoas, divididas em São Paulo e Rio de Janeiro, sobre seu posicionamento a respeito das execuções do Esquadrão: 60% eram a favor em São Paulo e no Rio, 33%.

Em 1976, Aguinaldo Silva publica *A República dos Assassinos*, romance-reportagem baseado nos atos violentos praticados pelos “homens de aço”, uma das facções formada por policiais de elite em que se dividia o Esquadrão. O protagonista é Mateus Romeiro, retratado como um policial que sentia prazer nas emboscadas e consequentes assassinatos que realizava.

A narrativa se estrutura por meio de cartas, depoimentos, entrevistas e reportagens que traçam a trajetória de Romeiro. Há personagens variados, como a atriz Marlene Graça, mulher do policial, o jornalista Aguinaldo Ribeiro e a travesti Eloína, cujo companheiro foi assassinado pela facção.

Em 1979, o livro foi adaptado para o cinema por Miguel Faria Jr, trazendo Tarcísio Meira como Mateus Romeiro e Anselmo Vasconcellos como a travesti Eloína. No início do filme, uma voz *over* explica o que é o Esquadrão da Morte e as reações que suas ações causaram na população brasileira dos anos 70. A imagem na tela é um *close-up* do personagem Mateus Romeiro imóvel. Para narrar a trajetória do policial, o filme situou duas personagens, Marlene e Eloína, no presente, assim como no livro. Elas narram acontecimentos que promovem *flashbacks*.

A “inspiração” de Aguinaldo Silva para criar o personagem Mateus Romeiro veio do ex-policial Mariel Maryscott, conhecido nos anos 70 como “Ringo de Copacabana”. Mariel pertencia à “Scuderie Le Cocq”, uma das facções do Esquadrão da Morte que contava com os “homens de ouro” da polícia carioca. Foi também Mariel o

policial retratado no romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro, adaptado para o cinema por Hector Babenco em 1977, e no filme *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), dirigido por Antônio Calmon.

Nos anos de 1970, atuava na Baixada Fluminense a mulher que, por muito tempo, foi conhecida como a mais procurada pela polícia carioca. Djanira Ramos Suzano praticava assaltos a bancos, joalherias e casas lotéricas, sempre vestida com uma peruca loira, maquiagem forte e roupas extravagantes. Ela seduzia os guardas enquanto sua quadrilha agia. Após ser presa, foi condenada a mais de 100 anos de prisão por crimes como homicídio, assalto, latrocínio, tráfico, direção perigosa, porte de armas e falsidade ideológica. Enquanto esteve presa, fugiu seis vezes da cadeia e, segundo testemunhas, orgulhava-se em dizer que sempre havia saído pela porta da frente. Apesar do apelido, garantia que nunca havia usado uma carabina, mas uma pistola nove milímetros roubada do exército.

Segundo matéria publicada pelo jornal *Folha de São Paulo*, em sete de abril de 2000, Djanira ficou presa por 26 anos no presídio feminino Talavera Bruce, em Bangu, zona oeste do Rio de Janeiro. Depois foi beneficiada pelo indulto de Natal e ficou em liberdade. Faleceu de infarto em abril de 2000, aos 56 anos.

Outra matéria, publicada pelo *Jornal do Commercio*, de Recife, em sete de abril de 2000, aponta que o primeiro crime de Lili foi cometido quando ela matou os dois assassinos de seu marido. Depois, teria entrado para um bando e iniciado os assaltos que a tornaram conhecida.

Enfocaremos nesta dissertação, em ordem cronológica, três objetos que se basearam na vida da bandida: um episódio da série *Plantão de Polícia*, o romance-reportagem de Aguinaldo Silva e o filme de Lui Farias.

#### **4.1. *Plantão de Polícia*: o jornalista no centro dos acontecimentos**

*Plantão de Polícia* foi exibido semanalmente pela Rede Globo durante os anos 1979 a 1981, totalizando 80 episódios. Em um formato de minissérie, o programa era ambientado na redação do jornal carioca *Folha Popular* e, em cada episódio, retratava um crime em evidência e a busca do protagonista, Waldomiro Pena, por informações para noticiá-lo. Não era enfocada apenas a violência, mas o “lado humano” de cada história e das pessoas envolvidas.

Havia três personagens principais. De um lado, estava Waldomiro Pena (Hugo Carvana), repórter policial da *Folha*. Era retratado como um jornalista boêmio e apaixonado pela profissão. Opinativo e engajado, ele não contava com formação universitária e se dedicava com afinco à elaboração de suas matérias. Como dizia a música *Waldomiro Pena*, do compositor Jorge Ben, ele era o último repórter policial romântico, um cândido.

De outro, havia o jornalista Serra, interpretado por Marcos Paulo. Jovem editor, formado por uma faculdade norte-americana, tinha como “missão” mudar a imagem da *Folha Popular* e inserir os princípios de objetividade e concisão. O embate entre essas duas visões de jornalismo era bastante explorado no programa.

Além dos dois jornalistas, há Bebel (Denise Bandeira), jovem repórter de classe média que se dedica ao jornalismo policial para exercitar seu senso de justiça. Ela é encantada pelos textos de Waldomiro Pena e enfrenta com ele lugares e personagens perigosos na busca pela notícia. Ainda na redação, há figuras como o fotógrafo, o contínuo, o motorista e a telefonista.

De acordo com informações recolhidas no site *Memória Globo*, a estrutura narrativa de *Plantão de Polícia* se modificou ao longo do tempo. De início, quando havia um grupo de autores que escreviam juntos os enredos, o programa tinha dois eixos temáticos: o humor e a denúncia da violência em ambiente urbano. Já a partir do segundo ano de exibição, o programa passou a focar apenas a crônica da violência e contava com três roteiristas que trabalhavam separadamente: Aguinaldo Silva, Doc Comparato e Ivan Ângelo.

Em 1981, o programa inaugurou sua terceira e última fase. O repórter Waldomiro Pena, cansado das intermináveis discussões com o editor Serra, pede demissão do jornal e passa a trabalhar como *freelancer*. Sua produção passa a ser de grandes reportagens, como casos de corrupção, tráfico, fraudes. Da redação da *Folha Popular*, o ambiente passa a ser um botequim onde os personagens se encontram e a partir do qual a trama se desenrola.

O episódio sobre Lili Carabina foi exibido em setembro de 1980, três anos antes do lançamento da primeira versão do romance-reportagem de Aguinaldo Silva. Assim como na primeira versão do título do livro, o nome do episódio é *A História de Lili Carabina*.

Lili Carabina, assim como no filme de Lui Farias, foi interpretada por Betty Faria. No início do episódio, ela está em um quarto de motel, arrumando sua arma para

um novo assalto. Enquanto isso, do lado de fora, seu bando rende os clientes e os funcionários. Ao longo do episódio, essa é a única cena que traz Lili em ação, roubando dinheiro e pertences. Apesar da lustrosa peruca loira e dos óculos escuros em plena madrugada, as atuações e cenários tendem ao realismo.

As cenas de Lili se alternam com as da redação da *Folha Popular*. É lá que a jornalista Bebel comenta que há um mês está no encalço da bandida para escrever sua biografia. Na redação, Pena também reclama com Serra por ele ter dado a entrevista de Lili para Bebel, e não para ele. Descontente, Pena decide acompanhar a jornalista até o último motel assaltado para, juntos, buscarem pistas do paradeiro de Lili. Na imprensa em geral, a personagem é uma celebridade do mundo do crime e os jornalistas disputam a oportunidade de entrevistá-la.



Figura 1. Pena e Serra: discussão para entrevistar Lili

O episódio também apresenta o delegado responsável por prender a bandida, Argel. Ele é retratado buscando informações, entrevistando um preso e respondendo às críticas de seus superiores pela demora em encontrar Lili. No entanto, é um personagem secundário, pois os jornalistas são os protagonistas da narrativa.

Enquanto a polícia busca informações de Lili, a jornalista Bebel consegue encontrá-la e marcar uma entrevista. As duas se encontram na casa da bandida e sua relação adquire um tom de confiança e intimidade. A partir daí, o diálogo que se estabelece entre elas dá fim à imagem de bandida perigosa construída em torno de Lili. Ela tira a peruca em frente à jornalista e confessa que é apenas uma mulher um pouco

desesperada e muito sozinha. Com um discurso com certo viés feminista, diz que tomou o lugar de um homem no bando, assim como Bebel que é jornalista – profissão majoritária dos homens na época. Analisemos uma sequência.

Lili está em seu quarto, olhando-se no espelho. Quando Bebel entra no aposento, a bandida pergunta, ainda sem se virar: “Dizem que toda mulher é vaidosa. Por que eu ia ser diferente das outras?”. Lili, então, arranca a peruca e arruma os longos cabelos pretos. Esse diálogo já traz traços de um dos esforços do episódio: retratar Lili Carabina como uma mulher “comum”.



Figura 2. A peruca loira é a característica mais marcante da anti-heroína



Figura 3. Para conversar com a jornalista, Lili se mostra sem disfarces

Diferentemente do romance-reportagem de Aguinaldo Silva e do filme de Lui Farias, em que os filhos de Lili pouco são citados ou inexitem, em *Plantão* a personagem os apresenta para a repórter, justificando: “Mandei buscar as crianças para você me ver bem doméstica”. Demonstra-se, novamente, o desejo de retratar Lili Carabina como uma mulher cuja natureza é distinta do estereótipo da criminosa ameaçadora.



Figura 4. Os filhos em uma das mãos, a carabina em outra



Figura 5. Fazendo graça para a jornalista, Lili lhe joga a arma

No clima de intimidade e amizade que se constrói, as duas mulheres passam a noite comendo, bebendo e conversando, como pode ser visto no plano a seguir:



Figura 6. Clima amistoso entre bandida e jornalista

Na manhã seguinte, Bebel realiza um ensaio fotográfico de Lili. De jaqueta de couro, óculos grandes e peruca loira, ela faz pose para a jornalista. Enquanto isso, ouvimos a voz de Bebel dizendo elogios e palavras de entusiasmo, como: “Perfeito!”, “Vai ganhar sua vida como modelo!” e “No dia que desistir de ser Lili Carabina, está feita!”. Nessa cena, as imagens são congeladas, assemelhando-se às capturas da câmera fotográfica. Conforme os quadros mudam, podemos observar todas as fotos “tiradas” de Lili pela jornalista. Como é possível ver nos quadros abaixo, essas são as imagens que surgem na tela, uma após a outra, da anti-heroína posando para as fotos. Ao posar, Lili refaz a personagem que é explorada pelo universo midiático.





Figuras 7 a 10. Lili no ensaio fotográfico: mito da cultura de massa

A cobertura jornalística da imprensa brasileira em torno da bandida Lili Carabina sugere que, em *Plantão de Polícia*, ela é tratada como um mito, uma lenda nas redações dos jornais. Lili é uma figura inacessível, misteriosa, admirada por conseguir escapar de todas as investidas policiais. Isso é possível perceber pelos diálogos que se desenvolvem no ambiente da *Folha Popular* entre os jornalistas, que disputam a oportunidade de entrevistá-la. Nas fotos, Lili é representada como mito, algo recorrente na Indústria Cultural. Ou seja, ela não seria um indivíduo, mas uma lenda da cultura de massa.

Após a sessão de fotos, as duas se dirigem ao cemitério onde o marido de Lili, Genésio, fora enterrado como indigente. Segundo a bandida, Genésio trabalhava em uma empreiteira que foi assaltada. Suspeito, ele teria apanhado até a morte. Lili ficou sabendo da notícia por Cigano, ex-líder de seu bando e o verdadeiro executor do assalto. Ele lhe ofereceu dinheiro, mas ela pediu para entrar para seu bando. Em um assalto a uma joalheria, Cigano acabou preso e Lili assumiu o controle.

Como é possível perceber no quadro abaixo, após a confissão de Lili, a jornalista é enquadrada com a capela do cemitério ao fundo. Tal imagem tem como propósito amenizar a “dureza” da personagem, humanizando-a, deixando de lado a imagem de bandida perigosa que a polícia se esforça para prender. Isso porque uma capela remete à espiritualidade, a crenças religiosas. Dentro de um cemitério, soma-se à carga de dor e sofrimento pelos entes que partiram, nesse caso, o marido da anti-heroína. Dessa forma, é como se os atos de Lili, ao se envolver com crimes, fossem justificados pela dor que o assassinato de Genésio lhe causou. Mais do que isso, envolver-se com a ilegalidade seria a única saída após a morte do provedor da família.



Figura 11. A capela ao fundo: imagem “humanizada” de Lili

Contrapõe-se a tal imagem a conclusão da jornalista, proferida após a confissão de Lili no cemitério sobre o porquê de ter se envolvido em um mundo de crimes: “Esse é o retrato de Lili Carabina. De dona de casa obediente, alienada, a uma pessoa que traça o seu próprio destino. Bonito, Lili”. E a bandida, em um tom de autocomiseração, responde: “É o único destino que sobrou pra mim”.

Ainda quanto à estrutura visual, há nesse trecho a única cena do episódio em que o personagem profere sua fala diretamente para a câmera. Após finalizar a conversa com Lili, Bebel expressa seu desejo: “Lili, a sua história é tão incrível que eu só espero poder contar ela direito”. Percebemos, então, que Bebel se dirige à própria Lili. Os “olhos” da câmera se tornam os olhos de Lili, e, por tabela, do espectador. Essa é a única cena em que há a quebra da chamada quarta parede no episódio, ameaçando a atitude *voyeur* do espectador. Essa questão será explorada mais tarde.



Figura 12. A câmera subjetiva assume o papel de Lili na conversa com Bebel

Bebel volta à redação da *Folha Popular*, satisfeita com o encontro e, entusiasmada, faz elogios à equipe de redação da história de vida de Lili. Pouco depois, no entanto, o delegado telefona-lhe, dizendo que foi localizado o paradeiro da assaltante e seria realizada uma emboscada.

Ao contrário do pressuposto de que o jornalista deveria ser imparcial, Bebel sempre se mostrou a favor de Lili. Dizia que ela era uma “vedete”, uma “estrela”, e que se passeasse por Ipanema, “viraria moda”. O envolvimento da jornalista é ainda mais evidente durante a emboscada. Lili é encurralada dentro de uma casa, cercada por policiais armados. Do lado de fora, a jornalista chora em desespero, pedindo para que Lili se rendesse.



Figura 13. “Se entrega! Por que você quer morrer?”, gritava Bebel.



Figura 14. O esconderijo de Lili: fortaleza da figura midiática



Figura 15. O envolvimento da jornalista

Lili não se entrega. Deixa a casa pela porta da frente, armada, e é alvejada por dezenas de tiros. Em alternância ao tiroteio, surgem cenas factuais de violência ocorridas no Brasil. Há policiais atacando civis com cassetetes, pessoas resgatadas de acidentes em ferrovias e brigas em estádios de futebol, enquanto no placar do estádio brilha a frase: “Por favor, calma!”:



Figura 16. A roupa manchada de sangue: clímax da queda da anti-heroína



Figura 17. Acidente em linha férrea se alterna com a imagem de Lili



Figura 18. O resgate de um cidadão também se alterna com a cena de Lili baleada



Figura 19. O letreiro tenta acalmar os torcedores na confusão no estádio

Após a morte de Lili, Bebel faz uma visita aos seus filhos. A pobreza e a vulnerabilidade são destaques: a casa em tijolos, as roupas simples, os rostos abatidos e entristecidos. Bebel entrega a eles fotos que tirou da bandida no ensaio fotográfico citado, e oferece ajuda para o que precisarem. A última cena do episódio focaliza apenas os dois filhos de Lili. Dentro do carro, a câmara toma o ponto de vista da jornalista.

Quando o carro começa a andar, os meninos se distanciam. Atrás deles, o muro traz a frase: “Fim do Mundo”. Tal cena realça o cenário de abandono, de vulnerabilidade e insegurança em que as crianças se encontram após a morte da mãe e, pelo viés realista, apresenta uma intenção de denúncia. Essa atitude está em consonância com o romance-reportagem dos anos 70, mas em desacordo com a obra de Aguinaldo Silva e com o filme de Lui Farias, como será analisado mais tarde.



Figura 20. A jornalista ainda se vê envolvida após a morte de Lili



Figura 21. Pobreza e vulnerabilidade dos filhos de Lili: feição realista



Figura 22. Última cena do episódio: “Fim do mundo” pichado no muro

*Plantão de Polícia* traz, portanto, a figura do jornalista ao centro da constituição narrativa. Como personagem principal, é ele quem conduz toda a narrativa: Bebel, bem à frente do delegado, encontra a bandida e constrói com ela uma relação de confiança. As duas conversaram até anoitecer, e a jornalista, após comer o jantar preparado por ela, ainda dormiu em sua casa. Após a entrevista, Bebel volta à redação do *Folha Popular* encantada com sua personalidade. Enquanto todos estavam preocupados com sua ausência, ela chega sorridente, dizendo a Pena: “Que personagem! Essa tal de Lili Carabina é incrível! Você ia enlouquecer”. Nesse momento, inscreve-se a ambiguidade: é por Lili “de carne e osso” que a imprensa – através da jornalista Bebel – está interessada ou pela persona midiática? A ambiguidade sobrevive na minissérie.



Figura 23. Bebel solicita espaço na primeira página do jornal

Ao mesmo tempo, a imagem de Lili passa longe da bandida perigosa, assaltante de bancos e joalherias que desafiava as forças policiais. Pelo contrário. Ela é retratada como boa mãe, boa dona de casa e feminista, como foi mostrado no primeiro encontro entre ela e a jornalista: Lili leva os filhos para que ela os conheça, anuncia que vai cozinhar para todos. O que mudou tudo, segundo confissões da própria Lili, tinha sido o injusto assassinato de seu marido. É a partir desse momento que ela percebe que deveria “comprar a briga” e se aventura no mundo do crime com o bando de Cigano. Quando ele é preso, tempo mais tarde, ela assume a liderança. O assassinato de seu marido justificaria todos os seus atos, como se essa fosse sua única saída. À violência, respondia-se com mais violência. No entanto, a minissérie abre uma franja que permite vislumbrar a construção mitológica da figura da bandida.

De qualquer modo, a cena da morte de Lili busca operar como representação da sociedade brasileira nos “anos de chumbo” da ditadura militar, embora o episódio tenha sido produzido em 1980, quando já havia ocorrido a distensão, o afrouxamento da repressão. A personagem sofre violência e, ao se rebelar, é morta. Assim como os cidadãos que, se acaso reagissem, eram presos e torturados. No episódio, ademais, Lili teve sua imagem de criminosa amenizada para causar identificação dos espectadores. Vitimizada, sem saídas. “É o único destino que sobrou pra mim”, segundo ela. Reagindo com violência como única alternativa de sobrevivência, Lili tem sua voz cortada.

## **4.2 Lili Carabina: o romance-reportagem de Aguinaldo Silva**

### ***Enredo e personagens***

Em 1983, Aguinaldo Silva publica o romance-reportagem *A História de Lili Carabina* e, em 1988, houve uma segunda edição, mas com o título ligeiramente modificado: *Lili Carabina, Retrato de uma Obsessão*. A primeira edição tem como subtítulo *Um Romance da Baixada Fluminense*, enquanto o subtítulo da segunda é *Uma Novela bem Brega, ou Baixaria na Baixada*.

Na narrativa, Manoel do Nascimento, manobrista em uma garagem de ônibus do Rio, é marido de Elisa – nome fictício de Djanira. Em certa feita, a garagem de seu patrão Arnaldo é assaltada e Manoel não havia ido trabalhar por motivos pessoais.

Logo, ele é dado como suspeito, embora não houvesse provas de que estivesse realmente envolvido.

Capangas de Arnaldo, então, prendem Manoel e o espancam até a morte, enterrando-o em seguida como indigente. Elisa fica sabendo da morte do marido apenas uma semana depois e, com dois filhos pequenos, promete vingança. É quando ela conhece o bando de Cigano, que efetivamente cometeu o assalto na garagem de ônibus. Cigano vai à casa de Elisa para lhe oferecer dinheiro, mas ela se nega. Queria ela mesma fazer parte de seu bando. Aprende a atirar e, para ser mais corajosa para os assaltos, cria a persona Lili Carabina. A primeira vingança realizada por Lili é contra o ex-patrão de seu marido, Arnaldo. A bandida o encurrala no motel em que ele está com a amante e o mata.

Na companhia do bando, Lili começa a assaltar postos de gasolina, carros-fortes, joalherias e bancos. O relacionamento amoroso com o líder Cigano se inicia. Mais tarde, Lili descobre que ele é casado e tem dois filhos. Decepcionada pela mentira, ela pede para que ele a leve para conhecer sua mulher. Delmira mora em um conjunto habitacional humilde de Padre Miguel, subúrbio do Rio de Janeiro. Lili sente pena dela, porque a mulher é apática, quase não fala, sempre tem os olhos baixos.

Durante o assalto a um banco, Cigano é atingido por um tiro e é preso. Dentro da cadeia, tenta negociar sua fuga com um bandido mais influente, Bira. Enquanto isso, do lado de fora, Lili se torna a líder do grupo.

O delegado Renato é apresentado como “um homem grandão, pesado e de gestos lentos”, já em vias de aposentadoria (SILVA, 1988, p.20). Tinha acabado de se separar da mulher, não tinha filhos. Atuou na Baixada no pior período do Esquadrão da Morte, por volta de 1972, foi transferido para uma delegacia no interior e agora estava de volta. Sua missão era capturar a famosa Lili.

Renato passa toda a narrativa seguindo pistas da bandida: conversa com o armeiro Aprígio – o qual Lili considera como um pai, colhe testemunhos das vítimas, encontra-se com seus filhos na saída da escola e conversa com o bandido Bira – que conta sobre a armação para Cigano fugir.

Marta é a única mulher do bando além de Lili. Ela sempre visita Cigano na prisão, leva-lhe dinheiro e passa-lhe recados. Ela costumava cuidar das atividades domésticas nos esconderijos do bando, dormia com alguns e participava das operações. Nascida em Muriaré, foi prostituta aos 15 anos de idade. Segunda do bando a ser presa,

ela é torturada para confessar o paradeiro de Lili. De acordo com o narrador, ficará meio louca:

Marta será torturada por três dias na delegacia de Seropédica, um distrito de Itaguaí, e sairá meio louca, e um ano depois se tornará adepta das Testemunhas de Jeová, e será vista por nós, três anos depois, na Estação da Luz, em São Paulo, pregando o Evangelho, de madrugada (SILVA, 1988, p.94).

Outro membro do bando é Morgadão. Não se sabe muito sobre ele, a não ser que nasceu em Sapucaia e, após a prisão de Cigano, tornou-se um grande companheiro para Lili nos seus crimes.

Os dois filhos de Lili moram com a madrinha na zona rural do Rio. Há um único episódio em que ela os visita, levando comida e dinheiro. Mais tarde, quando Renato está prestes a capturá-la, as crianças são levadas à assistência social.

O plano para resgatar Cigano, ao final da trama, era interceptar o camburão em que ele seria transferido. No entanto, a polícia soube da estratégia de antemão e realizou uma emboscada: Cigano é morto por policiais. Morgadão os enfrenta para ajudar Lili e também é atingido. A bandida consegue escapar e foge para a casa de Delmira. Após algumas horas de descanso, retorna ao esconderijo de Vila da Cava. É lá que, finalmente, os policiais a encontram e ela morre com 36 tiros. O trecho a seguir encerra a narrativa do romance-reportagem:

Os dois homens, com gestos peritos, envolvem o corpo de Lili no plástico, levam-no para o rabeção, jogam-no lá dentro, fecham as portas. Os fotógrafos insistem: saltitam em torno, tiram fotos do carro até que este dá partida. Então, diante do delegado, o rabeção sai rodando pela estrada erma, e Renato o acompanha com o olhar enquanto ele se afasta até desaparecer nos confins da Baixada (SILVA, 1988, p.143).

### ***O narrador***

Em *Lili Carabina*, há uma voz narrativa encarnada na figura de um jornalista, repórter policial, que se encontra com a bandida, e a quem ela confessa suas impressões. Espécie de projeção do Aguinaldo Silva jornalista, ele narra que, na tarde em que viu a anti-heroína pela primeira vez, ele fazia uma reportagem sobre o 10º aniversário da

primeira experiência carioca de remoção das favelas. Segundo ele, chegou cedo ao local naquele dia para disputar com os moradores um lugar no transporte público:

Sempre quis contar a vida de Lili Carabina, desde que a conheci por acaso numa visita que fiz à Vila Kennedy. Me lembro como se fosse hoje: um terreno baldio, num matagal banhado pelo sol das primeiras horas da manhã, e lá estava ela rodeada de crianças, brincando; não havia nada nela que lembrasse uma assassina, mas a minha intuição nunca falhou: aureolada pela luz do sol, um brilho nos olhos quando me olhou apenas uma vez e rapidamente, ela também não me pareceu, naquele instante de fugaz inocência, uma simples dona de casa, uma mulher comum da Vila Kennedy (SILVA, 1988, p.12).

Com essa voz “em primeira pessoa”, a narrativa tem a estratégia de uma versão de testemunha. Como repórter, tal narrador cita as entrevistas que realizou com Lili em um bar e como ela se comportou, da mesma forma em que, no trecho anterior, expõe um encontro com a personagem principal em um dia de verão. Em diferentes trechos, o narrador-repórter realiza uma espécie de confissão:

Muitas vezes, ao ler as notícias sobre mais um assalto de Lili, eu imaginava onde é que aquela mulher arranjava forças suficientes para empunhar uma arma que, com um simples tiro, era capaz de arrancar a porta de um automóvel (...). Assim, quando vi a foto pela primeira vez, já tinha em relação a ela curiosidade suficiente para reconhecê-la: aquele brilho nos olhos – apesar da peruca loura e da roupa que a transformava num ser meio híbrido, quase andrógino – eu já o vira em algum lugar (SILVA, 1988, p.113-114).

Mesmo quando o narrador desenvolve as situações sem se tornar um dos personagens da trama, ele se propõe a ser uma espécie de guia do leitor, explicando seus procedimentos, adiantando acontecimentos. E toda a obra é marcada por um constante diálogo do narrador com o leitor-enunciário:

*E (me perdoem se até aqui os enganei, mas agora é preciso revelar este segredo) ela arranca a peruca loura da cabeça, deixando ver seus cabelos negros, e joga-a pela janela do carro. A peruca vai cair na estrada. Os dois riem enquanto o carro se afasta, mas você deve ficar aqui, vigiando essa peruca: outro carro passa, e o deslocamento de ar a empurra para um outro lado (...) E para que você não pense que Lili Carabina passará a vida inteira impune, é preciso introduzir, já agora,*

aquele que a perseguirá ao longo desta história (SILVA, p.19-20, 1988, grifos do autor).

*Lili Carabina* chama, pois, a atenção para os seus próprios procedimentos e mecanismos de operação narrativa. O escritor-narrador não se esconde. Pelo contrário, ele se faz presente em toda a narrativa, ora apenas retratando o universo observado, ora se fazendo presente nos ambientes e dando seu depoimento. Há, portanto, a explicitação de que existe um autor-narrador e de que ele está “escrevendo” e narrando os episódios da trama que se lê.

Em um dos trechos – de forma explícita – o narrador se assume como o próprio autor ao imaginar Lili Carabina com uma de suas obras. Dessa forma, o narrador-jornalista, em constante diálogo com o leitor, apresenta-se como construtor do formato jornalístico em relação com o romanesco:

Durante a fuga, dentro do carro em alta velocidade, um dos homens examina uma jóia, erguendo-a contra a luz: é um diamante, brilha e cintila. Cigano ri muito enquanto observa Lili, que está com o pacote da mulher aberto sobre o colo; são livros – e minha fantasia faz com que se leia o título de um deles: *República dos Assassinos* (SILVA, 1988, p.39).

O narrador expõe sua opinião sobre os acontecimentos e adianta alguns episódios. Ademais, ele sugere ao leitor-enunciatário o que e como imaginar, guiando a narrativa e descrevendo cenários e gestos: “Dê um passeio pelas estradas principais da Baixada Fluminense. Preste atenção nos nomes da legião de motéis plantada às suas margens” (SILVA, 1988, p. 11) ou em: “O rosto de Manoel morto. Sobre ele, superposto, você imagina (como no cinema) o rosto de Elisa sua mulher” (SILVA, 1998, p.27).

O narrador até discorda dos acontecimentos da trama e decide não “acompanhar” o que se desenrola:

Nos ermos da Baixada, diante da casa de dona Maria. Os dois carros param – um deles é da polícia – dessem quatro pessoas: dois policiais e duas assistentes sociais. Não, eu prefiro não entrar com eles (deixe que tudo se processe à nossa revelia; porque isso tem que acontecer, mas sem a nossa aprovação – que nossos olhos não vejam). (SILVA, 1988, p.106).

Muitas vezes, a fala do narrador está implícita. É assim que ele descreve a passagem do tempo e explica os acontecimentos da trama. Sua voz soa como uma interrupção, um breve comentário para não atrapalhar o andamento da narrativa. Por isso ele a diferencia, com parênteses e itálico:

*(Outra vez é de noite. Os dois carros param diante de uma loja de loteria esportiva)* (SILVA, 1988, p.38).

*(Meses depois da visita à mulher de Cigano, mas muito antes dessa noite em que Lili, deitada nessa rede na sala da casa de dona Maria, mergulha em suas lembranças)* (SILVA, 1988, p.60).

### ***A construção da trama***

Outro aspecto importante é como a linguagem literária de *Lili Carabina* “incorpora”, com analogias no plano verbal, procedimentos de expedientes cinematográficos. Elementos correlativos ao universo audiovisual se inserem na técnica literária. Constroem-se expedientes que atuam como correspondentes à linguagem do cinema. Assim, a narrativa de *Lili* parece mimetizar elementos de forma a produzir efeito de semelhança com a expressão cinematográfica.

No capítulo “Visita ao presídio”, Cigano – ex-líder do bando de Lili – recebe a visita de Marta, outra das integrantes. Eles conversam no pátio do presídio quando a narrativa linear é interrompida pelo trecho:

Cenas rápidas de extrema violência: é o assalto à garagem de ônibus de Arnaldo. Cigano comanda os assaltantes, um grupo de cinco. É tudo muito rápido. Quando eles saem levando algumas sacolas de supermercado cheias de dinheiro, dois homens estão caídos no pátio de manobras da garagem (SILVA, 1988, p.34-35).

Após esse flashback, o narrador volta a descrever a visita de Marta. Em outro trecho do capítulo “Instante amoroso”, há uma descrição sobre os cenários e são apontadas explicitamente movimentações da câmera, e outros expedientes, como se a narrativa literário-romanesca da reportagem jornalística atuasse como roteiro de cinema:

*Estrada Rio-Friburgo. Exterior/dia*

Panorâmica: o carro rodando pela estrada.

Corte para dentro do carro: os passageiros são Lili e Cigano. Ele dirige. Ela está um tanto inquieta.

Cigano: Tá nervosa por quê?

Lili: Tou me sentindo um peixe fora d'água. É isso.

Cigano: Mas é tudo legal! O carro foi alugado, a gente fez reserva no hotel. Qual é o problema?

Lili: Não é a nossa.

Cigano: Ora, Lili... A gente ganha dinheiro pra quê? Vamos aproveitar a vida! Daqui a três dias se ganha tudo de novo. É só ir naquele banco.

Instante. Mudança de tom de Lili. Mais pra cima.

Lili: Será que Friburgo é muito frio? (SILVA, 1988, p.65-66, grifos do autor).

*Dentro da cabana. Interior/dia*

A porta se abre, deixando entrar Lili, Cigano e o mensageiro. Tudo muito luxuoso: uma cama enorme, cheia de almofadas. Uma lareira. O mensageiro deixa a bagagem, vai embora. Eles se olham, começam a rir. Um certo nervosismo dos dois. Lili se atira na cama, joga uma almofada em Cigano.

Lili: Tou até com remorsos.

Cigano: Por quê?

Lili: Me sentindo como se fosse uma grã-fina.

Cigano vai até a cama, deita, começa a beijá-la. Lili corresponde; eles vão tirando a roupa um do outro, enquanto se beijam e se tocam. Se amam.

*Corte de continuidade. Fusão.*

Agora os dois estão deitados, ainda nus. Lili, os olhos abertos, virada para o teto.

Lili: Quero que me prometa uma coisa.

Cigano: O quê?

Lili: Vamos brigar até o fim. Não vamos nunca ficar na pior. É melhor morrer antes. (*Pausa*). Você não acha?

Cigano: Não sei. Nunca pensei nesse negócio de morte.

Ele vira-se, beija-a. Está anoitecendo.

*Corte de continuidade. Fusão.*

Agora anoiteceu. Cigano, bem vestido, vai até a varanda da cabana, olha para fora: o movimento no prédio do hotel. Lili vem para perto dele, belíssima. Ela se exhibe (SILVA, 1988, p.66-67, grifos do autor).

Assim como um roteiro ou uma peça dramaturgica, o narrador muitas vezes expõe a fala de seus personagens com seus respectivos nomes e dois pontos. É o que acontece, por exemplo, no diálogo durante o assalto ao motel:

Arnaldo: Mas por que logo eu?

Lili: Deixa eu lhe dizer um nome. Só um nome: Manoel do Nascimento. Lhe lembra alguma coisa? (SILVA, 1988, p.15).

Esse efeito de aproximação com o roteiro cinematográfico se faz com o narrador remetendo aos expedientes da linguagem da sétima arte. Descreve cenas, dispõe a movimentação dos personagens como uma autêntica *mise-en-scène* e movimentos de câmera. Procedimentos como cortes de continuidade, fusão e panorâmicas atuam na linguagem verbal como procedimento que apela ao código cinematográfico.

Em *A Literatura Através do Cinema* (2008), Robert Stam desenvolve o conceito de *protocinematográfico*. Para o autor, alguns romances possuiriam “qualidades de cinema” enquanto os filmes seriam “os *télos* pelo qual os romances se esforçam, já que somente os filmes poderiam realmente ser cinematográficos” (2008, p.198). Os romances classificados por Stam como protocinematográficos conteriam elementos do cinema em vários níveis, como descrição de falas, sons, gestos, cenários, enquadramentos, figurinos, entre outros. Levando em conta a definição de Stam, *Lili Carabina* é um romance protocinematográfico.

Referências ao mundo do cinema estão presentes a todo o momento em *Lili*. No início da obra, o narrador solicita ao leitor que imagine a história de Lili Carabina como um filme. É assim que ele justifica o modo como narra, o qual seria diferente de tudo o que havia escrito até então:

De qualquer modo, sempre imaginei a história de Lili como um filme. Sempre alimentei, desde que a entrevistei a primeira vez, e depois, quando conversamos muitas outras vezes, o interesse venal de um dia escrevê-la e vendê-la para um produtor de cinema. Assim, não encontrei forma melhor para contá-la senão esta: nada a ver com os romances que até aqui escrevi, nem com os relatos ou as reportagens – mas como se a gente estivesse no meio de uma platéia, vendo imagens marcantes da vida dessa mulher terrível, algumas ilustradas com minha voz à guisa de comentários (SILVA, 1988, p.12).

Trecho de uma entrevista – a penúltima – feita no Bar das Pombas, no Alto da Boa Vista, numa incrível tarde de abril.

Lili: O filme não vi, mas li o livro: eram dois caras americanos, Bonnie e Clyde. Só assaltavam bancos. Tinham uma briga particular com os banqueiros.

AS: E o que aconteceu?

Lili: Eles perderam a briga...

(SILVA, 1988, p.73).

Nesse trecho, há uma referência ao casal que ficou famoso durante a Grande Depressão nos Estados Unidos. Os dois tinham uma carreira no mundo do crime, praticando assaltos a bancos, roubo de automóveis e homicídios. Foram mortos em uma emboscada policial em 1934, após uma perseguição de mais de dois anos. Em 1967, a história foi levada ao filme *Bonnie e Clyde: uma Rajada de Balas*, de Warren Beatty e Artur Penn. Tal menção convida o leitor, implicitamente, a estabelecer relações com a trama do romance-reportagem *Lili Carabina*, uma vez que as histórias têm pontos em comum. Por dois anos, a dupla norte-americana desafiou as autoridades locais com seus assaltos e fugas arriscadas. Retratados como um jovem casal de amantes, eles se tornaram um mito da época. Assim como Lili, Bonnie não se escondia como coadjuvante e exibia sua liderança na dupla.

O trecho do romance-reportagem em que Lili diz “Eles perderam a briga” deixa subentendido um final semelhante ao de Bonnie e Clyde para a anti-heroína. Assim como o casal dos anos 30, mortos a tiros após uma emboscada policial, Lili é perseguida até um morro carioca e morre pelos tiros dos policiais, liderados pelo delegado Renato. O narrador destaca a semelhança entre as duas histórias:

*(Sim, a história de Bonnie e Clyde que Lili andou lendo num livro de bolso tem muito a ver – foi ela quem convenceu Cigano a assaltar um banco. Tinham atravessado com sucesso a temporada dos motéis, das churrascarias, dos postos de loteria esportiva e das bombas de gasolina) (SILVA, 1988, p.74).*

No trecho seguinte, o qual inicia o capítulo “Instante amoroso (2)”, há uma referência ao filme *Morrendo a Cada Instante (I Died a Thousand Times)* de 1955. Dirigido por Stuart Heisler, o filme narra a última empreitada do famoso assaltante de bancos Roy Earle (Jack Palance), o roubo a um hotel resort. Traído por seus companheiros, Roy tem como única companheira a também assaltante Marie, interpretada por Shelley Winters.

À moda dos filmes de gângster americanos da década de 50. Aquele momento em que, para quebrar a tensão, Jack Palance e Shelley Winters viviam um fugaz momento de felicidade no motel da

anônima cidadezinha do interior. Só que lá, como aqui, depois viria chumbo grosso (SILVA, 1988, p.65).

A todo o momento, o narrador retorna ao expediente cinematográfico para lembrar ao leitor-enunciatário que a narrativa deve ser imaginada como um filme. É assim que ele justifica as escolhas que faz ao escrever:

Dispensemos, ainda como no cinema, esta semana de intensos preparativos. Nem sequer falemos das noites mal dormidas de todos, e as discussões e temores que ainda enfrentaram. Simplesmente avancemos o relógio até chegar a este dia em que, às doze horas em ponto, Lili entra na agência bancária na Tijuca (SILVA, 1988, p.76).

E então, nesta sexta-feira ainda tão cedo – são apenas onze horas da manhã – deve-se pensar, aqui (esta história é para ser lida como se fosse um filme, lembra?), em cenas alternadas do carro de presos e dos carros de Lili e seu bando rodando pelas ruas do Grande Rio (SILVA, 1988, p.108).

Embora a narrativa, de um modo geral, seja linear, há trechos em que o narrador insere *flashbacks*. Nesse caso, presente e passado da narrativa se misturam no fluxo de pensamento dos personagens. É o que ocorre quando Lili visita o cemitério em que seu marido está enterrado:

Ela fala baixinho, como se dirigindo a todas elas, *cara, faz três anos, eu me apaixonei por outro homem mas ainda sinto a sua falta*, estas lembranças rápidas que vêm à sua mente: um homem que se espreguiça ao seu lado, numa cama de casal, num quarto modesto, e um nome que lhe vem à boca, Manoel, *e depois tem os nossos filhos; cada vez que eu olho pra eles me lembro de você*, Manoel tenta agarrá-la sobre a cama, ela sorri, se desvencilha (SILVA, 1988, p.25-26).

Assim como no episódio de *Plantão de Polícia*, a imagem construída de Lili no romance-reportagem é de apologia. Longe de ser uma bandida má, foragida da polícia, ela se torna uma mulher cheia de coragem. Alguém que não teve outra saída, após o assassinato do marido, a não ser se vingar. A entrada para o bando de Cigano era sua única alternativa para manter os filhos, como se evidencia no segmento:

- E seus filhos?
- Deixei com a madrinha. Vou sentir falta deles, mas Cigano disse que dá pra gente se ver de vez em quando.
- Você é maluca. Só tou aqui porque não pode ser de outro jeito. Lili procura com o olhar, através do barraco, o rosto de Cigano. E então seus olhares se cruzam.
- E você acha que pode ser de outro jeito pra mim? (SILVA, 1988, p.37).

Justificando as ações de Lili, o narrador não deseja que o leitor “torça” contra ela, posicionando-se ao lado do delegado Renato nas investidas para capturá-la. Pelo contrário. O narrador se refere à personagem como uma celebridade: “Em sua brilhante carreira de bandida, de estrela maldita de todas as bocas da Baixada Fluminense” (SILVA, 1988, p.11). A exaltação da imagem de Lili alcança a inverossimilhança:

A ordem é acabar com a carreira de Lili, é cortar sua incrível vocação para se exhibir. Já estão até querendo fazer um filme sobre ela! (SILVA, 1988, p.91).

- Se tudo der certo, você vira uma celebridade. Já está em todas as folhas; depois de atacar aquele camburão, nossa! Vão acabar te chamando pra fazer uma novela (SILVA, 1988, p.98).

No entanto, mais do que ter sua imagem exaltada, Lili é construída como um ser complexo, facilitando a identificação do leitor e a aproximação com seus sentimentos. Vítima de uma sociedade injusta, ela se dispõe a ficar longe dos filhos para fazer vingança ao assassinato do marido. O narrador do romance-reportagem a admira, esboçando a vontade que sempre nutriu de escrever sobre sua vida no mundo do crime.

Em 1988, o romance-reportagem de Aguinaldo Silva foi adaptado para o cinema, tornando-se *Lili, A Estrela do Crime*, dirigido por Lui Farias e tendo Betty Faria como personagem principal. É preciso, agora, analisar questões referentes ao processo de adaptação da obra verbal para a linguagem audiovisual.

### 4.3 Lili Carabina, o filme

O diretor Lui Farias pertence a uma família que sempre esteve envolvida com o cinema. Seu pai, o cineasta Roberto Farias, teve como primeiro filme a comédia *Rico Ri a Toa* (1957), lançada com a parceria de seu irmão Riva Farias na construção do roteiro e na produção. O terceiro irmão, Reginaldo Faria, tornou-se ator e diretor, atuando em diversos filmes, como *No Mundo da Lua* (1958) e o próprio *Lili*. Os filhos de Roberto também seguiram o cinema: Mauro Farias com *O Diário de Tati* (2012), Maurício Farias com a comédia *Vai que Dá Certo* (2013).

Lui Farias estreou no cinema como ator. Aos dez anos, participou ao lado de seus irmãos do longa *As Aventuras com Tio Maneco* (1971), dirigido por Roberto Farias. Como diretor, seu primeiro filme foi *Com Licença, Eu Vou à Luta* (1985), adaptação da autobiografia homônima de Eliane Maciel. Trata-se do relato de uma adolescente de classe média da Baixada Fluminense que tem seu namoro proibido com um homem divorciado e 18 anos mais velho.

*Com Licença, Eu Vou à Luta* conta com um elenco consagrado: Fernanda Torres no papel de Eliane, Marieta Severo e Reginaldo Faria como seus pais. Lui Farias trabalhou no roteiro e na direção. A narrativa traz a jovem Eliane e o difícil relacionamento com sua família, retratada como excessivamente protetora. As brigas, em especial com sua mãe, são diárias. Ela é apresentada como uma mulher mal educada, amarga, que passa os dias a criticar Eliane. Em uma ida à igreja para o encontro com o grupo de jovens, Eliane conhece Otávio, um homem mais velho, separado e pai de dois filhos. Da amizade, eles passam ao namoro às escondidas, sempre permeado por um toque de inocência. Decidida a assumir seu namoro para a família, Eliane se depara com a contrariedade de todos. Eles restringem seus horários e a proibem de vê-lo novamente. Ela, no entanto, enfrenta-os e foge de casa. Enquanto a narrativa audiovisual possui um narrador onisciente, o romance-fonte homônimo é narrado em primeira pessoa. É uma mescla de testemunhos e lembranças, as quais Eliane denomina “Memórias de Nane”.

Por se “inspirar” em uma autobiografia, o filme revela franco apego ao realismo. Bem diferente da produção objeto desta dissertação, a qual se baseia no humor, metalinguagem e em cenas burlescas de caráter antinaturalista. No entanto, dedicaremos a essa análise mais tarde.

Em 1988, foi lançado *Lili, A Estrela do Crime*. O terceiro filme de Lui - que chegou às telas quase 20 anos depois de *Com Licença, Eu Vou à Luta* - é a comédia infantil *Os Porralkinhas* (2007), que conta as aventuras de um grupo de crianças em um acampamento no meio da mata. Seu projeto mais recente é a adaptação da autobiografia do cantor Erasmo Carlos, *Minha Fama de Mau*. Lui é casado com Paula Toller, vocalista do *Kid Abelha* e, por conta disso, dirigiu clipes do grupo e compôs canções ao lado de George Israel, outro integrante da banda.

### ***Enredo e personagens***

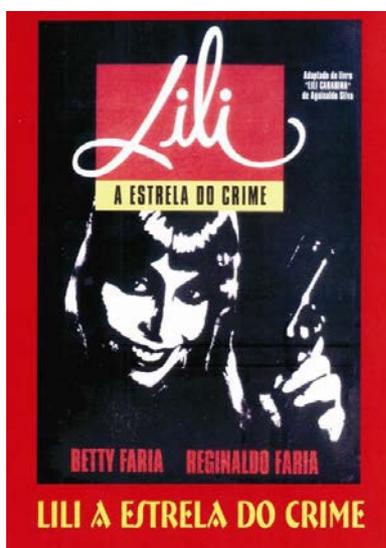


Figura 24. Cartaz do filme dirigido por Lui Farias

No cerne do processo de adaptação, não é raro ocorrerem movimentos de exclusão e “expansão” de situações narrativas e personagens. Alguns elementos da obra fonte conquistam maior destaque no audiovisual, enquanto outros são extintos ou atenuados. Personagens são inventados, outros suprimidos.

Tanto no romance-reportagem como na tradução audiovisual, a personagem principal é Lili Carabina. Os outros personagens importantes, integrantes do bando, também permanecem, embora seus nomes tenham sido modificados: Cigano se torna Guerreiro; Morgadão passa a ser chamado de Corvo; e Marta ganha o apelido de Vivi.

Cotejaremos agora a narrativa audiovisual, analisando-a a partir de suas imagens. No plano da fábula, Elisa, nome verdadeiro de Lili, é casada com Manoel do Nascimento, motorista em uma garagem de ônibus. Não o temos diretamente em cena,

mas compreendemos que ele foi acusado de cometer um assalto e morto por capangas de seu patrão, Arnaldo. Depois de seu corpo ser encontrado, Lili é procurada pelo bando de Guerreiro. Ele assume a autoria do assalto e entrega dinheiro a ela. No entanto, ela pede para entrar para o seu bando.



Figura 25. Lili como uma dona de casa humilde

Aceita no bando, apesar de uma desconfiança inicial de todos, ela se muda para o esconderijo deles. Aprende a manusear uma arma e treina tiros em latinhas de massa de tomate. Logo comete seus primeiros assaltos a postos de gasolina e churrascarias. Na imagem a seguir, vemos Guerreiro em primeiro plano. Ao fundo, vestida de vermelho, Lili aprende a atirar. Ao seu lado está Fiel, armeiro que na obra de Aguinaldo Silva recebeu o nome de Aprígio.



Figura 26. Elisa inicia a construção da personagem Lili Carabina

Para se tornar mais corajosa e não ser reconhecida, Lili se transforma para os assaltos: veste roupas apertadas e provocantes, uma longa peruca loira e maquiagem carregada, contando até com um batom preto. Logo, sua imagem marcante conquista fama e todos passam a conhecer seu nome. Antes mesmo de Guerreiro ser preso, eles se tornam “O bando da Lili Carabina”.

Outro crime que ela comete é encurralar Arnaldo, ex-patrão de seu marido, no motel. Diferentemente do romance-reportagem, em que Lili invade o quarto em que ele está com a amante, no filme é a própria anti-heroína que está no quarto. Ela o persegue no pátio do motel e explode seu carro com uma granada. A construção dessa cena será analisada na terceira parte deste capítulo.

Durante o assalto a um banco, seguindo a trilha da narrativa jornalística, Guerreiro é atingido por um tiro na fuga e fica caído no asfalto. Lili tenta socorrê-lo, mas a aproximação de uma viatura policial a impede: eles precisavam fugir. Guerreiro, então, joga sua arma para ela. É a partir deste fato, oficialmente, que Lili se torna a líder do bando.

O delegado Renato segue ao encalço de Lili durante toda a narração cinematográfica. Não são fornecidos detalhes sobre seu passado – assim como no romance-reportagem – e ele assume um caráter cômico. Ao seu lado está sempre Lothar, um personagem criado pelo filme. Lothar é um homem negro, musculoso, e que assume o papel de capanga do delegado, dando apoio nas suas investidas contra Lili. Nas poucas falas que o personagem tem ao longo do filme, é possível ver que sua voz é deformada, caricatural, a fim de se tornar mais grossa do que é usual. A primeira aparição dos dois conta com trilha sonora que fornece à cena uma atmosfera de triunfo, enfaticamente burlesca.

Dentro da cadeia, Guerreiro negocia sua fuga com outro bandido, Bira. Diferente do romance-reportagem, a façanha logra êxito. Não se sabe ao certo como ele fugiu. Em determinada cena, Guerreiro surge correndo em meio a uma montanha e Lili o resgata com um helicóptero:



Figura 27. Uso do helicóptero surpreende pelo inesperado

Uma série de personagens, os quais tinham certo destaque no romance-reportagem, foram suprimidos na adaptação. É o caso de dona Maria e dos dois filhos de Lili. No filme, há apenas alguns diálogos que os citam como, por exemplo, quando Lili visita o delegado Renato. No esconderijo com os outros membros do bando, Guerreiro questiona onde estaria Lili e Corvo explica que “ela foi visitar os filhos”. Outra personagem suprimida foi Delmira, mulher com quem Cigano foi casado e teve dois filhos. Enquanto no livro ela e Lili se tornam amigas, no filme Delmira nunca é citada.

Esses personagens, eliminados no processo de tradução do verbal para o cinematográfico, retiraram muito da carga dramática da narrativa. No romance-reportagem, Lili é construída como uma personagem impregnada de traços sentimentais-emotivos, que sente saudade dos filhos, é tomada de contradições, marcada de desespero pela morte de Cigano pela polícia. Veja-se um trecho, de uma conversa de Morgadão e Lili antes da libertação de Cigano, que traz marcas da “psicologia” da protagonista:

Esse é um papo que sempre a deixa irritada. Por isso Lili contesta o companheiro: é fiel a Cigano apenas porque é seu maior amigo, é a pessoa a quem ela quer mais. E isso não tem nada a ver com o fato de ser mulher (SILVA, 1988, p.98).

Abolidos no audiovisual, Lili se torna uma personagem enfaticamente “rasa”, despojada de tensão emocional-psicológica. Ao mesmo tempo, as cenas têm atuações estilizadas, “teatralizadas”. A maquiagem da protagonista é exagerada e a trilha sonora

contribui para sublinhar o caráter de estilização. Estamos diante, portanto, de transformações importantes, pois o filme parece tomar o romance-reportagem de Aguinaldo apenas como “base narrativa” para um tratamento cuja estilização é eixo fundamental de uma construção antinaturalista.

Uma das mais significativas mudanças que ocorreu, no âmbito da fábula, na “transposição” do verbal literário para o cinematográfico, está na relação entre os personagens Lili Carabina e o delegado Renato. Vale lembrar que, no romance-reportagem, eles nunca se encontram e o delegado, retratado como profissional em vias de aposentadoria, enxerga na bandida um empecilho para sua carreira. Nos trechos em que o narrador aborda a rotina de Renato, é sempre durante sua busca por formas de prender a anti-heroína. A relação entre eles é uma espécie de jogo de gato e rato. Renato busca formas de prendê-la e cumprir as ordens de seus superiores e Lili o desafia, escapando de suas armadilhas.

No audiovisual, a relação adquire outro caráter. Renato e Lili se conhecem durante uma perseguição, em que a bandida se disfarça após a fuga e, para driblá-lo, finge ser uma dona de casa que passava pela rua e foi atingida na perna por uma bala perdida. A cena explora o cômico da simulação e suas consequências: ela pede para que ele a leve ao pronto-socorro, mas eles vão ao apartamento do delegado. Lá iniciam um relacionamento amoroso sexual.

A cena de perseguição já é marcada pela comicidade. De peruca loira e salto alto, Lili corre pelo o que se assemelha a um galpão abandonado de escola de samba. O delegado, estabonado e confuso, nunca consegue alcançá-la, caindo em todas as suas armadilhas. Os dois se encontram apenas do lado de fora do galpão, mas Lili já usa roupas diferentes para se passar por uma pedestre desconhecida e sensual.



Figura 28. No confronto, Lili sempre é superior



Figura 29. Comicidade nos tiros



Figura 30. Erro de continuidade: não vemos a troca de roupas



Figura 31. Atuação caricata de uma dona de casa inocente

Enquanto o bando imagina que ela foi visitar os filhos, Lili volta a se encontrar com o delegado em seu apartamento em dois outros episódios. Sempre fingindo ser uma dona de casa solteira, inocente, Lili conquista o amor de Renato. Ainda assim, a bandida sempre questiona, fazendo ares de ciumenta, que ele não para de pensar na tal da Lili Carabina.

No último encontro, a anti-heroína deixa sua peruca loira no banheiro, durante o banho de Renato, e foge. É desta forma que ela revela sua verdadeira identidade, provocando a fúria no delegado quando ele se dá conta que foi enganado justamente pela bandida que perseguia.



Figura 32. A enfática sensualidade de Lili na cama do delegado



Figura 33. Dois telefones e a peruca: inverossimilhança declarada



Figura 34. Ao telefone, Lili observa o delegado na sacada do apartamento

Em um caminho de “desobediência” realizado por Lui Farias no plano da fábula, o filme termina de forma distinta do romance-reportagem. Na obra de Aguinaldo, Lili Carabina é perseguida pelo delegado Renato e vários outros policiais. Encurralada em seu esconderijo na Vila de Cava, ela ainda tenta atirar, mas é atingida por vários disparos e morre:

Os tiros, vários (*os peritos contaram trinta e seis perfurações*), atingem Lili, e seu corpo é violentamente lançado para trás, mas sua mão continua segurando a carabina, e então – não, você não quer vê-la caindo, nem o sangue saindo do seu corpo aos borbotões, e por isso

é melhor fazer como no cinema: a imagem se congela, o som dos tiros reboia sobre diferentes cenas dessa desolada e erma Baixada Fluminense, e o corpo de Lili está parado no ar, a meio caminho do chão, a arma apontando para a frente, e tudo nesta última visão se esfumaça lentamente... (SILVA, 1988, p.142, grifos do autor).

No filme, no entanto, o percurso é distinto. O último assalto realizado pelo bando é no palácio do governador do Rio de Janeiro. Os quatro – Guerreiro, Vivi, Corvo e Lili – dopam os seguranças e invadem o local. No entanto, o delegado Renato e Lothar descobrem a informação e se escondem no salão principal, matando Guerreiro e Corvo. As duas mulheres, percebendo o ocorrido, fogem para o morro mais próximo.

O detalhe – que facilmente passa despercebido – é que Vivi e Lili estão com as perucas trocadas: a primeira usa os fios loiros à maneira da anti-heroína, enquanto essa usa uma peruca com fios pretos.



Figura 35. Lili e Vivi: troca de perucas para confundir o espectador

Quando os policiais atiram contra o barraco e a personagem loira despenca, é Vivi quem morre. Vemos o delegado, triunfante, arrancar a peruca de sua cabeça e erguê-la em gesto de vitória, imaginando ter matado Lili Carabina.



Figura 36. A expressão burlesca do delegado com a peruca nas mãos

Na cena seguinte, o ambiente não é mais o Brasil, mas Roma. Ricamente vestida, Lili surge na tela acompanhada do delegado. Esse último episódio busca surpreender pelo inesperado na trama. Os dois estão unidos amorosamente fora do Brasil: inimigos no romance-reportagem, amantes no audiovisual.



Figura 37. Cena final do filme: o romance de Lili e do delegado

Essa reviravolta do plano da fábula é coerente com a atitude metaficcional do filme de Farias, o qual tanto é estilização – no plano da imagem – quanto se refere ao universo ficcional pelo aspecto rocambolesco da intriga: o delegado apaixona-se por

Lili sem saber sua real identidade. Tal final é marca que denuncia, em caráter autorreflexivo, o constructo ficcional, pois recorre aos expedientes de complicação da intriga, típicos do folhetim.

### ***O narrador***

A presença constante da voz do narrador - dito em “primeira pessoa” no romance-reportagem - é suprimida no processo de adaptação. No filme, não há um jornalista-personagem-narrador que pretende eternizar a “história” de Lili – assim como em *Plantão de Polícia* – e mesmo a presença de profissionais da imprensa é rara. Com efeito, a figura da imprensa tem atuação periférica, em poucas cenas. Com blocos de papel e microfones, jornalistas estão acompanhando o delegado Renato ao encalço de Lili.

Destacamos, porém, a presença do rádio. Na narração audiovisual, há diferentes inserções do programa de notícias *Plantão de Polícia* – homônimo ao programa da Rede Globo. Segundo o locutor, é “o único 28 horas e cinco segundos no ar”. Como uma voz *over*, desconhecemos quem fala e de onde vem tal fala – o aparelho de rádio aparece em apenas uma das cenas. É como se o programa “invadissem” o filme: enquanto os fatos se desenrolam na tela, ele fornece as principais notícias do Rio de Janeiro sobre Lili Carabina e as tentativas da polícia de emboscá-la.

Ora, mais do que informar notícias, o locutor estabelece uma espécie de diálogo indireto com os personagens. Há momentos em que ele narra as cenas de forma cômica, e “aconselha” os personagens. Assim, o programa radiofônico atua como uma das instâncias da voz narradora – justamente para acentuar o caráter metaficcional e metanarrativo do filme. Sua locução provoca um efeito burlesco: a narração e o aconselhamento acontecem de forma a se misturar com suas notícias. Vejamos três desses casos.

No primeiro encontro entre Guerreiro e Lili, o bandido invade a casa dela – segurando-a na cama – para dizer que seu marido era inocente e lhe entregar dinheiro. Lili se afasta com medo. Enquanto a ação se desdobra, o locutor radiofônico adverte Guerreiro que ele não vai conseguir o que deseja. No entanto, o diálogo que se estabelece é indireto, uma vez que o locutor está transmitindo uma rádonovela. Em franca atitude metaficcional, esse trecho apresenta dois enredos: o primeiro, da

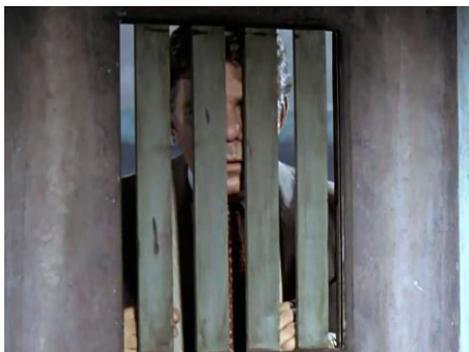
produção cinematográfica, que se desenrola com as cenas; e o segundo, com o programa radiofônico, que acontece paralelamente. Os dois enredos se misturam e se contaminam, estabelecendo uma espécie de diálogo, ao mesmo tempo que expõem o constructo ficcional.



Mas está pensando que é mole? Com ela o buraco é mais embaixo. Precisa ter muita bala na agulha se quiser provar. Tenta mais, meu irmão! Se não der, sai pra outra que a vida continua. Amanhã quem sabe. Mas hoje está difícil, a mulher se fechou pra balanço! Romance na madrugada. Patrocínio, Lojas Americanas.

Figura 38. As insinuações de Cigano são narradas indiretamente pelo locutor no rádio

Em outra cena, o delegado Renato se dirige à penitenciária para se encontrar com Bira, o preso a quem Guerreiro pagou para facilitar sua fuga. Renato espia pelas grades da cela e pergunta se pode entrar por duas vezes. Até que o bandido responde mal educado, abrindo a porta. Da mesma maneira, o locutor aconselha o personagem para que ele tome cuidado. O diálogo indireto se estabelece enquanto ele narra uma notícia.



A polícia está igualzinha à Estátua da Justiça: cega, surda e muda! Cuidado, delegado! Olhe bem onde está enfiando esse fucinho!

Figura 39. Delegado visita outro preso, mas é alertado pelo locutor

A última inserção do programa *Plantão de Polícia* acontece ao final do filme e percorre diferentes cenas. Inicia-se quando o corpo de Vivi está caído ao chão, e o delegado arranca sua peruca vitorioso. Então, o locutor dá a notícia de que, finalmente, a gangue de Lili Carabina foi exterminada. Surge na tela um cemitério deserto com três covas abertas. Então o locutor se despede dos três mortos: Corvo, Guerreiro e, em especial, Lili.



Num bang-bang do caramba com a polícia, virou presunto o belo pernil de Lili Carabina. Mixou a transa de uma das maiores gangues que esse país já conheceu. E agora, está todo mundo lá. No cemitério do - com licença da má palavra - Marapicu. Adeus Corvo, galã da galera marginal! Adeus Guerreiro, bandidão da pesada! E, sobretudo, adeus! Um adeus emocionado para ela que povoou nossos sonhos eróticos e aventureiros! Adeus, Lili Carabina!

Figura 40. Espectador é levado a pensar que uma das covas se destina a Lili

A cena seguinte traz o final inesperado já citado aqui. Um avião da Varig sobrevoa os céus, e uma voz anuncia que os passageiros do vôo para o Principado de Mônaco, com escala em Roma, deveriam se dirigir ao portão sete. Quando Lili surge ao lado do delegado Renato, ricamente vestida, o locutor anuncia: “Só escapou vida a mais esperta. Vida?! Cadê você?!”. Em cena, os dois sorriem para a câmera.

### ***Metalinguagem e antinaturalismo***

Tendo em vista uma adaptação para o audiovisual, o livro-reportagem de Aguinaldo parece um caminho favorável à tradução audiovisual, uma vez que, como dissemos, apresenta expedientes verbais correlatos ao universo semiótico do cinema. Em certos trechos, como os transcritos aqui, a narrativa deixa de ser contínua para mimetizar sua estrutura em roteiro cinematográfico, com indicação de ambientes e ações de câmeras. Embora todo romance apresente suas próprias peculiaridades e dificuldades para o cineasta adaptá-lo, podemos considerar que tais características, em tese, deixam o livro de Aguinaldo “mais adaptável”.

Na abertura do filme, junto com os créditos, a imagem de Lili surge como peças em preto e branco de um quebra-cabeça desmontado. Algumas vezes apenas uma parte de seu rosto preenche a tela – um dos olhos, a boca – em outras, surgem peças “embaralhadas”. Desde o início, pois, a construção da personagem evita a integralidade, preferindo as lacunas. Mais do que isso, a imagem retalhada parece evocar o próprio estatuto “fragmentado”, desmontável e flexível da heroína. Assim, fragmentada, ela aponta para o próprio constructo de uma imagem. Ela foi criada como uma heroína, ou anti-heroína, para ter sua imagem consumida. No nível da diegese, embora de forma cômica, o filme atuará explicitando o constructo ficcional.

Lili se apresenta como uma personagem incompleta, recomposta ao sabor do mercado como ídolo de consumo. Em outras palavras, um emblema midiático, não uma personalidade definida ou, no caso de caminhos da narrativa moderna, portadora de um psiquismo problemático, múltiplo porque complexo.

O retrato fragmentado sugere o desmonte do ser e se explicita como imagem, não como realidade. O rosto da atriz Betty Faria, transformado em imagem/fragmento para consumo, aponta o filme como produto midiático, desvelando seu ilusionismo. Neste ponto, apresentam-se os primeiros traços de metalinguagem na realização de Lui Farias.



Figura 41. Lili “desmontada”: a fragmentação da identidade da heroína

Enquanto a imagem de Lili surge na tela acompanhada dos créditos – os profissionais envolvidos na produção do longa – a música confere à introdução um ar despojado e grotesco. *Sexo e Dólares* é uma canção do Kid Abelha cantada por Paula

Toller e composta pelo próprio Lui Farias em parceria com George Israel. A letra da canção explicita a personagem como constructo, ser do universo da ficção. O caricato é máscara do ficcional.

Por definição, caricatura é todo desenho de pessoas ou objetos que tem características ressaltadas para se tornar cômico, ridículo, exagerado. No caso de Lili, a personagem não é retratada de forma verossímil, como uma assaltante do mundo “real” que foge das perseguições da polícia carioca. Sua maquiagem excessiva, suas feições “teatrais” e a canção que a retrata como uma “estrela do crime” fornecem à personagem, logo no início, o estatuto do ser de ficção pelos atributos que a deslocam do efeito de realismo. Tal “apresentação” se associa às artimanhas e armadilhas que a personagem desenvolverá no plano da diegese.

Para André Bazin, no cerne do processo da adaptação, o cineasta utiliza a “inspiração” da literatura de diferentes maneiras. Alguns deles buscam apenas uma “atmosfera”, um “clima poético” que o romancista ou contista desenvolve em sua obra (1991, p.82). Em outras palavras, é como se tais cineastas buscassem no romance-fonte um mesmo “ambiente”, “clima”, ou aspectos político-sociais e morais para o desenvolvimento do enredo. Questionando se o cinema seria capaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro, Bazin afirma que, como toda manifestação artística jovem, o cinema seguiria o percurso de evolução de outras artes, imitando-as, influenciado-as e sendo por elas influenciado.

Lui Farias realizaria, então, uma adaptação do romance-reportagem de Aguinaldo Silva buscando “inspiração” em um texto que já se marcava com a atitude metalinguística e metaficcional. Trata-se de um efeito de similaridade, uma vez que não é possível falar em fidelidade no processo de tradução intersemiótica.

No plano da diegese do romance-reportagem, o primeiro capítulo narra Lili no Inca Motel aguardando o momento para seu bando render os funcionários. Ela deseja invadir o quarto em que está Arnaldo, o mandante do assassinato de seu marido, com a amante. No romance-reportagem, é explorado o caráter de vingança. Embora no filme Lili também queira se vingar de Arnaldo, a cena é configurada para o efeito cômico e apelo ao inusitado. O Inca Motel se transforma no Motel Alaska, ambiente em que os quartos têm formato de iglus. Há um homem vestido de urso polar no pátio do estacionamento, aspecto que tende ao cômico-grotesco. As atuações são afetadas, estilizadas. No geral, a cena tende ao burlesco:



Figura 42. Quarto com Lili e Arnaldo: móveis brancos simulando neve



Figura 43. Durante as ameaças, o corpo de Arnaldo está coberto de isopor



Figura 44. Ao fundo, um boneco serve ao efeito cômico-grotesco.



Figura 45. Quartos em formato de iglu do Motel Alaska



Figura 46. Narrador observador: o olhar da câmera entre as árvores



Figura 47. Homem vestido de urso polar e Lili durante a perseguição

Assim, o filme opta por uma estratégia de distanciamento do seu romance original, atestando sua autonomia, e exacerba a atitude intertextual pelo caminho de uma estilização que, dirigindo-se ao grotesco-burlesco, desvela o constructo ficcional. Desta forma, ele se torna uma leitura “desobediente” do romance-reportagem e, ao mesmo tempo, assume a marca intertextual da obra de Aguinaldo Silva. Enquanto no primeiro capítulo a cena adquire um ar de vingança e suspense, no filme se torna cômica com inflexão metaficcional, com o personagem Arnaldo correndo despido pelo Motel

Alaska para fugir da perseguição de Lili. Ao carregar no excesso, de tom burlesco, denuncia seu estatuto de ficção.

Após a morte de Arnaldo pela explosão de seu carro, o delegado Renato chega para investigar o caso. Ao final da cena, é entregue a ele uma foto de Lili sorrindo, com a inscrição no canto superior “Com amor, Lili”. Tais elementos diegéticos, inexistentes no romance-reportagem, exploram o burlesco em franca atitude de estilização antinaturalista.



Figura 48. O delegado examina o carro incendiado de Arnaldo



Figura 49. Carta entregue ao delegado pelo funcionário do motel



Figura 50. A repreensão ao gerente do motel



Figura 51. A atuação do personagem Lothar se marca pelo excesso

Além das atuações estilizadas dos atores, a maquiagem extravagante, os cenários e figurinos contribuem para que haja uma atmosfera cômica, de caráter autorreflexivo, chamando, pois, atenção para o próprio caráter ficcional. O filme todo é marcado por uma “teatralidade” explícita e as cenas adquirem um pendor paródico-intertextual. Em um dos assaltos a uma danceteria, Lili invade o palco e canta “Uma loira”, canção

conhecida no início dos anos 70 pela voz de Dick Farney, composta por Hervé Cordovil.



Figura 52. Extravagância visual explícita o universo ficcional

Em outra cena, o delegado Renato visita um detento no presídio e o encontra deitado, ouvindo reggae com walkman. As paredes da cela estão pintadas com paisagem praieira, e o preso possui um pequeno macaco de estimação que passeia por seu corpo. Mais uma vez, o cômico burlesco se faz presente, afinado com uma poética de caráter metaficcional.



Figura 53. Estilização, antinaturalismo: o efeito do ridículo

Fundamental, nesse processo, a tônica é caráter antinaturalista da obra de Lui Farias, em que o gênero comédia é um entre outros explicitamente referidos. Os

personagens são postos em situações inverossímeis que tendem ao burlesco, como nas cenas que comentávamos.

*Lili*, embora aborde traços da violência que assolavam o subúrbio carioca, retratada em filmes já citados aqui como *A República dos Assassinos*, *Lúcio Flávio e Pixote*, não possui, na forma de expressão, a marca naturalista para busca imprimir denúncia à situação político-social brasileira. O que ela apresenta é, ao contrário, a metaficção, com humor sarcástico e caricato; o traço antinaturalista pelo caminho do burlesco. As cenas chamam a atenção para si mesmas, para seu processo criativo e para os elementos visuais e sonoros. A anti-heroína é construída como uma “estrela do crime”, “loura bandida” que de tão famosa, logo acabaria “virando capa de revista”, enquanto o delegado é um profissional ineficaz, cômico e que sempre é passado para trás por Lili. Eles se apresentam como constructo, seres da ficção do universo de gêneros de massa: folhetins, filmes de gângster, *noir*, etc.

Tal caráter antinaturalista é associado à metaficção, de forma a recusar o ilusionismo e assumir os bastidores do ficcional. Quando assistimos a *Lili*, a todo o momento somos alertados de que se trata de um produto midiático, um longa metragem que não quer se esconder enquanto ficção, pois enfatiza a noção de representação. As atuações caricatas e as situações inverossímeis conduzem a que o filme se assuma como representação. A própria maquiagem de Lili é marcada pelo excesso, extravagante, teatral. Mais uma vez, o fingimento da protagonista corresponde o desmascaramento do mundo ficcional. Lili é uma persona, uma “máscara”, e o filme se explicita como “máscara” do mundo ficcional.



Figuras 54 e 55. Maquiagem estilizada e feições exageradas de Lili

Para reafirmar o desmascaramento do ficcional, há no filme cenas autorreferentes e próprias de um anti-ilusionismo à Brecht, em que os personagens olham ou falam diretamente para a câmera. Tais cenas funcionam para quebrar a chamada quarta parede, que separa o público da ficção, acusando os traços de ilusionismo no nível da diegese e expondo o audiovisual como representação ficcional.

Na primeira delas, a personagem Vivi interrompe sua conversa com Lili Carabina no esconderijo para confidenciar à câmera: “Não existe vida decente. Ninguém presta nesse mundo”. Na segunda, o bando de Lili faz apostas em um cassino. Quando o funcionário diz “preto 22”, Lili se vira para a câmera e pergunta: “Mas não é esse o número que sempre dá em filmes de cassino?”. No mesmo ambiente, durante um diálogo, a iluminação cai e há apenas uma luz focalizada em Lili, escurecendo os personagens em torno. Por alguns segundos, é apenas Lili em cena. Ela se direciona ao público, em voz *over*, como a contar um segredo: “Sei que vocês não vão acreditar, mas no fundo eu ainda sou Elisa do Nascimento”.

Tais cenas estabelecem um diálogo com o espectador, tratando-se, ao mesmo tempo, de uma analogia ao narrador que, no romance-reportagem, dirige-se ao leitor.



Figura 56. Quebra da quarta parede



Figura 57. Personagem dirige-se ao espectador: atitude anti-ilusionista



Figura 58. Personagem faz confidências ao espectador

Uma última cena que quebra a quarta parede é de Lothar, mas, diferente das outras, o personagem não diz nada. Durante perseguição no morro – a mesma situação em que Vivi será morta pelo delegado – Lothar olha diretamente para a câmera, como se percebesse a presença de outra pessoa, e desfere um soco. Estabelece-se um diálogo distinto com o público. É como se os espectadores estivessem observando, em atitude de *voyeur*, e o personagem se contrariasse. Com o soco, ele impediria que continuasse sendo espiado por nós, espectadores do filme.



Figuras 59 a 61. Sequência de Lothar quebra a quarta parede e provoca o espectador

Assim como no romance-reportagem, a adaptação fílmica não segue um percurso linear. Há um freqüente trânsito não-cronológico que faz com que o filme narre duas histórias, uma no presente e outra no passado. No tempo presente está Lili Carabina, personagem-caricatura, cometendo assaltos ao lado de Vivi e Corvo. Seu amante, Guerreiro, está preso e arquiteta sua fuga.

Nesse trânsito de tempos, surgem na tela diferentes episódios do passado de Lili, ou melhor, Elisa. É possível observá-la – antes de se tornar a “louca dos assaltos” – retratada como dona de casa em sua primeira conversa com Guerreiro, e quando treina os tiros nas latinhas de tomate. Há seus primeiros assaltos, em que começa a delinear sua futura inclinação para o crime e o envolvimento amoroso com Guerreiro.

As cenas que retrocedem e retornam ao presente são marcadas por uma mesma divisão: um coveiro desconhecido que cava seu buraco em um cemitério. Para iniciar os *flashbacks*, o movimento é inverso: a terra volta para a pá do coveiro e ele a deposita na terra. No oposto, quando o tempo irá avançar e retomar o presente da diegese, o coveiro cava normalmente. Tais momentos funcionam como uma demarcação de mudança do tempo da narrativa e, ao mesmo tempo, inscrevem-se como lembretes do constructo fílmico:



Figura 62. A abertura do buraco marca o presente da diegese



Figura 63. Delegado sempre busca informações do paradeiro de Lili

Após uma cena em que o delegado Renato busca informações sobre o esconderijo de Lili com o armeiro Fiel, duas outras se sucedem no presente da narrativa. Uma delas traz um assalto do bando a uma danceteria. Na seguinte, Guerreiro conversa na cadeia com o bandido Bira na tentativa de negociar sua libertação. Em seguida, surge novamente o coveiro no cemitério. No entanto, o movimento que se sucede é inverso: a terra se levanta de seu monte e volta para a pá, indicando que a cena seguinte será anterior ao presente da narrativa. Nela, há um assalto de Guerreiro e seus companheiros a um banco. Nessa ocasião, o então líder do bando será atingido por um tiro e vai para a cadeia. Após a captura de Cigano, novamente surge o coveiro com a pá. Ele cava seu

buraco já fundo, indicando que o filme retornará ao seu curso, narrando os fatos no presente.



Figura 64. O movimento inverso: demarcação temporal e efeito antirrealista



Figura 65. Cigano no assalto que resultou em sua prisão

Embora no romance-reportagem o percurso seja, em linhas gerais, cronológico, há semelhanças. Narrado em primeira pessoa, os trânsitos temporais ocorrem a partir dos depoimentos e lembranças do narrador, que ele insere entre um bloco narrativo e outro:

A sombra segura a arma contra o peito, Lili se olha no espelho... *(lembre-se, você que me acompanhou até aqui, nestes confins de Vila de Cava: Lili deixa Manoel de bicicleta à porta do trabalho; Lili deita com Cigano na cama redonda do motel; Lili ri muito com dona Maria e os filhos, meio de pileque, diante dos pratos vazios de comida (...))* (SILVA, 1988, p.140, grifos do autor).

Assim como na obra jornalístico-literária, o filme remete à cultura midiática massiva constantemente. Em uma das cenas, o delegado Renato invade uma casa de shows - onde artistas dançam passos sensuais fantasiados como famosos da época - à procura de Lili Carabina. É quando ele se depara com um travesti que usa uma peruca loira, à maneira da anti-heroína. O delegado aponta a arma para ele e tenta prendê-lo. O travesti reage e, em luta corporal, o delegado é esfaqueado no rosto e eles lutam no chão. Após finalmente ser preso, o travesti diz em tom de desabafo: “Ai meu Deus, por que eu não continuei dublando a Xuxa?”. A referência à apresentadora brasileira, famosa desde os anos 80 por seu programa infantil na Rede Manchete e, posteriormente, na Rede Globo, é uma evidente referência ao contexto da cultura televisiva e se inscreve na mesma atitude de remissão ao universo midiático.

Na mesma casa de shows, há outro artista, que dança vestido com um terno e apontando uma arma em um fundo luminoso arredondado. Trata-se de referência visual explícita ao agente secreto James Bond (007), famoso pelos filmes de ação desde o início dos anos 60.



Figura 66. No ambiente da boate, referência à cultura midiática

As diferenças apontadas entre o romance-reportagem e sua adaptação audiovisual chamam a atenção, pois, se há autonomia fílmica em relação ao romance-fonte, ao mesmo tempo se reconhece uma convergência: a intertextualidade explícita tanto na obra de Aguinaldo quanto no filme de Farias. A obra de Aguinaldo trouxe um “mote”, um pretexto com o tema da anti-heroína que tem o marido assassinado e se aventura no mundo do crime. Embora o delineamento dos personagens revele afinidade, o filme de Lui os apresenta em situações tomadas pelo grotesco.

Afastando-se da “fidelidade”, o que permanece no filme *Lili* são os traços básicos de cada personagem e algumas das situações mais relevantes, como o roubo à garagem de Arnaldo que ocasionou a morte do marido da protagonista. Estamos diante de um novo produto que apresenta ambivalências em relação ao romance-fonte, e não se limita a ele, como uma espécie de “ilustração” à narrativa jornalístico-literária. Em seu processo criativo, o cineasta optou por produzir um filme que fosse “desobediente” e até ironizasse aspectos da obra de Aguinaldo, como transformar a anti-heroína e o delegado Renato, responsável por persegui-la e prendê-la, em amantes.

A adaptação se constrói, então, a partir de um processo mais de “inspiração” do que de “transposição” e apelo ao nível da diegese do romance-reportagem. Lui como que tomou de empréstimo os personagens de Aguinaldo e realiza um filme que enfatiza, em atitude metalinguística, o universo ficcional do cinema e, em termos mais amplos, da ficção midiática, e em que traços de trama policial se apresentam em atitude metaficcional.

## Capítulo 5. Romance-reportagem e filme *noir*: os vieses do espetáculo

### 5.1. Aguinaldo não é Louzeiro

Após a análise da narrativa do romance-reportagem *Lili Carabina, Retrato de uma Obsessão*, de Aguinaldo Silva, algumas questões merecem um exame mais detalhado. Vejamos.

Primeiramente, adotamos a obra de Aguinaldo como um “pós romance-reportagem”. Em outras palavras, analisando as características da narrativa do autor, percebemos que ela, em larga medida, contraria aspectos das obras classificadas como “romance-reportagem” do mesmo período.

Pensemos no caso de José Louzeiro, um dos mais importantes repórteres policiais do país, autor de *Aracelli, Meu Amor* (1976), *Infância dos Mortos* (1977) e *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1982). Dedicando-se a histórias do submundo – como crimes realizados por grupos de extermínio, chacinas, assassinatos por motivos banais – Louzeiro constrói sua narrativa deixando de lado os adornos e expondo um discurso direto, permeado de diálogos, marcas da oralidade e efeito documental (EDUARDO, 2013).

Avaliando Aguinaldo à luz das narrativas de Louzeiro, percebemos que os dois autores trilham caminhos bem distintos, embora incluídos no lastro comum do romance-reportagem. O primeiro autor, embora construa narrativas baseadas no factual, não as apresenta calcadas na denúncia, com efeito documental.

O autor de *Lili* não constrói um discurso tão explícito de crítica à violência social, às injustiças, à polícia enquanto instituição. A narrativa é mais caracterizada como uma fábula a qual, inspirada nas ações de uma bandida famosa, deseja contar sua história; e é menos marcada pelos seus aspectos denunciativos do que as obras de Louzeiro.

Ademais, o subtítulo da segunda edição do livro, *Uma novela bem brega, ou Baixaria na Baixada*, reafirma essa avaliação da obra ser “amena”, “despretensiosa”, como se tudo não se passasse de uma brincadeira, um jogo divertido que mistura factual e ficcional. Vale, a propósito, o trecho também como exemplo: “E sempre brincando de cinema a gente pode retomar nossos personagens uma hora depois” (SILVA, 1988, p.17). O narrador parece brincar na condução do romance-reportagem, aproximá-lo com o cinema, e explicitar aos leitores que seu livro não precisa ser levado tão a sério; que um romance-reportagem, mesmo tendo uma anti-heroína perigosa, pode ser divertido.

Essa questão se intensifica com a produção de Lui Farias, que se afasta do efeito documental e naturalista, tão comum em adaptações de romances-reportagens brasileiros – como o caso das do cineasta Hector Babenco em relação a José Louzeiro.

## 5.2. Romance policial *noir*: Lili Carabina à *femme fatale*?

Considerando ainda o romance-reportagem, conjuntamente com a produção cinematográfica de Lui Farias, destacamos uma questão: o enredo de ambos se estrutura a partir de uma matriz literária advinda do romance policial. Tanto no livro quanto no filme há a anti-heroína criminosa e o delegado que a persegue, assim como a base do enredo dos romances policiais é sempre o bandido misterioso e o detetive. Antes, porém, de averiguarmos tais questões, vale considerar brevemente o romance policial em seu viés *noir*.

Sandra Reimão (2005) e Boileau e Narcejac (1991) apontam Edgar Allan Poe como o primeiro escritor de histórias policiais. *Os Crimes da Rua Morgue* (1841) é um marco no gênero. Influenciados por ele se destacaram autores como Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyle e Austin Freeman. Essas narrativas policiais clássicas traziam sempre três personagens básicos, responsáveis por desenvolver a fábula e conduzir o leitor, envolvendo-o na trama: a vítima, o criminoso e o detetive. No jogo de mistérios que se instala, o detetive tenta encontrar respostas para o assassinato, levantando pistas a partir do local, da arma, do álibi.

O romance policial *noir*, também chamado de policial americano, é um desdobramento, e ao mesmo tempo uma ruptura, do romance de mistério clássico, e se iniciou a partir dos anos de 1930. Dashiell Hammett e Raymond Chandler são os principais autores (REIMÃO, 2005).

O romance *noir* apresenta algumas diferenças cruciais em relação ao romance policial clássico. Segundo Boileau e Nacejac (1991), o detetive do romance policial *noir* tem a mesma origem social do criminoso; ambos estão à margem da sociedade e acostumados ao submundo do crime. Para prender o criminoso, o detetive, que é um investigador profissional, deve se arriscar até o limite da legalidade. Ademais, o pano de fundo de muitas obras apresenta problemas sociais como drogas, corrupções, extorsões, prostituição, etc. Com isso, segundo Reimão (2005), os autores *noir* pretendiam aproximar a ficção o mundo do crime, vivenciado nas grandes cidades:

Os autores clássicos das narrativas policiais *noir* tinham por objetivo propiciar o reencontro da literatura policial com a realidade do mundo do crime, da qual, eles acreditavam, a literatura enigma estava separada (...) enfocará o crime em seu meio mais freqüente – a marginalidade, o *bas-fond* social (...) com as únicas armas com que podem se fazer ouvir e de que eles dispõem: rudeza, sarcasmo, insolência, violência (...) não existe verdade final indiscutível (REIMÃO, 2005, p.12).

No Brasil, as histórias policiais se iniciaram com *O Mistério*, publicada em capítulos nos jornais a partir de 1920. A obra foi escrita em conjunto por: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. A partir daí, surgiram outros autores no gênero como Maria Alice Barroso e Luiz Alfredo Garcia-Roza. No entanto, a primeira narrativa *noir* brasileira só foi publicada em 1972: *Parada Proibida*, de Carlos de Souza. Depois da obra inaugural, outros autores se aventuraram no *noir*, como Marcos Rey com *Malditos Paulistas*; Luis Fernando Veríssimo e seus contos paródicos; Joaquim Nogueira com *Informações sobre a vítima* (REIMÃO, 2005).

Em *Literatura Policial Brasileira* (2005), Sandra Reimão também aponta peculiaridades dos romances *noir* brasileiros. A primeira delas seria uma crítica constante à polícia como instituição e denúncias de falhas no sistema judiciário. Frente a policiais corruptos, muitos personagens faziam justiça com as próprias mãos:

Boa parte das narrativas policiais brasileiras se situa de maneira diversa dos clássicos do gênero que são narrativas ‘delimitadoras da culpabilidade’, já que essa literatura nacional ‘espalha’ e aponta toda uma tessitura de culpa e omissões que, em nossa sociedade, contorna o crime. Além de indicar a possibilidade de impunidade mesmo quando há um culpado explícito (REIMÃO, 2005, p.40).

Em *O Outro Lado da Noite: Filme Noir* (2001), A.C. Gomes de Mattos se dedica à análise do *noir* no cinema. Segundo ele, a expressão “filme noir” surgiu na França após a Segunda Guerra Mundial, quando críticos necessitavam classificar os filmes norte-americanos sobre crimes, distintos de tudo o que havia sido produzido até então. A palavra *noir* teria sido inspirada pela *Série Noire* - criada por Marcel Duhamel em 1945 - que publicou romances de autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Assim como Mattos (2001, p.23), não classificaremos o *noir* como movimento, ciclo, gênero ou estilo, mas um “desvio” ou evolução dentro de um gênero mais abrangente denominado drama criminal. Seu auge foi da década de 1940 até meados dos anos 50 e se tornou uma resposta ao ambiente sócio-político do período, sofrendo influências diretas da literatura policial americana e do Expressionismo alemão. Algumas produções significativas são *Relíquia Macabra* (1941), *O Falcão Maltês* (1941), *Pacto de Sangue* (1944), *Um Retrato de Mulher* (1945), *À Beira do Abismo* (1946), entre outros.

Por volta de 1946, críticos apontaram elementos básicos que uniam os filmes *noir*: narração em primeira pessoa, personagens pessimistas e moralmente ambíguos, violência constante, crimes e a presença de uma mulher sensual e manipuladora. A atmosfera urbana era de desespero, instabilidade, claustrofobia e erotismo, em uma mistura de crimes e paixões “Todos esses componentes tendem para um mesmo resultado: desorientar o espectador, incutindo-lhe um sentimento de angústia ou de insegurança, tornando-o um participante da sensação do submundo *noir*” (MATTOS, 2001, p.14).

Interessa-nos a presença da *femme fatale*, constante nos filmes *noir*. Sempre sensuais e agressivas, elas fogem da tradição patriarcal e levam os homens à destruição moral ou à morte. Em um jogo de paixão e violência, elas precisam ser punidas por tentar independência. “Em vez de conquistar a mulher como um parceiro romântico, de acordo com a convenção clássica, o protagonista *noir* fica sob seu poder e, em um caso extremo, pode ter que matá-la ou ela própria morrer, para se libertar” (MATTOS, 2001, p.43). Em oposição à mulher fatal, há também a personagem feminina doméstica, normalmente em uma oposição passiva, estática, e sem sensualidade.

Segundo Mascarello (2006), o filme *noir* expõe uma intensa rivalidade entre os personagens masculinos e femininos. Isso porque, no período, iniciavam-se disputas pelo mercado de trabalho e modificações nos papéis sexuais:

É nesse contexto que deve ser entendida a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido (MASCARELLO, 2006, p.182).

Embora filmes *noir* tenham sido produzidos até os anos 50, há produções cinematográficas posteriores que possuem algumas características semelhantes, como *Chinatown* (1974), *Taxi Driver* (1976), *O Mistério da Viúva Negra* (1987) e *Los Angeles: Cidade Proibida* (1997). No Brasil, é o caso de *A Dama do Cine Shangai* (1987), *Perfume de Gardênia* (1992), *Tolerância* (2000) e *Bellini e a Esfinge* (2001). Segundo Mascarello (2006), esses filmes foram produzidos a partir dos anos 70 e seriam classificados como *neo-noire*.

Tomando como base nosso objeto de estudo, podemos verificar inflexões do *noir* no filme *Lili*. É claro que a produção de Lui Farias não pode ser classificada como *noir*, principalmente porque esse tipo de filme surgiu em um contexto específico, o da sociedade norte-americana do pós-guerra dos anos de 1940. O que apontamos, porém, é que *Lili* apresenta determinadas características em consonância com as produções do período, assim como os *neo-noire*, utilizando a acepção de Mascarello (2006). Vejamos.

A personagem Lili Carabina é construída como uma anti-heroína: injustiçada pela sociedade – que matou seu marido inocente e a deixou desamparada – ela se envolve no mundo dos crimes por sobrevivência e pelo sentimento de vingança. Como afirma Reimão (2005), essa era a única forma de personagens marginalizados se fazerem ouvir. O delegado Renato, tanto no romance-reportagem quanto na adaptação audiovisual, apresenta-se como detetive: recolhe as pistas deixadas por Lili e tenta prendê-la. No entanto, assim como no *noir*, não há informações suficientes para definir se ele tem a mesma origem social de Lili.

A crítica à polícia é desenvolvida por meio da ineficiência do delegado: no romance de Aguinaldo, Renato é passado para trás pela bandida diversas vezes, até que consegue realizar uma emboscada e matá-la. Já na obra de Lui Farias, a crítica assume feição caricata: o personagem do delegado se comporta de forma cômica e, mesmo quando o espectador imagina que ele triunfou sobre a anti-heroína, eles surgem unidos fora do Brasil. Nesse ínterim, Lili se comporta como uma *femme fatale noir*, usando sua sensualidade para conquistar o que deseja. O embate entre ela e o delegado se transforma em um conflito entre a força feminina e masculina. Ao final, é ela quem vence.

Enquanto isso, Marta (ou Vivi no audiovisual) é a personagem doméstica que cuida dos esconderijos do bando. Há cenas em que ela surge lavando a louça, outras em que se mostra invejosa das roupas e da sensualidade de Lili.

Apesar de contar com algumas semelhanças, destacamos uma diferença marcante entre *Lili Carabina* e o *film noir*: o clima pessimista e deprimente, como classificado por Mattos (2011), presente no *noir* e ausente em *Lili*. Embora nosso objeto de estudo conte em seu enredo com assassinatos, assaltos e um clima de violência constante, a atmosfera é de deboche. Nesse caminho, o filme de Farias compõe uma poética anti-ilusionista.

### **5.3. *Lili, A Estrela do Crime: um espetáculo não interrompido***

Na introdução de *A literatura através do cinema* (2008), Stam nos traz:

A tensão entre a magia e o realismo, a reflexividade e o ilusionismo, tem alimentado a arte. Qualquer representação artística pode se fazer passar por "realista" ou abertamente admitir sua condição de representação. O realismo ilusionista apresenta seus personagens como pessoas reais, sua seqüência de palavras como fato substanciado. Textos reflexivos ou mágicos, por outro lado, chamam a atenção para sua própria artificialidade como construtos *textuais* seja pela hiperbolização mágica de improbabilidades, seja através do esvaziamento reflexivo, minimalista do realismo (STAM, 2008, p.18).

O embate entre ilusionismo e reflexividade na literatura e no cinema é desenvolvido por Stam de modo proeminente na obra *Espectáculo Interrompido* (1981). Para ele, o espectador gosta de fingir que ficções são verdadeiras e entrar nesse jogo de ter sentimentos. Frente a uma obra de arte, caberia ao espectador o encobrimento das falhas – como é o caso da terceira dimensão no cinema – para então enxergar o produto como algo que faz parte da realidade. Os diretores adeptos do anti-ilusionismo, entretanto, preferem subverter suas histórias:

Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo. Os modos de descontinuidade variam de era para era, de gênero para gênero. Mas a descontinuidade em si está sempre presente” (STAM, 1981, p.22).

Segundo Stam (1981), um dos maiores representantes do anti-ilusionismo é o dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Tomado por preocupação de caráter político, o anti-ilusionismo serviria a ele para quebrar o “encanto” do espetáculo, convidando à criticidade do espectador. “O antiilusionismo de Brecht objetivava a crítica da arte narcotizante, mistificadora e desmobilizadora, uma arte que oferecia ao público suas próprias fantasias a respeito das coisas, em vez de criticá-las radicalmente” (STAM, 1981, p.23).

Influenciado pelos ideais de Brecht, o cineasta Jean-Luc Godard apostou na estética anti-ilusionista, em filmes como *Acosado* e *Uma Mulher é uma Mulher*. No caso do cinema, a questão se apresenta bastante relevante. Isso porque o cinema nasceu encantando platéias pelo poder de representar a “realidade”. Ele teria herdado o ilusionismo que, aos poucos, foi abandonado pelas demais manifestações artísticas. Muitos críticos, como André Bazin, consideravam que o cinema atingiria sua realização com a estética realista (STAM, 1981); o cinema estaria vocacionado, ontologicamente, a explorar o real em sua riqueza e ambiguidade.

Enquanto a arte ilusionista quer ocultar sua condição de constructo e parecer “realidade”, transparecendo seus personagens como pessoas do cotidiano factual e suas ações como fatos empíricos, o anti-ilusionismo quer o oposto. Ele deseja demonstrar o caráter fabricado e que a “realidade” atrás da tela, no caso do cinema, foi fruto de elaboração (STAM, 1981).

No caso de Godard, o anti-ilusionismo é uma alternativa contrária ao público burguês. Seu cinema busca conscientizar o espectador do processo de produção e, com isso, emancipá-lo politicamente. Dessa forma, o cinema deixaria de ser uma arte alienante. Para Godard, assim como para alguns de sua geração, produzir filmes autorreflexivos era um dever político. A arte ilusionista seria reacionária (STAM, 1981).

Muitas vezes, a arte anti-ilusionista é apontada como paródica. Sobre isso, o autor afirma:

Essa acusação é injusta porque a paródia procura chamar nossa atenção apenas para a intertextualidade de todos os textos artísticos, textos esses constituídos de tecidos de fórmulas anônimas e variações dessas fórmulas. São citações conscientes, e até mesmo inconscientes, de outros textos (...) E o que faz o antiilusionismo é precisamente tornar visível este processo, ao nos trazer à consciência a multiplicidade de códigos e sub-códigos que operam em determinada prática significativa ou em determinado discurso artístico (...) E provoca, ao justapor códigos antipáticos, uma colisão de linguagens e convenções (STAM, 1981, p.29).

Essa questão perpassa nosso objeto de estudo. Assim como outros filmes autorreflexivos, *Lili* chama a atenção para seus próprios artifícios e procedimentos cinematográficos. Por meio da metalinguagem e ao escancarar o efeito de inverossimilhança, o espectador é a todo tempo lembrado de que está diante de um filme, e não da “realidade”. O filme revela, pois, a condição de artifício própria de toda representação audiovisual.

Explorando a mistura de distintos gêneros, *Lili* embaralha a comédia e o policial, e conta com uma liberdade de poder brincar com o universo ficcional. No cerne dos lances de intertextualidade, há a paródia. Com atuações e situações francamente inverossímeis, *Lili* parodia filmes de ação, de perseguições policiais, desprezando convenções veristas de assaltos e fugas. Também há “erros” de continuidade, em que personagens trocam de roupa sem explicação. Assim, o discurso chama a atenção para o próprio código, em atitude metalinguística, explicitando, ludicamente, o fazer cinema.

A atitude dos personagens de *Lili* que interagem com a câmera também merece atenção. Para Brecht, a convenção da quarta parede no teatro representava o isolamento do público do que estava em cena, como se ele pudesse espiar o mundo sem ser notado, em atitude de *voyeur*. Seguindo a tradição ilusionista, no cinema clássico os atores não podem se dirigir diretamente à câmera. Caso contrário, os espectadores se sentiriam “ameaçados” (STAM, 1981).

Ressaltando seus próprios artifícios, *Lili* conta com várias cenas em que os atores proferem suas falas dirigindo-se para a câmera. Mais uma vez, tal procedimento reafirma que o filme se trata de uma ilusão, que representa uma “realidade” montada para envolver o espectador, assumindo que não se trata da factualidade.

No entanto, enquanto a autorreferenciada de Brecht e Godard tinha como objetivo pôr em crise o espetáculo e despertar a consciência política do espectador, outra é a propositura de *Lili*: não há uma crise do espetáculo. Isso porque a autorreflexividade tem um comportamento cínico, por assim dizer, pois não põe em risco a fruição ficcional. Embora haja a marca brechtiana, anti-ilusionista, ela está a serviço da mera diversão, da comicidade, do caricatural. Não há a pretensão de provocar a criticidade do espectador, mas sim de demonstrar que se trata de um produto ficcional, sem que isso, no entanto, atrapalhe o desenvolvimento no plano da fábula. Em outras palavras, o espetáculo se mantém.

Essa postura do audiovisual cinematográfico se assemelha à do livro de Aguinaldo Silva. O subtítulo do romance-reportagem, “Uma novela bem brega, ou Baixaria na Baixada”, já é algo que anuncia suas poucas pretensões. Tanto o livro quanto o filme expõem-se como espetáculo, obra de entretenimento. Naturalmente, há ambivalência em tal atitude, uma vez que o romance-reportagem comporta uma carga de denúncia.

O discurso antinaturalista que permeia o filme de Lui Farias vai na contramão de filmes brasileiros que, produzidos no mesmo período, trazem a temática político-social presente com o início da abertura política nos anos 80. Em 1981, é lançado *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias, sobre os “anos de chumbo”, período da ditadura militar. *Nunca Fomos tão Felizes* (1984), de Murilo Sales, adaptado de um conto de João Gilberto Noll, trata da militância política, da ação terrorista e da repressão ditatorial. Enfocando a temática social, temos *Gaijin, Caminhos da Liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki; *Pixote, A Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco; *O Homem que Virou Suco* (1980), de João Batista de Andrade e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirszman. De um modo geral, tais filmes evitam a antiestilização metaficcional.

Também em comédias, como *O Grande Mentecapto* (1988), de Osvaldo Caldeira, baseado no romance homônimo de Fernando Sabino, no humor - narrando as peripécias de Geraldo Viramundo na infância, sua expulsão do seminário, suas brigas e ida ao manicômio - não se reconhece o caráter metalinguístico anti-ilusionista do filme de Farias. Segundo Bilharino, o filme se faz “o mais naturalística-mente possível (...) resumindo-se a reproduzir as exterioridades e aparências das manifestações que estão à vista e não exigem esforço de investigação, análise e reflexão” (2002, p.211).

O início de década de 80 também ficou bastante marcado por adaptações das peças teatrais de Nelson Rodrigues, como *Os Sete Gatinhos* (1980), de Neville D’Almeida; *O Beijo no Asfalto* (1980), de Bruno Barreto; *Engraçadinha* (1980), de Haroldo Marinho; e os três filmes de Braz Chediak: *Bonitinha mas Ordinária* (1980), *Álbum de Família* (1981) e *Perdoa-me por me traíres* (1983). O que une essas adaptações, segundo Ismail Xavier (2003a) é o naturalismo, que busca atrair o público, apresentando o choque de dramas na crise da instituição familiar e cenas “ousadas” e toques de erotismo.

De qualquer modo, em torno de 1980, mau gosto era mau gosto mesmo, sendo rara a apropriação eficazmente paródica dos clichês, realizada aí com claros limites, mesmo na franja em que Neville montou sua estratégia arriscada e tematizou a questão da mulher e seu mergulho nos estereótipos do *eros* popular como resposta a demandas contraditórias do Brasil machista e moderno (XAVIER, 2003a, p.200).

Levando-se em conta as considerações de Xavier (2003a), em larga medida, nos anos 80 se prolongariam aspectos do escracho dos anos 70 no universo audiovisual-cinematográfico. Vejamos alguns exemplos. Em 1982, após dez anos de ausência, a Rede Globo volta a transmitir o *Cassino do Chacrinha*. Além das chacetes dançando com suas roupas sensuais, apresentavam-se no programa artistas como Gretchen e sua *Conga La Conga*, e Sidney Magal com *Sandra Rosa Madalena*. No mesmo ano, também era transmitido o humorístico *Chico Anysio Show*. Em 1986, é o infantil *Xou da Xuxa* que se inicia, trazendo quadros de auditórios e competições entre as crianças. Quatro anos depois, já iniciando os anos 90, é a vez de *Escolinha do Professor Raimundo*, trazendo novamente o humor de Chico Anysio, na Rede Globo.

Tais produções do período dialogam com as escolhas feitas por Lui Farias no filme *Lili*. Ao optar por uma atmosfera que ressalta a inverossimilhança, antinaturalista, o diretor aponta metalinguisticamente para o burlesco, o despretenso e o grotesco que tomou conta das produções de entretenimento nos anos 70 e 80. As produções politizadas e do Cinema Novo ficaram pra trás, assim como os romances-reportagens documentais de Louzeiro ou Meinel. A obra de Aguinaldo Silva, o filme de Lui Farias e outros produtos midiáticos dos anos 80 embarcaram em uma atmosfera mais “leve”.

## Considerações Finais

Desde suas primeiras exhibições, em 28 de dezembro de 1895, uma das quais a imagem – em preto e branco, sem som – de um trem chegando a uma estação, o cinema encanta pelo poder de ilusão, de se assemelhar à realidade empírica.

A partir de então, surgiram estéticas, movimentos e inovações técnicas que trouxeram para a tela histórias do universo da ficção. Nos seus primeiros anos, todavia, alguns teóricos apontavam como peculiaridade a diferença do cinema com o real, ou seja, o cinema poderia fantasiar, apostar na ficção. Outros, baseando-se nos poderes de captação da câmera, ligavam-no aos seus aspectos de “realidade”, apostando no poder de convencimento, ocultando a mediação. Para esses teóricos e cineastas, era preferível ocultar os bastidores responsáveis pelo ato de filmar. Com o desenvolvimento do cinema, no entanto, constatou-se que nenhuma imagem se projeta sozinha na tela sem intervenção de diretores e de toda uma equipe de produção. O cinema seria sempre um artifício, uma manipulação, uma interpretação do mundo.

Em *Lili, A Estrela do Crime*, observamos que o discurso afirma seu afastamento do “real”, ou seja, produz um efeito antinaturalista. Adaptado de um romance-reportagem no qual o caráter de denúncia não está apoiado no regime naturalista – o filme proclama sua autonomia partindo para um caminho que explora intensamente a metalinguagem. Minimizando parodicamente certos elementos da cultura de massa, o processo de adaptação cinematográfica torna o audiovisual um produto independente, sem necessário apego ao *efeito* de “fidelidade”, como já amplamente discutido aqui.

Tomando apenas o romance-reportagem de Aguinaldo Silva, vê-se que o narrador solicita ao leitor, em vários momentos, que imagine a história da anti-heroína como em um filme. Para isso, ele nos traz “indicações” de posicionamentos de câmeras e falas dos personagens, como em um roteiro cinematográfico. Sua narrativa “incorpora”, com analogias no plano verbal, procedimentos de expedientes cinematográficos. Elementos correlativos ao universo audiovisual se inserem na própria técnica literária.

À linguagem que mimetiza elementos do roteiro, soma-se o constante diálogo com o leitor, muitas vezes semelhante a um desabafo, uma confissão. Encarnado na figura de jornalista, repórter policial, o narrador conta os bastidores da reportagem: como ele viu Lili pela primeira vez, como ocorreu o primeiro contato entre eles. Por vezes, o narrador adianta acontecimentos, ou prefere não narrá-los quando não

“concorda” com o seu desenrolar. Como uma espécie de projeção de Aguinaldo Silva, a voz em primeira pessoa tem como estratégia dar sua versão de testemunha dos fatos.

Por esses aspectos, consideramos a narrativa de Aguinaldo Silva uma manifestação peculiar do romance-reportagem brasileiro, como um “pós” romance-reportagem, cotejando-o com outros dos anos de 1970. Expondo-se no limite entre o factual e o ficcional, ele configura um tipo *sui generis* de narrativa jornalístico-literária. Aliás, os romances-reportagens de Aguinaldo Silva são constituições narrativas singulares, não só *Lili*, marcada pela intertextualidade, mas também *A República dos Assassinos*, construído como um romance-reportagem epistolar. Dessa forma, ele e José Louzeiro, se cotejados, são representativos de dois momentos bastante distintos na tradição brasileira do romance-reportagem. Situando sua narrativa no início dos anos 80, sinaliza transformações importantes de traços dos primeiros romances-reportagens da década de 70.

Quanto ao filme, o traço relevante é a associação metalinguagem e anti-ilusionismo. O filme inscreve-se, em momentos relevantes, como paródia de longas, como o norte-americano *Bonnie e Clyde*, produzido por Warren Beatty e Arthur Penn em 1967. No caminho de “desobediência” traçado por Lui Farias, os personagens atuam de forma burlesca, enquanto as cenas de assassinatos e perseguições cômicas configuram a postura anti-ilusionista por meio de uma intertextualidade que explicita o constructo ficcional. Distanciando-se, assim, da matriz de inflexão naturalista do romance-reportagem dos anos 70, o audiovisual exacerba a atitude intertextual pelo caminho de uma estilização que explicita ao espectador o próprio universo ficcional-midiático da Indústria Cultural.

Em *Lili*, a metalinguagem está associada à autorreferencialidade. Há uma atitude intertextual e autorreflexiva que reflete um momento histórico dentro da cultura do espetáculo. Em franca atitude de estilização naturalista, a atmosfera cômica chama a atenção para o próprio caráter ficcional. As cenas chamam a atenção para si, com seus aspectos inverossímeis e sua teatralidade explícita, recusando qualquer tipo de ilusionismo e semelhança com o “real”. Todavia, ao contrário de um anti-ilusionismo à Brecht, o filme de Lui Farias não busca “emancipar” seus espectadores, à maneira do dramaturgo alemão, mas fazer um espetáculo no caminho do lúdico-metalinguístico. O espetáculo não se interrompe, como Stam (1981) classifica as obras de Brecht ou Godard.

Enfim, explodindo pelo escracho e grotesco, *Lili* como romance-reportagem parece expor o limite de um gênero: embora comporte uma carga de denúncia, sua semelhança ao roteiro cinematográfico e os demais aspectos já citados aqui o classificam como outro momento do romance-reportagem. Como filme, *Lili* explora a intertextualidade e se afasta do efeito documental, convidando o espectador tanto ao entretenimento quanto a vislumbrar o espelho do mundo ficcional-midiático da contemporaneidade.

Assim, e chegado aqui, a obra de Aguinaldo Silva e Lui Farias parecem apontar para outra direção, distinta dos contornos do romance-reportagem nos anos 70 e suas adaptações – vide Hector Babenco – em relação a José Louzeiro. E, ao mesmo tempo, convida a novas investigações a respeito do circuito jornalismo-literatura-cinema na contemporaneidade.

## Referências bibliográficas

ACERVO DIGITAL VEJA. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em: 05 de março de 2015.

ALBUQUERQUE, Felipe Iszlaji de. *A metalinguagem em Rogério Sganzerla*. 2008. 156 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru.

ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, v. 4, n. 6, março de 2006.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O Filme Dentro do Filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 1999.

ANDRETTA, Cyntia Belgini. *A relação entre jornalismo e literatura em três romances-reportagens*, 2008. 129 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2005.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BARTHES, Roland. Visualização e Linguagem. In: *Inéditos, vol. 3: Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

BILHARINO, Guido. *O Cinema Brasileiro nos anos 80*. Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O Romance Policial*. São Paulo: Ática, 1991.

- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.
- \_\_\_\_\_. Mídia e Literatura: tematizações, correlativos, conexões. *Revista Líbero*, São Paulo, v.15, n.29, p.101-110, 2012.
- \_\_\_\_\_. Poe tornado Fellini: adaptação literária no cinema autoral. *Revista Líbero*, São Paulo, v.16, n. 32, p.143-153, 2013.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. 4º edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 55-88.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (orgs.). *Jornalismo e Literatura: a Sedução da Palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2º edição. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o Gênero*. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Fronteiras contaminadas: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores-jornalistas no Brasil 1904 – 2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- EDUARDO, André Gustavo de Paula. *José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de “Lúcio Flávio” e “Infância dos Mortos”*. 2013.122 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006a.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAITH, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006b, p. 161-193.
- GARCIA, Mylene Fonseca. *Transtextualidade e dialogismo em Admirável Mundo Novo e Matrix*. 2007. 104 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

KHALIL, Marisa Martins Gama. As múltiplas vozes nas leituras e releituras de Bakhtin. *Itinerários*, Araraquara, n° 17, p.49-64, 2001.

LABAKI, Amir (org). *O cinema brasileiro: de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. 2° edição. São Paulo: Publifolha, 1998.

LILI Carabina morre aos 56 de infarto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 de abril de 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/geral/ult06042000280.htm>>. Acesso em: 05 de maio de 2015.

LOUZEIRO, José. *Infância dos mortos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

\_\_\_\_\_. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.221-252.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MASCARELLO, Fernando (Org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

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

MATTOS, Vanessa de. *O Estado contra o povo: a atuação dos Esquadrões da Morte em São Paulo (1968 a 1972)*. 2011. 135 f. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

MÉMÓRIA GLOBO. *Plantão de Polícia*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/plantao-de-policia.htm>>. Acesso em: 02 de junho de 2015.

MORRE a assaltante Lili Carabina. *Jornal do Commercio*, Recife, 07 de abril de 2000. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/JC/\\_2000/0704/br0704e.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0704/br0704e.htm)>. Acesso em: 05 de maio de 2015.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva/CNPq, 1987.

REICHMANN, Brunilda. O filme “As palavras”: a materialidade da literatura no cinema. In: III CIELLI – COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-graduação em Letras, Maringá, 2014. *Anais eletrônicos do III CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, Maringá, 2014.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura Policial Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, 2006.

\_\_\_\_\_. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SILVA, Aguinaldo. *A República dos Assassinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Crime Antes da Festa: A História de Ângela Diniz e seus Amigos*. Rio de Janeiro: Lido, 1977.

\_\_\_\_\_. *O Homem que Comprou o Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Lili Carabina, Retrato de Uma Obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SILVA, Pedro. República dos Assassinos. *Revista Geni*, n. 06, dezembro de 2013. Disponível em: <<http://revistageni.org/12/republica-de-assassinos/>>. Acesso em 25 de janeiro de 2015.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUTO MAIOR, Marcel. *Almanaque da TV Globo*. São Paulo: Editora Globo, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In: \_\_\_\_\_. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2005. p. 257-276.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, edição 99, 29 de julho de 1970. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em 20 de dezembro de 2014.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

\_\_\_\_\_. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo, SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003b. pp. 61-89.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.