

A ESFINGE DECALCADA:

intertextualidade na adaptação de *Bellini e a Esfinge*

NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI

ORIENTAÇÃO: MARCELO BULHÕES

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

BAURU - 2016

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

NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI

**A esfinge decalcada: intertextualidade na adaptação de
*Bellini e a Esfinge***

BAURU

2016

NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI

**A Esfinge decalcada: intertextualidade na adaptação de
*Bellini e a Esfinge***

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 Bulhões.

BAURU
2016

Delboni, Natália Oliveira Conte.

A esfinge decalcada: intertextualidade na
adaptação de Bellini e a Esfinge / Natália de
Oliveira Conte Delboni, 2016

120 f.

Orientador: Marcelo Bulhões

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2016

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 28 dias do mês de julho do ano de 2016, às 14:00 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 - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. ROGÉRIO FERRARAZ do(a) Programa de Pós-graduação / Universidade Anhembi Morumbi, Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI, intitulada **A esfinge decalcada: intertextualidade na adaptação de Bellini e a Esfinge**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovada. 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. ROGÉRIO FERRARAZ



Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR

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

Área de Concentração: Comunicação Midiática

Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Professor Doutor Marcelo Bulhões

Instituição: FAAC, UNESP – Bauru

Titular: Professor Doutor Rogério Ferraraz

Instituição: Anhembi Morumbi – São Paulo

Titular: Professor Doutor Arlindo Rebechi Júnior

Instituição: FAAC, UNESP - Bauru

Resultado: _____

Bauru, 28 de julho de 2016

Para Edgar Allan Poe, Sir Conan Doyle, Ágatha Christie, Dashiell Hammett, Rubem Fonseca e todos os amantes de histórias policiais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas oportunidades que tenho tido na vida e por nunca me faltar. Aos meus pais, Sérgio R. Conte e Ana Rosa de Oliveira Conte, que antes de tudo me ensinaram a nunca desistir. À minha irmã Beatriz de O. Conte pelo apoio. Ao meu esposo querido, Fabio C. Delboni, pela compreensão dos dias ausentes e aos amigos sempre presentes, mesmo de longe.

Agradeço aos colegas da Pós-Graduação, em especial aos queridos Neide Carlos, Fabrício Mesquita e Luís Henrique Cazani, que fizeram os dias de intensa pesquisa ficarem mais leves.

Ao querido orientador Marcelo Bulhões que, com carinho e dedicação, fez com que este trabalho se tornasse uma grande alegria.

Aos professores da Pós-Graduação que compartilharam seus conhecimentos e aos funcionários por sempre me ajudarem. Aos integrantes da banca examinadora, que contribuirão para a continuidade desta pesquisa.

“Não consigo viver sem trabalho cerebral. Para que mais vale a pena viver? Fique aqui ao lado da janela. Já reparou em como este mundo é melancólico, sombrio e inútil? Veja como a neblina amarelada desce para as ruas e envolve as casas de cores mortas. O que poderia ser mais desesperadamente prosaico e material? Doutor, qual é a utilidade de se ter uma habilidade quando não se tem campo para pô-la em prática? Crime é um lugar-comum, a existência é um lugar comum, e qualidade alguma salva aquilo que o lugar-comum executa neste mundo.”

O Signo dos Quatro – Sherlock Holmes, de Conan Doyle

RESUMO

A adaptação cinematográfica passou a ser, há décadas, um dos expedientes mais vantajosos e lucrativos da indústria do cinema. E tal fenômeno não é recente. Filmes “inspirados” em obras literárias acompanham toda a história do cinema. Há muito, um gênero específico - que mais tarde seria chamado de *noir* - despontava como uma fonte para adaptações a partir de contos e romances publicados em livros ou revistas populares.

O *noir* cinematográfico, gênero cujo apogeu se deu no início da década de 40 até o final dos anos 50, tendo sua “origem” nas letras, hoje espalha-se em produções nos dois meios, a literatura e o cinema, mostrando-se em uma relação simbiótica, recíproca de inflexões.

Tal fenômeno como o *noir* não aconteceu somente nos Estados Unidos, ou melhor, trata-se de algo transnacional. No Brasil, algumas obras de ficção *noir* também expressaram uma permanente relação entre cinema e literatura, como nas obras de Rubem Fonseca.

Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise estilística do filme *Bellini e a Esfinge*, adaptação literária do romance homônimo de Tony Bellotto, cotejando-o com filmes clássicos do gênero *noir*. Busca-se, ainda, situar o filme, dirigido por Santucci em um “caso” em que a relação com a “matriz” norte-americana absorve e se associa a outros vieses audiovisuais, o que nos convida a alargar a dimensão do olhar para a questão da adaptação. Como base teórica recorreremos ao problema da intertextualidade, em autores como Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva e Ingedore Koch. Para a análise fílmica, recorreremos a David Bordwell e Jaques Amont, entre outros.

Palavras-chave: Bellini e a Esfinge, clássicos *noir*, estilístico, intertextualidade, cinema nacional.

ABSTRACT

The film adaptation has become, for decades, one of the most advantageous and profitable expedients of the cinema industry. And this isn't a new phenomenon. "Inspired" movies in literary works to be the entire history of cinema. A specific genre - called noir - emerged as a source for adaptations from novels and short stories published in popular books or magazines.

The noir genre whose heyday occurred in the early 40s to the late 50s, with its "origin" in the lyrics, now spreads into production in two different media, literature and cinema, showing up in a symbiotic relationship and mutual inflections.

The noir phenomenon is not only happened in the United States of America, it is transnational phenomenon. In Brazil, for example, some noir fiction also expressed an ongoing relationship between cinema and literature, as with Rubem Fonseca literary works.

This research aims to make a stylistic analysis of the film "Bellini and the Sphynx", literary adaptation of the novel by Tony Bellotto, comparing it with classic film noir genre. Is souch also situate the film, directed by Santucciem a "case" in which the relationship with the "matrix" American absorbs and is associated with other audiovisual biases, which invites us to expand to see the size issues of adaptations. As a theoretical basis appealed to the problem of intertextuality in authors such as Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva and Ingedore Koch. For film analysis, the theoretical basis turn important to study David Bordwel and Jaques Amont and others.

Keywords: Bellini and the Sphynx, Classic noir, stylistic, intertextuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa do livro Bellini e a Esfinge, autor: Tony Bellotto, ed. 01. Editora Cia das Letras, 1995, São Paulo.....	13
Figura 2. A Dama de Shangai, 1948, Diretor: Orson Welles.....	32
Figura 3. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Dora Lobo apresentando sua nova assistente, Beatriz, à Bellini.....	46
Figura 4. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Gângsteres e seguranças da Boate Las Vegas perseguem Bellini.....	48
Figura 5. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Violência de Bellini para obter informações de Stone.....	49
Figura 6. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Miguel, o Índio, se aproxima de Bellini.....	51
Figura 7. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Sequência que demonstra o olhar voyeur do detetive Bellini.....	53
Figura 8. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Bellini lança seu olhar sob Beatriz no intuito de decifrá-la.....	55
Figura 9. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Bellini passa seu olhar voyeurístico pelas mulheres que trabalham na Boca do Lixo, em busca de sua esfinge que precisa ser decifrada.....	57
Figura 10. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Fátima usa o mesmo recurso de Bellini, o ponto de vista da câmera, para observar Bellini e a Beatriz em seu apartamento.....	58
Figura 11. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Bellini relembra “takes” de seu olhar indicando que já havia desvendado o verdadeiro criminoso.....	58
Figura 12. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Cena narrada pelo personagem Dr. Rafdijan, protagonista do crime do filme. Voz presente na mente do personagem principal do noir: o detetive.....	63
Figura 13. Cena da abertura do filme Entre dois Fogos, direção de Anthony Mann, 1948.....	64
Figura 14. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Cena que enfatiza o olhar da personagem Fátima.....	66

Figura 15. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Cena que enfatiza o olhar da personagem Beatriz.....	66
Figura 16. Filme Fuga do Passado, direção de Jacques Tourney, 1947. Cena que enfatiza o olhar da personagem Kathie Moffat.....	67
Figura 17. Filme Cúmplice das Sombras, direção de Joseph Losey, 1951. Cena que enfatiza o olhar da personagem Susan Gilvray.....	67
Figura 18. Filme Almas em Pânico, direção Otto Preminger, 1952. Imagem da personagem Diene Treymane.....	68
Figura 19. Cena do filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Imagem da personagem Beatriz.....	68
Figura 20. Filme Almas em Pânico, direção Otto Preminger, 1952. Sequência que mostra a decadência da iluminação sob a imagem da femme fatale, aumentando a sensação de medo e tensão.....	70
Figura 21. Filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Cenas onde o diretor explora as características da iluminação do gênero noir clássico.....	71
Figura 22. Filme O Falcão Maltês, direção John Houston. 1941. Cena que indica o ambiente do escritório do detetive Sam Spade.....	72
Figura 23. Filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Cenas indicando o ambiente do escritório de detetives Dora Lobo.....	73
Figura 24. Filme À Beira do Abismo, direção: Howards Hawks, 1946. Cena com iluminação estilística do gênero noir.....	74
Figura 25. Filme A Morte num Beijo, direção: Robert Aldrich, 1955. Cena com iluminação estilística do gênero noir.....	74
Figura 26. Filme Anjo do Mal, direção: Samuell Fuller, 1953. Cena com iluminação estilística do gênero noir.....	75
Figura 27. Filme O Cúmplice das Sombras, direção: Joseph Losery, 1951. Cena com iluminação estilística do gênero noir.....	75
Figura 28. Filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Momento em que o detetive Bellini conhece a femme fatale Beatriz.....	76
Figura 29. Filme Passos da Noite, direção: Otto Preminger, 1951. Cena em que o diretor utiliza do recurso close up para enfatizar a posição do detetive.....	77
Figura 30. Filme A Dama do Lago, direção: Robert Montgomery, 1947. Cena em que o personagem detetive Philip Marlowe conversa diretamente com o espectador.....	78

Figura 31. Filme Bellini e a Esfinge, diretor: Roberto Santucci, 2001. Momento em que enfatiza o recurso da câmera subjetiva.....	79
Figura 32. Filme O Pornógrafo, direção: João Callegaro, 1970. Sequência de cenas da abertura do filme mostrando fotogramas de filmes de gângsteres e do personagem principal, Miguel.....	89
Figura 33. Filme O Pornógrafo, direção: João Callegaro, 1970. Sequência de cenas em que indica a relação intertextual com o filme A Dama de Shangai.....	90
Figura 34. Filme O Bandido da Luz Vermelha, direção: Rogério Sganzerla, 1968. Cena parodiana do detetive Cabeção, clássica imagem dos detetives noir.....	91
Figura 35. Filme A Estrela Nua, direção: João Antônio Garcia e Ícaro Martins, 1985. Cenas mostrando a iluminação do filme com características da estilística do gênero noir.....	94
Figura 36. Relação Intertextual 1 dos filmes Cidade Oculta, direção: Chico Botelho, 1986 e Bellini e a Esfinge, direção Roberto Santucci, 2001.....	95
Figura 37. Relação Intertextual 2 dos filmes Cidade Oculta, direção: Chico Botelho, 1986 e Bellini e a Esfinge, direção Roberto Santucci, 2001.....	96
Figura 38. Relação Intertextual 3 dos filmes Cidade Oculta, direção: Chico Botelho, 1986 e Bellini e a Esfinge, direção Roberto Santucci, 2001.....	96
Figura 39. Filme A Dama do Cine Shangai, direção: Guilherme de Almeida Prado, 1987. Cena da exemplificação de iluminação estilística do gênero noir.....	97
Figura 40. Filme A Dama do Cine Shangai, direção: Guilherme de Almeida Prado, 1987. Cena final.....	98

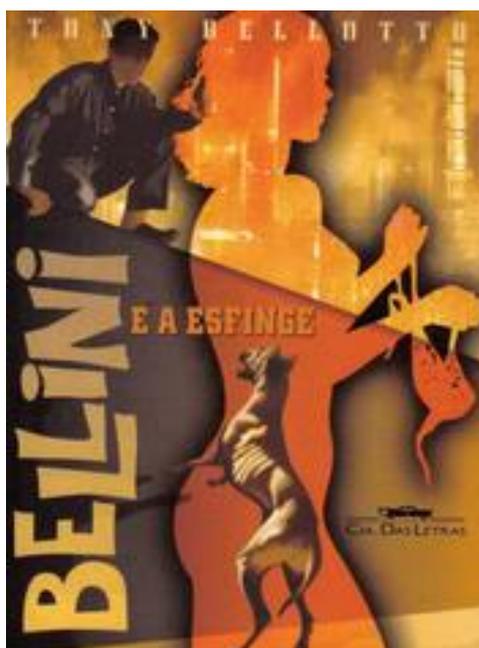
SUMÁRIO

Preâmbulo Noturno: a proposta de uma capa.....	13
Introdução.....	16
1. As Narrativas <i>Noir</i>	23
1.1 As Matrizes.....	23
1.2 O Cinema.....	25
1.3 No Brasil.....	28
1.4 A Estilística <i>Noir</i> no cinema.....	30
2: Intertextualidade <i>Strictu Sensu</i>	35
2.1 Gêneros Intertextuais.....	41
Capítulo 3: <i>Bellini e a Esfinge</i>	44
3.1 A Adaptação.....	45
3.2 Bellini e o ponto de vista <i>noir</i>	52
Capítulo 4: Análise Estilística Intertextual.....	60
4.1 Bellini e os Clássicos.....	61
Capítulo 5: O <i>Noir</i> e a Glamourização do Submundo.....	81
5.1 O Olhar de Paulo Emílio.....	81
5.2 O Submundo Glamourizado.....	84
A Esfinge Decalcada: considerações finais.....	100
Referências bibliográficas.....	103
Filmografia.....	107
Anexos.....	109

PREÂMBULO NOTURNO: A PROPOSTA DE UMA CAPA

Lancemos um convite ao leitor a avançar seus olhos e mente para as próximas páginas. Até as considerações finais, vamos permear o universo do mundo *noir*, verificando suas características e conduzindo aos entremeios da intertextualidade da literatura e a sétima arte. Para começarmos a assuntar algumas marcas do gênero, vamos olhar para a estética das obras cinematográficas que aglutinam as mesmas características recorrentes: sombra, silhuetas, perseguição e sedução.

Apresentamos a capa da primeira edição do romance *Bellini e a Esfinge*, de Tony Bellotto, editado pela *Companhia das Letras* em 1995. Deparar-se com ela já é constatar que se trata de publicação do gênero *noir*. O capista Jarbas Agnelli desenvolveu o material que seria a primeira representação visual de Bellini e suas aventuras no subúrbio da cidade de São Paulo.



F1: Capa do livro *Bellini e a Esfinge*, autor: Tony Bellotto, 1995.

Conseguimos identificar logo dois personagens-tipo do *noir*: o detetive e a *femme fatale*, presentes em todos os romances e filmes do gênero. O primeiro, o investigador, é retratado em seu momento de ação, protege o ambiente com instinto de defesa animal. Dentro desse ambiente aterrador, temos a silhueta de uma jovem, que nos sugere índices de sedução pela sugestão de nudez e por ter, em suas mãos, uma peça de roupa íntima que despira. Dentro da silhueta, está o cão ameaçando o invasor, o possível herói-detetive.

Podemos pensar que o significante icônico representa a mulher sedutora, com poder de defesa de seus próprios instintos e desejos, com personalidade forte e ambígua. Além dos personagens tradicionais do *noir*, o ilustrador Jarbas Agnelli agregou outros elementos que nos trazem esse universo obscuro tão peculiar: a silhueta definida dos personagens-tipo é proporcionada por uma das principais características da estética cinematográfica do gênero: o jogo luz e sombra. A silhueta das formas físicas da mulher e do homem alude ao caráter sombrio e misterioso e à indefinição da ambivalência ou caráter dúbio.

A percepção visual nos traz a personificação do anti-herói do romance de Tony Bellotto, Bellini, em um dos momentos de ação do romance. Enquanto o leitor pode se envolver com a narrativa, ao mesmo tempo é capaz de evocar o repertório visual do cinema *noir*. O universo obscuro e misterioso do *noir* cinematográfico é representado pelos tons alaranjados contrastando com as nuances em tons negros e sombrios. Os leves contrastes das cores se envolvem para representar o perigo das grandes cidades, no caso São Paulo, a “boca do lixo”, lugar onde se reúnem diversas boates e áreas de prostituição e venda de drogas. Podemos perceber ainda um dos recursos estilísticos mais presentes nas produções *noir* no cinema: os pontos de luz que marcam ambientes específicos e contrastam com a escuridão.

O cão está delineado sobre o corpo da *femme fatale* que, supostamente remete a Fátima, personagem do romance, a dançarina e prostituta da boate *Cocktail*, um dos cenários da trama romanesca. Na narrativa, o cachorro está presente no momento em que Bellini invade o fundo de outra boate na cidade de Santos e acaba, pela primeira vez, utilizando a sua arma.

Pode-se atentar ainda ao título do romance: *Belline e a Esfinge*. A esfinge, figura da mitologia grega com corpo de leão e cabeça de humano, ou falcão ou águia, desafia quem passar por ela: “decifra-me ou te devoro”. Tal convite e provocação a decifrações se reflete nos personagens do romance de Bellotto. Tanto Bellini quanto Fátima são ambíguos e não sabemos, exatamente, como decifrá-los. Característica própria do *noir*, diante da inconstância das personalidades desses dois personagens, o leitor busca “elucidá-los” e montar o quebra-cabeça formada pela trama.

Quanto à tipografia da capa, as letras do nome Bellini lembram fachadas e luminosos de casas noturnas do começo da década de 90, em áreas de submundo de cidades grandes, em alusão ao que seria a fachada da boate *Cocktail*. As letras desalinhadas fazem uma referência ao caráter instável que envolve o protagonista Bellini,

ou seja, invadido por dúvidas e problemas de relacionamentos desde a sua infância com a família, até o presente da narrativa com as mulheres que envolvem.

Por fim, o gênero “sela-se” como o próprio selo da Editora *Cia das Letras*, vertente da *Companhia das Letras* que indica livros para “jovens de todas as idades”. O carro que compõe sua logomarca referência os veículos de *gângsteres* e mafiosos de certa tradição cinematográfica.

Assim, convidamos o leitor a “se entreter” com as próximas páginas desse trabalho, que busca avaliar as relações intertextuais do cinema e da literatura do gênero *noir* policial. Intentaremos, por fim, perceber como o *noir* espalhou-se, em relação simbiótica e recíproca entre distintos campos semióticos.

INTRODUÇÃO

Infidelidade, traição, desobediência, violação. Esses e outros termos equivalentes não raro são utilizados para se referir a uma adaptação literária. No senso comum, a adaptação é muitas vezes tomada como “cópia visual” de um uma narrativa literária. Assim, o filme adaptado tende a ser cobrado pela sua “fidelidade” em relação à obra original. Muitas vezes, comparecem críticas informais comportando a ideia de que o cinema estaria fazendo um desserviço à literatura, não raramente com a sentença “o livro era melhor”, ao fazer adaptações.

Há muito detectamos a presença de adaptações na história cultural, como livros de cavalaria tornando-se peças de teatro, romances baseados em lendas regionais como *Drácula* ou *O Corcunda de Notre Dame*, ou ainda as histórias contadas entre gerações de famílias que acabam por se tornarem contos replicados por autores em todo o mundo. Hoje, percebemos uma tradição de adaptações literárias que se firmam no cinema contemporâneo como produções de *mainstream* movidos por vendas de obras com sucesso de *best-seller*, buscando cada vez mais levar ao cinema os fãs da narrativa. Algumas obras literárias angariam tantos adoradores que são adaptadas diversas vezes, como o caso de *O Vento dos Morros Uivantes* que recebeu versões cinematográficas diferentes: nos anos 1939, com direção de William Wyler; 1985, com direção de Jacques Rivetti; 1992, com direção de Peter Kosminsky; 1998, com direção de David Skynner; 2009, com direção de Coky Giedroyc e a última de 2011, dirigido por Andrea Arnold.

Sobre as adaptações cinematográficas, André Bazin, em sua obra *O que é o cinema?*, já dizia que o cinema é muito jovem e que a literatura, o teatro e a música são tão antigos quanto a história da humanidade. “Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas”. (1991, pg. 84). Em termos lúdicos, então, pode-se dizer que o aluno não se torna uma cópia do seu professor, mas um discípulo com características próprias e liberdade criativa e intelectual.

Para esse trabalho, a questão da “fidelidade” não deve funcionar como parâmetro valorativo de uma adaptação cinematográfica. Quando pensamos em adaptação, precisamos observar peculiaridades de cada sistema semiótico. Músicas, efeitos sonoros ou animações gráficas são recursos não disponíveis na literatura. A mudança de um meio unicamente verbal para o campo cinematográfico torna inviável “fidelizar”. Assim, em

todo o processo de adaptação é preciso respeitar as características de cada meio, seu sistema semiótico.

Sobre a questão da adaptação, teóricos da linguística, do cinema e da literatura avaliam as relações entre esses meios. Há, ainda, contribuições teóricas que, embora não dirigidas estritamente ao problema, são de grande importância. O trabalho de Julia Kristeva, calcado nos estudos de Bakhtin, evoca as diversas formas de perpetuação de um texto. Bakhtin aponta para relação dialógica, com que um discurso sempre incorpora palavras marcas de outros em outrem. Para o linguista, a originalidade total não é possível, não existiria um texto “puro”, pois ele sempre será influenciado por outros textos diversos, formando uma cadeia de textos infinitos. Assim, um romance, em sua estrutura literária, não seria algo totalmente original, pois sempre teria origem em outras redes textuais.

Segundo Robert Stam, em seu ensaio “Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006, p. 21), a semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava das significações compartilhadas pelos sistemas textuais. No entanto, com os estudos de Julia Kristeva e Gerard Genette, nos anos 60 e 70, a teoria da intertextualidade ganha força, o que leva a ser atrelada à adaptação cinematográfica. “Similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um mundo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação” (Stam, 2006, p. 21).

Em termos mais estritos, Stam ressalta que um filme enquanto “cópia” pode ser original para as cópias subsequentes; é só observar as “inspirações” literárias que temos com o passar dos anos do mundo da sétima arte. “O “original” sempre se revelaria parcialmente “copiado” de algo anterior: *A Odisséia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*”. (Stam, 2006, p. 22).

Com o advento do cinema, muitos romances foram grandes “inspiradores” para adaptações cinematográficas. Na década de 40, com a ascensão do cinema norte-americano, surge o *noir*, gênero de filme que se constituía, no início, basicamente de adaptações de romances e contos de revistas, as chamadas *pulp magazine*.

A narrativa policial teve suas primeiras manifestações com o escritor Edgar Allan Poe.. Após ele, outros autores foram seguindo seus passos, e construindo tramas de detetives e crimes. Entre eles, representantes da chamada literatura de massa com nomes como Conan Doyle e Ágatha Christie. Após alguns anos, o modelo de narrativa seguido

por esses autores foi se modificando, dando origem a uma narrativa policial com características sensivelmente distintas. Após a crise causada pela queda da Bolsa de 1929, em Nova York, um novo padrão do romance policial vai surgir. A partir da década de 30, nos Estados Unidos, os romances conhecidos como *hard-boiled* ganharam apreço do público leitor das *pulp magazine*, publicações de contos policiais baseados em casos divulgados nas colunas policiais dos jornais de grande circulação.

Personagens como Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot dão lugar a Sam Spade e Philip Marlowe. O protagonista já não possui a supremacia da inteligência, não é tão gentil e educado, suas atitudes nem estão em plano superior em relação a outros personagens diante do crime. Agora, o detetive desvenda crimes como profissão, este é o seu “ganha-pão”. Ele corre riscos e não só se envolve com o crime, como também com criminosos e, muitas vezes, criminosas, mulheres tão sedutoras quanto perigosas.

As fases da literatura policial, desde Poe, passando por Conan Doyle, Ágatha Christie e até os romances de Dashiell Hammett, serviram de base narrativa para exitosas obras cinematográficas. O cinema passa a buscar, nos anos 40, nas histórias policiais novos roteiros para filmes que se tornariam conhecidos pelo uso de recursos estilísticos bastante marcados. Assim, as estruturas visuais dos filmes “inspirados” nos *hard-boiled* terão baixa iluminação, uso de névoa e contrastes de luz e sombra. O universo narrativo possui pontos em comum: detetive em busca da resolução de um crime, que se envolve fisicamente em lutas, perseguições e, principalmente, afetivamente com uma personagem tipo¹ *femme fatale*.

As obras cinematográficas adaptadas ou “inspiradas” na literatura *hard-boiled* ganharam notoriedade quando, com a abertura comercial europeia do final da Segunda Guerra Mundial, chegaram à França, acabando por serem legitimados por Marcel Duhamell que designou o gênero utilizando a expressão *noir* pela primeira vez, na revista *Du Cinema*.

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série *Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas aí [...] não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade

¹ Tipo: podemos considerar uma subcategoria da personagem, o tipo pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, etc). Vide mais em: Dicionário de Teoria da Narrativa. Lopes e Reis. Carlos, Ana Cristina M. Editora Ática, 1988. São Paulo/SP

convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí veremos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta ação, angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis -, a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor. (DUHAMMEL apud REIMÃO, 1983, p.52-53).

Para Duhammel, essas obras cinematográficas possuíam uma estilística própria, diferenciando-se dos demais filmes que também estavam sendo produzidos na época. O tom sombrio das narrativas dos romances foram resignificadas e recodificadas em névoas e contrastes de luz e escuridão. Ganhando seguidores não somente na França e nos Estados Unidos, mas também no Brasil, o *noir* ganharia caráter de um ciclo coerente de filmes.

No decorrer das décadas, o gênero *noir* ganhou adeptos em todo o mundo, inclusive no Brasil. Citamos o caso de Rubem Fonseca como o principal autor de romances policiais *noir* de destaque no país, embora a relação com o gênero seja complexa, ultrapassando o mero decalque da matriz norte-americana. Com Fonseca já podemos flagrar uma relação muito próxima entre os meios literatura e cinema. Já se pode sugerir que o romance *A Grande Arte* de Fonseca se relaciona com grandes filmes do gênero *noir*, como o *Falcão Maltês*. Quando *A Grande Arte* foi adaptada para as telas, também se pôde receber “inflexões” intertextuais não só da literatura *noir*, mas também do universo cinematográfico do gênero.

Segundo Bulhões, em artigo para a *Revista Signo*, a literatura de Fonseca assimilou o cinematográfico do *noir*: “O literário em Fonseca – que em seus melhores momentos convida a um questionamento a respeito das complexas relações entre a alta literatura (a “grande arte”) e a cultura de massa – não se coloca exatamente como fonte muniadora para as adaptações cinematográficas, pois ela em si já é manifestação intertextual que incorpora a relação simbiótica entre cinema-literatura” (2011, p. 71).

Fonseca teve “discípulos” atuantes na vertente policial contemporânea. Entre eles, Marçal de Aquino, Patrícia Melo e Tony Bellotto. Este último, autor de uma sequência de aventuras do detetive Remo Bellini, que atua no submundo paulistano. Entre suas obras

estão *Bellini e a Esfinge* (1995), *Bellini e o Demônio* (1997), *Bellini e os Espíritos* (2005) e *Bellini e Labirinto* (2014). As duas primeiras foram adaptadas para cinema, nos anos de 2001 e 2008, pelos diretores Roberto Santucci e Marcelo Galvão, respectivamente.

Este trabalho busca analisar a adaptação audiovisual do *noir*, na relação filme/romance de *Bellini e a Esfinge*, tomando a intertextualidade como fonte teórica. Pela intertextualidade, estamos nos envolvendo com a relação entre meios e códigos, da literatura para o cinema e entre o cinema americano *noir* clássico e o filme nacional da década de 90 *Bellini e a Esfinge*.

A escolha por *Bellini e a Esfinge*, parte da constatação de um material escasso de estudos sobre o *noir* no Brasil, acolhendo-se o contexto da produção cinematográfica do período da Retomada do Cinema Nacional.² Além disso, *Bellini e a Esfinge* é uma adaptação nacional, ou seja, tanto o autor do romance, Tony Bellotto, quando o diretor do filme, Roberto Santucci, são brasileiros. O filme ganhou e foi indicado a prêmios importantes como o Festival de Cinema Brasileiro de Miami 2002, Festival de Cinema Latino de Miami 2002 e Festival do Rio 2001.

A questão da intertextualidade a ser trabalhada não irá focar somente na relação entre a obra literária e a cinematográfica, mas, principalmente, nas relações do gênero em seu período clássico e o filme contemporâneo brasileiro, sinalizando que, como disse Bazin, em algumas vezes, nesse gênero, alguns romances já foram escritos com pretensões de adaptações.

Isso é tão verdadeiro que muitos romances americanos do tipo “Serie Noire” são visivelmente escritos em dupla finalidade e em vista de uma possível adaptação por Hollywood. É preciso ainda observar que o respeito à literatura policial, quando ela apresenta alguma originalidade, torna-se cada vez mais imperativo; as liberdades com o autor não deixam de vir acompanhadas de certa má consciência (BAZIN, 1991, 0. 83)

Este trabalho usará, basicamente, dois encaminhamentos teóricos a respeito da intertextualidade. Serão utilizadas as contribuições de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva para abordar as relações intertextuais, as quais serão importantes para a avaliação das

² Retomada do Cinema Nacional: período histórico após fechamento da Embrafilme ocasionando na escassez de produção nacional e a abertura da Ancine (Agência Nacional do Cinema), nos anos 90, retomando os investimentos do cinema brasileiro. O filme marco a Retomada do Cinema Nacional é *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*, direção de Carla Camuratti, de 1995.

relações que envolvem os romances de Tony Bellotto e obras cinematográficas norte-americanas do gênero *noir*.

O cotejo entre as narrativas parte do princípio de que a literatura *noir* representada pelo romance de Tony Bellotto, *Bellini e a Esfinge* estabelece relações intertextuais francas com a literatura *noir* norte-americana, que poderíamos chamar de literatura *noir* clássica. Assim, intenta-se flagrar como se dão as relações intertextuais, no cerne da tradução intersemiótica entre o romance de Bellotto e a adaptação cinematográfica dirigida por Roberto Santucci. Depois, analisaremos relações do filme de Santucci com o cinema clássico *noir* americano. Os objetos textuais elencados parecem relacionar-se intertextualmente de modo recíproco: adaptação cinematográfica do filme de Santucci e o cinema *noir* americano.

Os filmes do *noir* que servirão de contribuição para esse trabalho foram selecionados de acordo com a repetição de uma característica estilística presente nas obras no que podemos chamar de período clássico do gênero, obras produzidas entre as décadas de 40 e 50, nos Estados Unidos, berço da literatura e do cinema *noir*. Todos os filmes aqui presentes foram previamente analisados.

Nascimento (2006) aborda a importância de se analisar teoricamente adaptações cinematográficas e demonstra a necessidade de relacionar teóricos como Julio Plaza e Bakhtin. “A tradução intersemiótica, que correlaciona sistemas de linguagens dotados de plano de expressão diferenciados, como a de uma obra literária para o cinema, por exemplo, constituía um campo bastante atraente para o estudo da intertextualidade”. (2006, p. 26). Outros autores como Koch valem ao trabalho para avaliação das classificações intertextuais e suas relações com o objeto, partindo da necessidade de encontrar as manifestações intertextuais implícitas e explícitas presentes nessas relações.

No primeiro capítulo deste trabalho, repensaremos o *noir* em sua relação com a literatura. Será necessário contemplar noções sobre a teoria da intertextualidade de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Genette, permeando, ainda, questões da teoria do cinema contempladas por Robert Stam e a noção de estilo cinematográfico proposta por David Bordwell.

A partir do capítulo 4, vamos partir para análise comparativa do filme *Bellini e a Esfinge* e filmes clássicos do *noir*. O cotejo se dará a partir de aspectos da estrutura visual entre os filmes para observarmos correspondências intertextuais. Se o objetivo é avaliar as relações intertextuais entre o literário cinematográfico, a questão da adaptação

cinematográfica é válida na reflexão de como se dá o caminho intertextual de que participam o literário e o cinematográfico.

No capítulo 5, recorreremos à visão do crítico Paulo Emílio sobre o cinema nacional e o seu desenvolvimento no submundo brasileiro. Relações com obras do Cinema Marginal³ se fazem válidas para a discussão sobre a glamourização do terceiro mundo pelo gênero *noir*. Traremos exemplos importantes para ressaltar essa questão e a intertextualidade presente entre obras cinematográficas. Sendo *Bellini e a Esfinge* lançado em 2001, faremos uma abordagem, embora breve, sobre sua representatividade na Retomada do Cinema Nacional, movimento detectado a partir da década de 1990, com a volta de investimentos no setor.

Vale mencionar, nesse momento, o atual cenário midiático da cultura mundial, no qual diversos meios e gêneros emprestam entre si suas características próprias. Temos exemplos de filmes em que vemos claramente a estética do universo dos quadrinhos, como, por exemplo, *Sin City*, 2005, dirigido por Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino. Ou, ainda, propagandas televisivas como as peças do produto Cepacol com traços da literatura e do filme *noir*. Tudo isso se dá por meio da metalinguagem, ou seja, a linguagem que trata de si mesma. “Existe metalinguagem toda vez que as artes plásticas remetem a si próprias, a música comenta sobre si mesma, a literatura faz autorreferências ou, como nos dicionários e gramáticas, o próprio código verbal é utilizado para se autoesclarecer ou se dedicar à compreensão de seus fenômenos constitutivos. (Bulhões, 2009, p. 128). E a concorrência metalinguística, nos casos do *noir*, dizem respeito em grande parte a relações intertextuais.

No fim das contas, *Bellini* é uma espécie de pretexto para se flagrarem câmbios de linguagens, trocas de procedimentos, suportes, como expressão da ficção midiática no cenário contemporâneo.

³ Cinema Marginal: considerado período do cinema nacional logo após o chamado Cinema Novo, entre 1968 e 1973. A proposta desses cineastas era a exposição do radicalismo social extremo. Foram produzidos filmes com baixo orçamento e com temas considerados subversivos. As principais obras do período são: *O Bandido da Luz Vermelha* dirigido por Rogério Sganzerla, de 1968 e *Matou a Família e foi ao Cinema*, dirigido por Júlio Bressane em 1969.

1. A NARRATIVA *NOIR*

1.1 As Matrizes

Os primeiros indícios de interesses pela narrativa policial vêm do público de leitores dos grandes jornais nas principais cidades industriais europeias do século XIX. A criminalidade, as multidões e a nova estrutura das cidades se tornam atrativos para artigos e matérias jornalísticas dedicadas ao mundo do crime e publicadas nesses veículos de comunicação impressos. A violência criminal logo se mostrou ser assunto de grande interesse para leitores cada vez mais assíduos.

Mas, no âmbito da ficção, a literatura com narrativas voltadas para investigações de assassinatos tem origem com os contos de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), considerado o criador e exemplo mais expressivo do gênero policial. Segundo Sandra Lúcia Reimão: “Poe dá margem à vários tipos de narrativas policiais que surgirão depois, ele próprio, em seus contos, escreve uma narrativa tipo policial de enigma ou romance de detetive”. (1983, p. 12).

Poe articulava elementos dos jornais populares como fatos inusitados, narrativa impetante e direta a temas que remetiam às necessidades de justiça e segurança. Assim, criou seu principal personagem, o investigador C. Auguste Dupin.

Mas, seu “protótipo literário” não percorre muitas páginas. Ele é protagonista de apenas três contos: “*Assassinatos na Rua Morgue*”, “*O Mistério de Marie Roget*” e “*A Carta Roubada*”. Nos contos, não é Dupin quem conta suas histórias, mas um narrador anônimo, amigo de Dupin, sobre o qual o leitor tem pouca informação, seja nome, idade ou aparência física. Dupin é uma “máquina de raciocínio”. Através de leituras de jornais ou de relatos verbais, constrói e relaciona fatos, preenchendo as lacunas para desvendar os mais complicados crimes, sem sair do conforto do seu lar, em uma total imunidade.

As características dos contos protagonizados por Dupin irão estruturar toda a narrativa de enigma clássica que estaria por vir. No padrão narrativo construído por Poe, a primeira parte da história teria seu início antes das primeiras páginas do conto. Quando o detetive entra em ação, o crime e a vítima já existem, dando início a uma segunda fase, a da investigação propriamente dita contada pelo narrador anônimo.

A literatura do século XIX já caminha para uma narrativa de best-sellers, produzida também com o intuito de grandes tiragens e vendas. A narrativa de suspense desse período ganha mais força, devido aos interesses sociais. No período, jornais começavam a descobrir um novo nicho de públicos, os que que interessavam pelas histórias de crimes que se passavam nas grandes cidades industriais.

Já no século XX, Conan Doyle (1859 – 1930) criou Sherlock Holmes, aquele que se tornaria o mais famoso detetive de todos os tempos e que seria “inspiração” para outros detetives. Conhecido por usar uma capa e fumar charuto, Holmes ficou imortalizado em quatro romances e cinco livros de contos. Holmes, assim como Dupin, tem sua capacidade dedutiva exacerbada, extraordinária inteligência racional de captação de índices criminais. Mas, ao contrário da obra de Poe em que o narrador-personagem quase não tem importância, para Doyle ele se torna parte integrante da história e, muitas vezes, sabe mais que o próprio protagonista: Dr. Watson, o melhor amigo de Holmes, torna-se um dos mais famosos narradores das histórias policiais.

Na década de 1920, surge a “dama do crime”, Ágatha Christie (1890 – 1976). Apesar de não ser possível mensurar com precisão o número de suas obras, a escritora foi umas das que mais produziram literatura policial, tendo cerca de 61 romances, 165 contos, 14 textos para teatro e mais oito assinados com os pseudônimos de Mary Westmacott e Ágatha Christie Mallowan. Ágatha criou o detetive que precedeu Holmes, Hercule Poirot, protagonizando aproximadamente 31 romances, 57 contos e 6 peças. Suas obras mais famosas são os romances, *Assassinato no Orient Express* e *Os dez negrinhos*.

A estrutura de narrativa forjada por Christie segue o padrão criado por Poe e seguido por Conan Doyle. Pode-se dizer que a escritora foi a precursora, um marco na narrativa de enigma clássica e o que se tornaria, anos depois a literatura policial *noir*.

Em algumas de suas obras, podemos inclusive encontrar um personagem que muito se assemelha ao “Caro Watson”, o Capitão Hasting: amigo, companheiro fiel e memorialista narrador dos feitos de Poirot. No entanto, podemos dizer que Ágatha foi a autora que começou a se afastar sensivelmente do padrão impessoal do romance de enigma. “Poirot não é tão neutro emocionalmente com relação aos personagens das narrativas quanto já vimos ser Holmes” (Reimão, 1983, p.46). Para o detetive de Ágatha, o trabalho a campo para a reconstrução de pistas era de suma importância, ao contrário do detetive de Doyle, Holmes, para quem a elaboração mental preponderava.

Logo após a quebra da bolsa, em 1929, os Estados Unidos passaram por grandes mudanças sociais e a literatura nacional começa a dar sinais claros dos dramas da vida cotidiana. A narrativa policial publicada em algumas revistas populares é a origem daquilo que, mais tarde, com o nome de *film noir*, conquistaria o cinema americano e francês. O principal representante dessa fase da narrativa policial norte-americana é Dashiell Hammett (1894 – 1961). Mais tarde, apareceria seu “seguidor”, Raymond Chandler (1888 – 1959). Ambos escritores tinham suas histórias publicadas na *Série*

Noire, que começou a ser lançada na França em 1945. Marcel Duhamell, criador e diretor da *Série Noire*, assinou o editorial da coleção no qual traz com detalhes o que o leitor pode esperar dessa nova forma de fazer literatura policial. Mas, os primeiros contos de Hammett foram publicados nos Estados Unidos, na revista *Black Mask*, uma típica *pulp magazine*.

Hammett teve sua fase mais produtiva com os títulos *Safra Vermelha (1929)*, *Estranha Maldição (1929)* e *A Chave de Vidro (1931)*. Seu protagonista, o detetive Sam Spade, se torna uma figura antológica do romance policial. A narrativa policial desse período retrata a angústia social associada à recessão econômica norte-americana. As grandes cidades, o aumento da criminalidade, o submundo das drogas, prostituição são alguns dos assuntos que cruzam as malhas da ficção policial.

O romance *O Falcão Maltês* é uma espécie de cânone da vertente. O romance é protagonizado por Sam Spade, que será, a partir de então, espécie de protótipo de todos os demais detetives de centenas de obras policiais de todo o mundo. Mais tarde, o mesmo título se torna a primeira adaptação cinematográfica do gênero *noir*. O perfil de Sam é simples de ser traçado: rude, vulgar, áspero ao expressar-se e deselegante, o contrário dos detetives “ancestrais” Holmes e Dupin. Ele trabalha para sobreviver, não é uma “máquina de raciocínio”, vai a campo para realizar as suas investigações. Envolve-se com personagens, principalmente mulheres, em relacionamentos com carga erótica, sem sentimentalismo.

A forma da configuração da voz também é sensivelmente distinta da narrativa de enigma. Com exceção de *O Falcão Maltês*, são raros os exemplos em que o narrador é onisciente. A narrativa é construída no presente, contada pelo próprio protagonista. O narrador, quer seja o próprio detetive, ou não, evita a introspecção, nunca aborda aspectos psicológicos dos personagens, tampouco se entrega a divagações que façam perder de vista o cerne da trama.

Praticamente, toda a literatura policial é grande matriz para as narrativas de crime no cinema. Mesmo Sherlock Holmes, como se sabe, ganhou notoriedade ainda maior quando foi retratado diversas vezes pela sétima arte. E o cinema *noir* ou *film noir* é um dos gêneros de maior difusão massiva quando se fala em adaptação cinematográfica.

1.2 O Cinema

Um dos exemplos mais destacados de gênero cinematográfico cuja matriz é a literatura, o *film noir* corresponderia às características dos “romances negros” em recursos

audiovisuais. Por isso, o *noir* pode chamar a atenção por ser um gênero propício à análise das relações entre o verbal e o audiovisual. Apesar de muitos estudiosos questionarem as origens do *noir*, convencionou-se que *O Falcão Maltês*, dirigido por John Huston, de 1941, foi o primeiro filme genuinamente *noir*. Alguns historiadores elencam *A Marca da Maldade*, (1958) de Orson Welles, como a última obra do gênero. No entanto, outros afirmam que o *noir* está presente até os dias hoje, apresentando-se de modo mais ou menos explícito, em obras cinematográficas por todo o mundo.

O cinema *noir* não é simples de ser definido, se comparado a gêneros como o musical ou o western. Além do fato de seus primeiros criadores não terem plena consciência de que estavam seguindo um padrão estilístico, o *noir* pode ser incorporado a outros gêneros, como o suspense. Segundo Mascarello, (2006, p. 89) é preciso compreender que o gênero *noir*, de fato, não existiu durante sua volumosa produção nos Estados Unidos, sendo cunhado somente em meados da década de 40.

Segundo Mattos, no início da década de 1940 os filmes *noir* foram tratados como gênero policial indiferenciado. Nino Frank foi o primeiro a empregar o termo em um artigo publicado no final de 1946, na revista semanal *Écran Français*. Analisando obras cinematográficas como *Pacto de Sangue*, *Laura*, *Relíquia Macabra* e *Até a Vista Querida*, Frank observou que tais filmes não pertenciam a um simples gênero policial e que deveriam, a partir de então, ser chamados de aventuras criminais ou, melhor ainda, de psicologia criminal (Mattos, 2001, p. 12). Frank ressaltou: “Nestas narrativas claramente psicológicas, a ação – violenta ou movimentada – importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras, isto é, a verdade dos personagens, esta ‘terceira dimensão’ a qual me referi”. (Frank, apud Mattos, 2001 p.13). Meses depois, Jean-Pierre Chartier, comentando os filmes *Pacto de Sangue* e *Até a Vista Querida* na revista *La Revue du Cinema*, fez uma crítica ao anti-humanismo, à sofreguidão e à perversidade dos personagens dos filmes *noir*.

Alguns elementos passam, pois, a ser reconhecidos como recorrentes desse tipo de filme, tais como a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal, a importância da atração sexual nos enredos e o pessimismo desesperante dos personagens cujos atos parecem condicionados por uma obsessiva fatalidade do crime (Mattos, 2011, pg. 14). Além do baixo orçamento para produção dos filmes, há alguns elementos internos da narrativa utilizados frequentemente nas produções. A trama dava destaque a dois personagens clichês, o detetive e a *femme fatale* e compareciam personagens moralmente ambíguos, perambulando por ambientes urbanos de efeito realista, regados de

desconfianças, obsessões sexuais, paranoias e niilismo e regidos pelo ditado "os fins justificam os meios".

Mascarello reconhece que do ponto de vista estilístico as fontes do *noir* e da literatura policial se pautaram nas naturezas do expressionismo cinematográfico alemão para suas construções narrativas “Entre os elementos narrativos cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso de *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino” (2006, p. 181)

O uso da câmera ficou marcado por ângulos pouco comuns e, no caso da iluminação, pelo uso constante do forte contraste entre luzes claras e escuras, ocasionando sempre muitas e muitas sombras em, praticamente, todas as cenas. Há ainda o uso de sequências com efeitos visuais incomuns. “Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadora de perspectiva) e o corte do *big close-up* para o anglo geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). (Mascarello, 2006, p. 181)

O roteiro, sempre intrincado, conta com certa padronização. A história é contada através de uma visão da perspectiva criminal. Sempre há um assassinato – ou assassinatos - roubo, ou os dois, no centro da trama; o protagonista está muitas vezes tomado de inevitável fracasso e convive com traições e falsas acusações, há *flashbacks* e um final não raramente ambíguo, longe dos tradicionais "felizes para sempre", deixando uma impressão de mal-estar contínuo e persistente.

Quando nos atemos à questão estilística presente nos filmes do gênero, Mattos mostra que “o clima de claustrofobia, paranoia, desespero e niilismo” são retratados como uma visão de mundo através de elementos não tradicionais do cinema americanos da época, no que se refere a direção e fotografia. “Criam um ambiente visualmente instável, no qual nenhum personagem tem uma base moral que lhe permita agir com segurança”. (Mattos, 2001, pg. 15).

Como já vimos, o cenário de fundo é a grande cidade americana, recriada ou filmadas e locações contemporâneas, faz parte da trama, é tão presente e importante quanto os personagens, revelando a atmosfera de tensão e medo. Em *Fuga do Passado*, de 1947, direção de Jacques Tourneur, o protagonista Jeff Bailey (Robert Mitchum) vê sua história percorrer desde a pacata cidade de interiorana da Califórnia, com ambientes rurais, até grandes centros turísticos com Acapulco, mostrando que por cada cenário que percorre, a cidade faz parte crucial da narrativa, como se integrasse a lista de personagens da obra.

A grande cidade é o local inquietante, com becos, ruas molhadas, rodeada pelo crime e pela morte iminente. Ambientes, retratados através das janelas de prédios, boates ou escritórios, escadas de incêndio, hotéis luxuosos ou precários, fábricas, portos, estádios... sempre cheios de mistérios, medo, com barulhos de tiros e choros. Esses filmes ainda podem contar com cenários exóticos, como em *A Dama de Shagai*, 1948, direção de Orson Welles, e a famosa cena da sala de espelhos no parque de diversões.

A decoração desses ambientes também é importante nos filmes *noir*. É possível observar em filmes como *Anjo do mal* de Samuel Fuller, de 1953 ou ainda, *Até à vista, querida*, de Edward Dmytryk, de 1944 a presença de elementos como luzes de neon, venezianas, cinzeiros, abajures e obras de arte moderna. Além de elementos marcantes no figurino dos personagens, como chapéus, capas de chuva, sombrinhas, ombreiras e decotes.

É importante destacar que alguns filmes utilizaram sequência de recursos estilísticos que permitiram o agrupamento de obras cinematográficas como pertencentes ao mesmo gênero, no caso o *noir*. “O estilo visual do *film noir* é tão fundamentalmente antitradicional, quanto seus métodos narrativos” (Mattos, 2011, p. 45).

1.3 No Brasil

A produção literária do gênero policial é considerada, em um traçado histórico, por muitos estudiosos, como falha ou mesmo inexistente, com exceção de poucos autores, como Rubem Fonseca. Porém, nessa pesquisa, foi possível observar que o Brasil possui uma produção e nomes com destaques na contemporaneidade, como, Marçal Aquino, Patrícia Melo, Rubem Fonseca, Jô Soares e Tonny Belotto.

A primeira publicação considerada uma narrativa policial brasileira foi lançada em capítulos pelo jornal *A Folha*, em 1920: “*O Mistério*”, narrativa produzida por quatro escritores: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros de Albuquerque e Viriato Corrêa. “*O Mistério*” fazia críticas à sociedade brasileira, trazia personagens contraventores como um bicheiro que é policial, e denunciava o caráter sensacionalista da imprensa nacional.

Depois, Afrânio Peixoto continuou a se aventurar pelo gênero e escreveu dois livros de contos, *O Assassino do General* (1926) e *Se Eu Fosse S.H.* (1932), tomado pela influência de Conan Doyle.

A partir da década de 1960 os romances policiais aparecem com mais relevância no cenário nacional. Se narrativas ao estilo Sherlock Holmes pareciam não combinar com o momento histórico brasileiro (desgaste social pela ditadura, censura e violência do

governo militar), a narrativa nos moldes dos romances da *Série Noire* foi a mais utilizada por nossos escritores, os quais, todavia, realizariam uma aclimatação complexa do gênero, como no caso de Rubem Fonseca.

Nesse período, no espectro entre os anos 70 e 80, a produção nacional revelou nomes e obras como Tabajara Ruas, com o romance *A Região Submersa*; Marcos Reis, com *Malditos Paulistas*, Miguel Jorge, com *Veias e Vinhos*, e Rubem Fonseca, com *O Caso Morel*, *A Grande Arte e Romance Negro*.

Marcos Rey, marcou o seu nome na literatura policial nacional por ser considerado o autor que “abrasileirou” a narrativa policial *noir* a partir de Dashiell Hammet e Raymond Chandler. Em seu conto *O Último Cuba-libre*, Rey apresenta seu detetive, Adão Flores, com uma linguagem simples e direta. O autor foi de grande relevância na discussão sobre questões jurídico-penitenciário do país. Em suas narrativas, o contraventor se torna, na maioria das vezes, o porta-voz do seu crime e o leitor é incitado a acreditar que o criminoso, por mais cruel que tenha sido, teve motivos para cometer o delito. Há uma “simpatia brasileira” pelo fraudulento, como no romance *Malditos Paulistas* (1980) e no conto “*Eu e meu Fusca*”, de *Pêndulo da Noite* (1977).

Segundo Silverman, *Malditos Paulistas*, é também considerada uma literatura de protesto, evidenciando a banalidade da vida cotidiana. O gênero policial parece apresentar-se de uma junção de estilos parodiados e que culminam no policial. “É uma estrutura temática indicativa da alienação e superficialidade do ser urbano moderno, da monstruosa desarticulação sociológica da política corrente do governo, mesmo da invertida relação patrocinador-cliente, especialmente endêmica no capitalismo rudimentar do Brasil” (Silverman, 1995, pg. 123).

Entre a produção desses autores, vale ressaltar que os une o fato de suas narrativas acontecerem no Brasil, ou seja, as tramas trazendo problemas diretamente associados à realidade sócio-política-econômica do país: repressão política, desaparecimentos de pessoas, falsos assaltos e assaltantes, túmulos vazios. Além de problemas policiais que faziam parte dos noticiários da época, e próprios dos nossos anos de chumbo como o tráfico de drogas, negócios ilegais, entre outros, lancem alguma luz às mazelas urbanas.

Rubem Fonseca é considerado por Flávio Moreira da Costa, em seu artigo “Existe uma Literatura Policial Brasileira”, o maior escritor policial já existente no Brasil. “A sombra do *noir* e do *hard-boiled* está presente em vários contos do autor, mas é a conhecida narrativa chamada “Mandrake” que se impõe quase que como um paradigma

do gênero, ou dos rumos que o gênero tomou depois de Hammett e Chandler”. (Costa, 2011, p. 1).

Segundo Costa, foi nos romances *Bufo & Spallanzani* e *A Grande Arte* que Fonseca traçou a divisória na literatura policial brasileira: “unindo e misturando a grande literatura com a “pequena literatura” e com a literatura popular, derrubando o muro de Berlim que separa, ou separava, boas intenções de boas realizações, “literatura” de “subliteratura” — e coloco aqui aspas nas duas palavras” (Costa, 2011, p. 01).

A literatura de Fonseca é também uma forma de relativizar os crimes cometidos por seus próprios personagens. Através de uma linguagem sedutora, detetives, advogados e policiais, ao desvendarem crimes encontram uma forma de esconder seus próprios crimes. Segundo a análise de Silverman, o retrato social nacional se traduz na “ordem social” legalmente construída como irrelevante, pois o que conta é a contravenção bem realizada. “O realismo de Fonseca é mórbido, misturando uma aparência de normalidade burguesa com instinto amoral” (Silverman, 1995, p. 81).

A genialidade de Fonseca aparenta ser o principal representante da literatura policial nacional e suas obras que serão adaptadas para o cinema a partir de então, também refletem essas inspirações do *noir*.

1.4 A estilística *noir* no cinema

O *noir* cinematográfico passou a ser detectado como gênero com a identificação de características marcantes e reiteradas da composição visual no cinema norte-americano. Mas o *noir* americano deve muito a estética do expressionismo alemão – foram muitos os técnicos e diretores que migraram para os Estados Unidos trazendo a força visual do Expressionismo. O posicionamento de câmeras, o intenso contraste entre luz e sombra, o uso de efeitos “de fumaça” são alguns dos recursos consagrados no *noir*.

O cinema *noir* tem seus reflexos em diversas obras dos dias atuais, porém, para se flagrar alguns de seus recursos visuais e estéticos fundamentais, é necessário atentar para o contexto do cinema da década de 1940 e 1950. A propósito, tomemos segundo Mattos (2001), somente examinando as raízes do *film noir* podem-se verificar seus eixos principais, ou seja, como se comportam personagens, temas, tons, atmosfera e a estrutura visual presentes em quase todas as obras.

Seu protagonismo fica, embora não exclusivamente, por conta de detetives ou investigadores de diversas naturezas: particulares, policiais, jornalistas ou cidadãos comuns, todos com algum grau de “inspiração” na literatura de detetive clássica. Mas, ao

contrário do investigado na narrativa clássica de enigma, o protagonista *noir* destaca-se pelo envolvimento direto com o crime e demais personagens.

O personagem masculino quase sempre tem comportamentos masoquistas. Com habilidade para descobrir a traição da mulher, sua paixão intensa atua com demonstração de luxúria e autopunição. A *femme fatale*, figura feminina de destaque nos roteiros cinematográficos do gênero, é retratada pela sedução, astúcia e independência. Para marcar tais personalidades, o cinema buscou recursos como enquadramento, angulação, movimento de câmera e iluminação. “Estão quase sempre colocadas opressivamente no centro do quadro e/ou primeiro plano ou atraindo o foco para si mesmas no fundo”, (Mattos, 2001, pg. 39). Segundo o autor, parecem dirigir a câmera irresistivelmente para elas quando se movimentam, e assim, buscar a sensação de que o protagonista persegue outros personagens com os olhos.

O cinema *noir* traz temas recorrentes em suas tramas. Além de violência, obsessão sexual, paranoia, desconfiança, ganância, corrupção e resignação ao fatalismo, David N. Mayer aponta outras matérias ou motivos narrativos do gênero:

1. Nenhuma boa ação fica impune.
2. A única defesa do herói é a observação imparcial e irônica dos acontecimentos. Quando não consegue reprimir seus sentimentos, surgem as encrencas.
3. A mediocridade da existência conduz ao crime. Os homens correm para a chama mortífera da mulher fatal, porque ela representa uma mudança no seu cotidiano entorpecido.
4. O protagonista está sempre à mercê dos caprichos do destino. Um indivíduo pode ser arruinado sem a menor culpa de sua parte.
5. Ele é geralmente alienado de si mesmo, da sociedade e até mesmo com os quais convive. (MAYER, 1978 apud MATTOS, 2001, p. 41).

O cenário dos filmes também tem aspectos recorrentes. O pano de fundo é a cidade americana. Recriada em estúdio ou não, traz nuances tanto expressionistas quanto realistas, integrando o elenco e participando das cenas como ações revelando os personagens e demonstrando a atmosfera de tensão e mistério. A grande cidade é representada por becos e ruas escuras cheias de neblinas, molhadas da chuva fina. Os locais das cenas são boates, restaurantes, quartos de hotéis, escritórios e apartamentos, que delineiam claramente as diferentes classes sociais envolvidas na trama. Além de compor um espaço característico, os filmes retratam o momento histórico vivido pela população mundial, principalmente a norte-americana, traumatizada que sofria com a quebra da Bolsa de 1929.

Cenários exóticos também fazem partes das produções *noir*, como em *A Dama de Shagai*, de 1948, filme no qual parte da narrativa se passa em um teatro chinês e em um parque de diversões. No fotograma abaixo, personagens se encontram em uma sala de espelhos, dentro de um parque de diversões.



F2: *A Dama de Shangai*, 1948. Diretor: Orson Welles

A decoração nos filmes *noir* é componente estético importante. Segundo Mattos, a composição dos elementos visuais proporciona a caracterização tanto dos personagens quanto dos cenários que compõem as filmagens. Mas o que mais podemos perceber é o quão temos de referências aos *hard-boiled* dos romances de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, como por exemplo, a narrativa que flui rápida e de fácil compreensão.

Recurso que aproxima o cinema da literatura é a voz *over*. O filme *noir* consegue traçar estados mentais do protagonista por meio dessa modalidade. Tal recurso, quando introduzindo e acompanhando um fato anterior ou como recurso de flashback, é uma das maiores características das estratégias da literatura *noire*, às vezes “transposta” ao cinema. Segundo Mattos (2001, p. 45), após a Segunda Guerra Mundial, o aparecimento de novas câmeras mais leves como Arriflex ou Cuninghan proporcionaram aos cinegrafistas maior liberdade e capacidade de filmar posições que antes não era possível. A voz *over* traz o ponto de vista do personagem, que pode ser reforçado também pelo uso da câmera subjetiva, que nos alinha com o olhar do protagonista.

O filme *A Dama no lago* (1947) é um dos exemplos mais clássicos da “narração subjetiva” proporcionada pelo uso das novas câmeras do período. O filme começa com o detetive revelando que reviveremos visualmente a sua experiência pessoal. A câmera subjetiva substitui a imagem do protagonista, dando espaço para uma atmosfera de suspense e medo, proporcionando expectativa para o espectador.

A iluminação é um ponto alto de dramaticidade. Muito usado pelos estúdios de Hollywood na década de 30, o *noir* enfatiza o uso de iluminação em chave baixa ou escura opondo-se diretamente à iluminação em chave alta ou brilhante. Para Mattos (2001), a iluminação brilhante resulta em cenário iluminado e com poucos contrastes de luz e sombra. Na iluminação escura, o cenário fica com pouca luz e produz constante oposição de áreas com sombras. “A iluminação escura já era um elemento dos filmes de horror e policiais, mas é possível que a literatura criminal também tenha contribuído para os efeitos de iluminação *noire*” (Mattos, 2001, p. 45).

Ursini e Duncan (2012, p. 10) lembram que a baixa iluminação dos filmes *noir* também sofre influências das artes plásticas, ao estilo de Rembrandt ou Caravaggio. “Directores como Nicholas Musuraca, John F. Seitz e John Alton, levaram esse estilo ao seu mais alto nível em filmes como *O Arrependido*, *Pagos a Dobrar* e *Moeda Falsa*⁴”. Mas, diante de todos esses elementos é fundamental observar a inflexão do Expressionismo alemão dos anos 1910 e 1920. A concentração na expressão dos sentimentos, a distorção visual, o uso exagerado da luz e a expressão dramática dos personagens são algumas dessas referências. Porém, é na fotografia *noir* que podemos observar maiores influências da vanguarda germânica: o uso inusitado de ângulos e câmera oblíqua, linhas horizontais cruzadas com verticais e variações de posicionamentos de luz.

O ponto chave da fotografia *noir* é a maior profundidade de campo, deixando o quadro nítido somente o fundo e os demais planos desfocados, para causar maior interação entre o homem e as forças representadas pelo ambiente *noir*. Mattos explica que existem duas maneiras de se conseguir esse efeito: aumentando a quantidade de luz que entra na lente ou usando maior distância focal. “Obviamente, por causa dos baixos níveis de luz envolvidos na iluminação em chave baixa e nas filmagens de cenas noturnas realmente de noite, foram usadas as lentes grandes angulares” (Mattos, 2001, p.45).

⁴ Filmes traduzidos para Portugal. No Brasil, os títulos: *O Arrependido*, *Pagos a Dobrar* e *Moeda Falsa*, foram traduzidos como: *Fuga do Passado*, *Pacto de Sangue* e *Entre dois Fogos*, respectivamente.

Complementando o estilo fotográfico, a direção dos filmes *noir* também fugiu do tradicional à época, rompendo com o equilíbrio da composição das cenas. A *mis-en-scène* parte de uma “descomposição” quanto à ocupação de atores e objetos. Há distintos e importantes recursos para se conseguir esses efeitos são: uso das câmeras alta e baixa, abolição do ponto de referência e uso excessivo de *close up*. A montagem dos planos é o que caracteriza o processo de construção do *film noir*, opondo-se a mudanças de planos radicais, com uso de corte do primeiro plano para o plano em câmera alta da vítima ou em travelling.

Mas é importante, para o universo não estranho à comunicação com o grande público, que a imagem vista nas telas se torne inteligível. Para isso, o *noir* também recorre ao contexto de *mis-en-scène*, ou seja, a arte de colocar no quadro os elementos necessários para a cena. Segundo Bordwell, o espectador percorre a imagem com o olhar, concentrando-se em áreas de conteúdo elevado de informação. “Elas tendem a se fixar em elementos específicos, como rostos, olhos e mãos, em características de composição vívidas e proeminentes, como áreas onde há contraste dos valores de luz ou cruzamento de vetores, e no movimento” (Bordwell, 2012, p.231). Assim, podem-se observar detalhes nas cenas nos filmes do gênero, seja nos objetos ou nos próprios personagens.

2. INTERTEXTUALIDADE *STRICTU SENSU*

Para o desenvolvimento desse capítulo, recorreremos a Ingedore Villaça Koch (2007) para a abordagem da Intertextualidade *Strictu Sensu*, o “sentido específico” do termo que irá dirigir o desenvolvimento das análises fílmicas. Segundo Koch, o conceito estrito de intertextualidade implica diretamente no relacionamento entre textos: “ocorre quando, um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (domínio estendido de referência, cf. Garrod, 2985) dos interlocutores”. (Koch, 2007, p. 17).

Para falarmos sobre intertextualidade é preciso compreender o que significa o texto, ou seja, o que dá sentido a qualquer ato de expressão humana. Segundo Roland Barthes (2014, p. 261), “é um tecido das palavras inseridas na obra e organizadas de tal modo que imponham um sentido estável, e tanto quanto possível, único”. Etimologicamente, texto significa tecido. No universo verbal, o texto é um poderoso artifício contra o esquecimento causado pelo tempo, pois, tem em seu caráter o registro histórico e social, ligado diretamente tanto ao mundo das instituições como igreja, ensino, literatura, quando no dia a dia, no convívio das pessoas. Segundo Nascimento, para avaliar a intertextualidade, é preciso compreender a noção de texto. Para isso ele vai buscar nas obras de Mikhail Bakhtin a definição. “Tecido organizado e estruturado, ou pragmaticamente, como um objeto de comunicação, ou ainda, linguisticamente, como uma sequência linguística autônoma” (Nascimento, 2006, pg. 35).

O texto está diretamente ligado às duas bases articuladas ao signo: significante (a manifestação audível do signo) e o significado (registro de valor, sentido semântico). Ao mesmo tempo, o texto existe a partir de um contrato social, no qual, sociedades compartilham mesmos significados, fazendo com que possam ser compreendidos por todos. É o cerne da concepção social, cujo centro é o signo, ou seja, a representação de algo para alguém que compartilha do mesmo contrato social.

O texto torna-se então o próprio objeto de todas as hermenêuticas; da “restituição” do significante, passa-se naturalmente à interpretação canônica do significado: o texto é o nome da obra, como algo habitado por um e um só sentido, um sentido “verdadeiro”, um sentido definitivo; ele é o “instrumento” científico que define autoritariamente as regras de uma leitura externa (BARTHES, 2004, P. 264)

A linguística, ciência responsável pelos estudos da língua e da linguagem, se dedicou aos estudos do texto, inclusive cunhando tais definições de signos e significados. Segundo Barthes, o apogeu da linguística estruturalista aconteceu por volta de 1960. A partir desse período novos teóricos passaram a pensar o texto com o valor das práticas da formalização dos signos.

Representante importante do momento de transformação dos estudos do texto é Roman Jakobson e o seu Círculo de Praga, pioneiros nos estudos da análise estrutural da linguagem. Jakobson propôs diversas funções da linguagem. A partir de então, a semiótica literária inclui que a noção de texto não se situa no mesmo plano que da frase, podendo se apresentar como um parágrafo ou como um livro completo. “Constitui um sistema que não devemos identificar com o sistema linguístico, mas relacionar com ele: relação ao mesmo tempo de contiguidade e semelhança” (Todorov e Ducrot, 1977, p. 282).

Tal novo entendimento de texto aproximava-se muito mais da retórica do que da filologia, traz a compreensão de que é um objeto de estudo que será inspecionado por qualquer cientista, independentemente da área. Assim, o texto passa a ser visto como objeto de estudo da filosofia da linguagem, ou seja, para análises que objetivam definir como as atividades humanas se organizam através do código que formaliza e organiza as atividades sociais.

Mikhail Bakhtin, projeta que a linguagem não é estática, está em constante processo de interação mediado constantemente pelo diálogo. Os estudos sobre o dialogismo surgem quando Bakhtin começa a tratar em suas obras sobre semiótica e estética da linguagem as relações existentes em diversos textos, como se esses se entrelaçassem formando uma trama com seus significados. Bakhtin propõe estudos que tinham como objeto principal a estrutura dos enunciados e não a relação entre o locutor e o interlocutor, em que o verbal e o não verbal influencia, de maneira determinante a construção dos enunciados.

Com influência do marxismo, Bakhtin não dissociava de seus estudos de linguística questões sociais e filosóficas calcadas do materialismo histórico. Os signos para Bakhtin têm função ideológica e não somente estrutural. Segundo ele, os enunciados, ou seja, a unidade real da comunicação verbal, são sempre modulados de acordo com o falante, segundo seu contexto social, histórico, cultural e ideológico. “A língua materna, seu vocabulário e sua estrutura gramatical, não conhecemos por meio de dicionários ou

manuais de gramática, mas graças aos enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos na comunicação efetiva com as pessoas que nos rodeiam" (Bakhtin, 2003, p. 268).

Todavia, para Bakhtin, um signo nunca surge de forma genuína. Sempre um signo provém de outro signo e geraria outro signo, formando uma cadeia infinita de relações signitárias. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. E para ele, a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais.

Bakhtin propôs categorias teóricas diversas de relações entre os signos, como dialogismo, cronotopo, polifonia, campo, anunciação, entre outros. O termo dialogismo, cunhado por Bakhtin na década de 1930, remete à necessária relação entre qualquer texto e todos os demais textos. Segundo Stam, (2010, p. 225), "um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer "complexo de signos", de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme". Bakhtin defende que não existe estrutura narrativa pura ou imparcial, imune a algum tipo de influência. Todas as construções discursivas existentes têm a sua derivação, por mais singelas que sejam. "Os enunciados não são indiferentes entre si, nem se bastam cada um a si mesmo, uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros", (Bakhtin, 2003, p.297).

"Para Júlia Kristeva, que introduziu o termo intertextualidade a partir das contribuições de Bakhtin, o discurso é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações." (Fiorin, 2008. p. 51). Ela considera que uma narrativa é encontrada também em outras narrativas, podendo pertencer ou não à mesma natureza, o que podemos chamar de um processo intertextual. Este, segundo Kristeva, pode ser compreendido através do sentido de verossimilhança, ou seja, a semântica propõe uma semelhança com os significados dos temas dos enunciados. Assim, o verossímil semântico é aproximar-se da sua real significação.

Nesse contexto, a relação entre o locutor e o interlocutor (verbal e não verbal) determina diretamente a construção dos enunciados, a partir do momento em que a geração de sentido se dá com a participação de todos os membros do diálogo em mesma intensidade.

Para o linguista russo, o significante não passa de uma possibilidade teórica e o signo não tem um significado estático, mas receberá tantas significações quantas forem as situações reais em que possa ser usado, social e historicamente. Por isso, Bakhtin trata como unidade básica da linguagem não o signo, mas o enunciado. Sendo o primeiro uma construção teórica que dispensa o enunciador ou os sujeitos reais dos discursos, o segundo

exige um enunciador e um receptor em interação social – é um acontecimento, que envolve atores sociais.

Para Bakhtin, o ato enunciativo é refletivo através de três esferas. Nascimento as explica da seguinte forma: “1) a do conteúdo temático (relacionado ao contexto da enunciação); 2) a do estilo formal (envolve utilização dos recursos do sistema de língua); e 3) a da construção composicional do enunciado (vinculado ao sujeito enunciativo)”;

(Nascimento, 2006, p. 36).

A fusão dessas três esferas constitui a marca da especificidade comunicacional, de onde ocorre o processo inter-relacional entre locutor e interlocutor, já que, para a semiótica russa, o ato comunicacional não é um mero ato individual. Julia Kristeva leva esses termos das três esferas unidos ao estudo de dialogismo e ambivalência para tratar da intertextualidade. Barros e Fiorin abordam como essa relação dialógica acontece:

A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50).

O enunciado, precisando dos participantes dos diálogos para existir, não fica isento das vivências de seus atores refletidos no sistema de linguagem presente. Cada membro ativo do enunciado passou por experiências pessoais, sociais, coletivas que tomam forma e geram uma nova significação para os signos do discurso.

Todo enunciado — desde a breve replica até o romance ou o tratado científico — comporta um começo absoluto e um fim absoluto. Antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados e respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva, ativa, muda, ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). (BAKHTIN, 2003, p. 294)

Com essa relação entre o enunciado e a interpretação significativa, podemos acessar melhor o campo da intertextualidade, que respeito à noção de que todo texto incorpora, inapelavelmente, outros textos, podendo-se reconhecer tal alteridade quando um autor constrói sua obra com referências verbais, imagens ou sons, a outras obras e

autores (e até à sua própria), como uma forma de “complemento” ou de elaboração de novos sentidos.

Laurent Jenny, em artigo na revista *Poétique* 27, explica que a intertextualidade não só direciona a definição de um código, mas está explicitamente presente em relação ao conteúdo formal da obra. “Assim sucede em todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc.” (Jenny, 1979, p. 06).

Laurent Jenny indica que a intertextualidade traz um problema delicado de identificação e levanta questões como: “a partir de que altura se pode falar de presença dum outro texto noutra, em termos de intertextualidade? Vamos tratar do mesmo modo a citação, o plágio, e a simples reminiscência” (Jenny, 1979, p. 12).

Barros e Fiorin lembram que qualquer discurso, seja ele qual for, nunca é totalmente autônomo. “Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação”. (Barros e Fiorin, 1999, p.45). Ou seja, todo texto é absorção e transformação de outro texto.

Stam sustenta que a intertextualidade é um conceito teórico pertinente, principalmente na medida em que um texto se relaciona com outros sistemas de representação: “Até mesmo para discutir a relação de uma obra com suas circunstâncias históricas, devemos situar o texto no interior do seu intertexto, para não relacionar tanto o texto com o intertexto a outros sistemas de séries que constituem o seu contexto.” (Stam, 2010, p. 227).

Assim, o estudo da intertextualidade pode ser rico para as relações entre o sistema literário e o sistema audiovisual, entre literatura de massa e o campo audiovisual da ficção midiática: “Transpondo tal noção para o domínio da ficção midiática, pode-se falar em intertextualidade quando uma narrativa torna claro o processo de assimilação dos procedimentos constitutivos de outra narrativa.” (Bulhões, 2009, p. 128).

Aos relacionamentos dos sistemas verbal e não verbal chamamos de tradução intersemiótica, termo cunhado por Jakobson. De fato, ele foi o primeiro teórico a utilizar o termo tradução intersemiótica no texto “Aspectos Linguísticos da Tradução”, da obra *Linguística e Comunicação* (1968). Jakobson estabelece três tipos de tradução: a intralingual, a interlingual e a intersemiótica, sendo esta última definida por ele como “interpretação de signos verbais por meios de sistemas de signos não verbais” (Jakobson,

1968, p.65). Na tradução intersemiótica, há a transposição dos signos linguísticos para representações dos códigos visuais, ou vice-versa.

Já Júlio Plaza envolve-se analiticamente com a tradução intersemiótica, atuando na dinâmica que envolve diversas formas artísticas. No âmbito geral das artes, ele chama o fenômeno de “trânsito criativo”, delineando as próprias formas ao se transformar um discurso verbal em diversas formas artísticas, em que atuam interferências de tempo e espaço. “Os princípios normativos de uma forma estética impõem um comportamento a essa forma que afeta a sua configuração, ao mesmo em que essa ordem se reflete no interior de seu sistema”, (2010, p.72).

Os sistemas de linguagem se relacionam na tradução intersemiótica. São planos de expressões diferentes que entram em consórcio como, por exemplo, a literatura e o cinema, que constituem campos atraentes para análises intertextuais.

Voltemos a Ingedore, citada no início desse capítulo. A linguista busca formatar o conceito de intertextualidade a partir da definição de texto e suas formas mais híbridas de derivação, e cita Bauman, “Todo e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de chave, uma alteração de força ilocucionária e em seu efeito perlocutório – ou seja, no que ele vale e no que ele fez (Bauman, apud Koch, 2007, p. 17).

Para ela, as relações entre textos podem ocorrer através de quatro maneiras: temática, estilística, explícita e implícita, de acordo com a manifestação textual apresentada. A relação temática nos interessa para o desenvolvimento dessa dissertação, pois se refere a tipos de texto que partilham do mesmo tema e servem de conceitos terminológicos próprios. É dessa maneira que Bellini se entrelaça em uma relação temática com crimes, assaltos, detetives, *femme fatale* e bebidas, climas propícios para o desenvolvimento do *noir*.

A relação estilística é o que emoldura o texto, enforma determinado conteúdo em determinada forma. “A intertextualidade estilística ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas” (Koch, 2007, p. 19). Um exemplo para esse tipo de intertexto são reproduções textuais reproduzindo linguagem bíblica, jurídica ou científica, por exemplo.

Implicitamente, a intertextualidade pode se manifestar quando no próprio texto é feita uma menção ao texto de uma fonte, porém sem citá-la. É uma menção, uma orientação argumentativa. A paráfrase, estilo de linguagem das semelhanças, por isso, é considerada uma manifestação intertextual implícita. Essa forma exige do leitor certo

conhecimento do tema tratado para compreensão dos significados, caso isso não aconteça, a comunicação é prejudicada.

Na relação explícita ou direta, a intertextualidade não deixa dúvidas de compreensão, ela relata no próprio texto a menção à fonte do intertexto, isto é, quando é atribuído um enunciador ao conteúdo descrito.

Percebe-se, pois, que para que a intertextualidade ocorra precisa necessariamente de uma fonte de texto exista, seja ela citada ou não, explícita ou implícita. “Qualquer texto se controí como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1969, p. 85).

Já o conceito de polifonia se amplifica. Segundo Koch, ela é um fato constante em qualquer discurso, oferecendo ao autor a possibilidade de tirar consequências. A polifonia implica na responsabilidade não assumida diretamente sobre o conteúdo. “Assim, quando se incorporam textos anteriormente atestados, como é comum na paródia, na alusão, em certos casos de ironia etc., tem-se a intertextualidade implícita; quando tal não acontece, já não se trata de intertextualidade (sem sentido restrito, que, como vimos, exige a presença de um intertexto), mas, na verdade, de polifonia”. (Koch, 2004, p. 154)

Os apontamentos teóricos até aqui apresentados constituem fundamentais para os propósitos de análises dos próximos capítulos, de maneira mais ou menos direta.

2.1 Gêneros intertextuais

Uma vez que uma das partes importantes deste trabalho se propõe a analisar as relações intertextuais entre a adaptação cinematográfica *Bellini e a Esfinge* e filmes clássicos do gênero *noir*, é necessário que abordemos a questão do gênero. Muitos são os estudiosos que buscam uma definição precisa sobre o que é um gênero. No entanto, Bakhtin é um dos teóricos mais fecundos a respeito do problema, ultrapassando em muito uma mera definição. Segundo o linguista russo, os gêneros do discurso são formas estáveis de enunciados desenvolvidos de acordo com as especificações de cada área da comunicação verbal. No entanto, trata-se de uma estabilidade parcial ou precária, uma vez que à mutação dos processos sociais estão diretamente associadas as transformações dos gêneros. Ao mesmo tempo, Bakhtin, aponta para a diversidade dos gêneros:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não

contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emana dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. (BAKHTIN, 1997, P. 279)

Em toda enunciação verbal há uma forçosa relação entre os parceiros no processo da comunicação, em que o ouvinte se torna locutor e vice-versa, quebrando o paradigma linguístico no qual o ouvinte é passivo. “A enunciação é, portanto, o resultado da interação entre um locutor e um interlocutor, tendo este um papel preponderante na formação da enunciação, já que o locutor vai construir sua enunciação dependendo do seu interlocutor.” (Bakhtin, 1999:118). Assim, a palavra é determinada por duas faces, a de quem fala e para quem se fala, sendo esse o território comum entre o locutor e o interlocutor.

Se os gêneros discursivos são “tipos relativamente estáveis de enunciados”, pode-se compreender que são formas autênticas de realização do princípio do dialogismo como propriedade constitutiva da linguagem humana, encontrando-se diversas formas de constituição de enunciação.

Quando falamos sobre relações intertextuais é importante atentar-nos para o fato de que não só os textos se inter-relacionam, mas também os gêneros, o que Koch chama de relação intergenérica. As matrizes genéricas constituem-se de relações intertextuais no cerne da forma composicional, contedística e temática, permitindo aos enunciatários reconhecer certa familiaridade construída em sua memória cognitiva.

Para Bakhtin, os gêneros são forçosamente intertextuais, visto que para o seu processo de elaboração, produção e recepção perpassam textos e discursos anteriores. “A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa” (Bakhtin, 1997, p. 279). O autor ressalta que as heterogeneidades dos gêneros do discurso podem ser orais ou escritas e estes incluem tanto a reprodução de um diálogo cotidiano e familiar quanto formatos como cartas, textos oficiais e documentos.

Segundo Koch, a teoria de gênero de Bakhtin assenta-se na compreensão do conceito de enunciado, enquanto unidade comunicativa básica, que se confunde com a própria noção de gênero. Assim, quando falamos de cinema, a concepção de gêneros

cinematográficos se torna imprecisa para classificar as obras da sétima arte. O hibridismo proporcionado por referências e relações intertextuais faz com que um filme dito como pertencendo ao gênero romance apresente também traços estilísticos de outros gêneros, como o *western* ou policial. Robert Stam em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema*, vai abordar como a crítica genérica pode ser um instrumento cognitivo exploratório:

Os gêneros podem estar submersos, como no caso em que um filme superficialmente parece pertencer a um gênero, porém, em um nível mais profundo, pertence a outro, como quando analistas afirmam que *Taxi Driver* é “na verdade” um faroeste, ou que *Nashville* é em última análise um filme reflexivo sobre Hollywood. (STAM, 2010, p. 150)

Quando falamos sobre o *noir*, a discussão sobre gêneros não pode prescindir de complexidade. Como já vimos no Capítulo 1, Mattos explica que em 1949, o crítico francês Nino Frank comentou em seu artigo *Un Nouveau Genre Policier: l'aventure Criminelle*, em 1946, na revista semanal *Écran Français*, que uma nova característica estilística se reincidia em um conjunto de filmes norte-americanos que despontavam na Europa. Apesar desse questionamento sobre um novo gênero cinematográfico, muitos teóricos não consideraram que estes pudessem ser reconhecidos.

Isso se deve a dois fatores relevantes, pelo menos. O primeiro é que a maioria das obras *noir* foram desenvolvidas antes do surgimento de sua denominação. O segundo é que devido à sua origem na literatura policial, haveria a tendência da classificação a partir da etiqueta atribuída aos romances, os quais eram publicados na *Série Noire*. A utilização de recursos cinematográficos muito marcados como jogo de luz e sombra, uso de closes, entre outros, configuraria, no cinema, traços reconhecíveis do filme e filme. Nas adaptações de tal literatura policial conferiria ao filmes uma marca especificamente visual que o acompanharia, nas décadas a seguir, como traço inconfundível. A literatura “negra” não era extremamente “obscura”, afinal.

3. *BELLINI E A ESFINGE*

Bellini e a Esfinge é um romance de Tony Belloto com inflexões claras do gênero *noir*. Na narrativa, o detetive Remo Bellini é contratado pelos serviços do escritório de Dora Lobo para investigar o desaparecimento de uma jovem que trabalhava em uma boate de *striptease* no subúrbio da capital paulista. Com o decorrer da trama, o médico, Dr. Rafdijan, que solicitou o trabalho, é encontrado morto de forma brutal em sua clínica, gerando a partir de então uma série de aventuras e perigos pelos quais Bellini terá que passar. Remo Bellini é uma espécie de “encarnação tropical”, brasileira, do detetive *noir*. Durante as investigações, Bellini se vê enredado em enigmas, paixões e perigos. Nitidamente ele encarna o herói da tradição *noir*: investigador profissional, remunerado para desvendar um assassinato, vai a campo para realizar o seu trabalho e enfrenta perigos.

A trama do romance é intrincada, como também convém ao gênero. Quanto à linguagem, é simples e, até, muitas vezes, fora do padrão da norma culta. A leitura flui de forma rápida e facilmente inteligível, as cenas parecem se desenvolver com a agilidade de um filme e os momentos de tensão sexual descritos como uma cena de ação. É constante o uso de numerosas palavras curtas e que dão movimento e agilidade ao texto, em contra partida, não percebemos o uso de adjetivos, deixando a narrativa mais direta. É possível também notar o bastante uso diálogos diretos, como uso de travessão, como no trecho abaixo:

Depois, pela terceira vez naquela manhã, o telefone toca:
- Bellini?
-Dora?
- Esteja aqui no escritório, pontualmente à uma hora.
Olhei para o relógio, 12h15.
- O que houve? – perguntei.
- Stone, o informante de Iório, tem uma revelação a fazer. Ele me ligou de manhã e disse: “Detetive Lobo? ”.
“É ela”
“Você é mulher? How funny. Pensei que detetive Lobo fosse um homem”.
- Ele é irritante – eu disse – Tem essa mania desagradável de falar palavras em inglês no meio das frases.
- Mas eu até que achei o sujeito engraçado – afirmou.
(BELLOTO, 2001, P. 149)

No filme, Bellini é encarnado pelo ator Fábio Assunção, que narra em um ritmo vertiginoso as suas aventuras pelo submundo da noite paulistana, envolvendo o espectador emocionalmente na trama através de recursos próprios da narrativa literária, como no exemplo acima. Bellini possui todas as características de um detetive *noir*, além dos aspectos físicos, ele assume recursos estilísticos de personagens como Sam Spade, protagonista de o *Falcão Maltês*, romance de Hammett e filme de Houston, considerada a primeira obra *film noir*. Fátima é protagonizada pela atriz Malu Mader, também esposa do autor do romance e também roteirista do filme Tony Bellotto. Mader representa a *femme fatale* “brasileira”, que luta diariamente para sobreviver nesse submundo de prostituição, drogas e intrigas.

Outra personagem importante é Beatriz, encenada pela atriz Maristane Dresch. A representação do olhar de Beatriz é um dos pontos principais do filme. O comportamento do olhar de Beatriz seduz Bellini, como uma outra encarnação da *femme fatale*.

Bellini é um tipo de anti-herói, tem caráter ambíguo, nunca se sabe ao certo do que é capaz para conseguir as informações necessárias para desvendar o seu caso. No entanto, Bellotto destoa um pouco o seu personagem principal do protótipo *noir* quando o protagonista começa a se envolver emocionalmente com outros personagens, como no caso do envolvimento com Beatriz. Porém numa esfera mais distante do envolvimento emocional, focando-se, basicamente, na tensão sexual. Bellini, no romance, é quase romântico, já no filme, se aproxima do caráter “cafajeste” de Sam Spade.

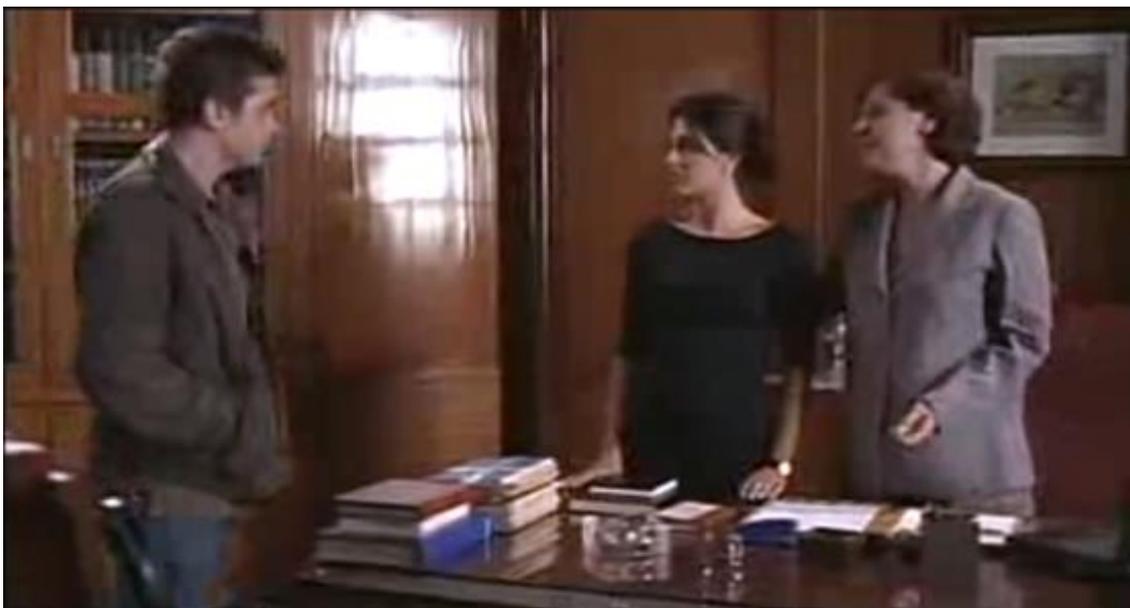
Além do *noir*, o filme também é permeado de feitiços de um outro gênero cinematográfico muito comum: o *thriller criminal*. Em diversas cenas a ação fica mais evidente do que o mistério e a tensão próprios do *noir*. No entanto, mesmo em momentos de intensa ação como lutas, perseguição e tiroteios, é possível destacar elementos técnicos do gênero negro.

O filme *Bellini e a Esfinge* ganhou prêmios no Festival de Cinema Brasileiro de Miami 2002 (EUA) na categoria de melhor atriz coadjuvante (Malu Mader). Festival de Cinema Latino de Miami 2002 (EUA), indicado na categoria de melhor filme. E Festival do Rio 2001, na categoria de melhor filme.

3.1 A adaptação

Após contextualização das obras *Bellini e a Esfinge* filme e romance, é necessário agora considerar sua adaptação cinematográfica e retomar algumas cenas. A primeira cena a destacar, está no início do filme, o primeiro encontro entre o detetive Bellini e

aquela que é designada para ser sua parceira de investigação, a jovem Beatriz. Já esse primeiro momento, Bellini demonstra características marcantes do seu perfil. Ao encontrar a moça, em presença do detetive Dora Lobo, é ríspido logo nas primeiras falas, não deixando outra alternativa para Lobo, que retirar a jovem da sala para não causar constrangimento.



F3: Dora Lobo apresentando a sua nova assistente, Beatriz, a Bellini.

Os estudos de cinema utilizam, prioritariamente, a designação *ponto de vista*, diferentemente de foco narrativo ou voz narrativa, entre outras, usada nos estudos literários. Com foco narrativo a teoria do cinema busca dar conta da articulação de distintas instâncias responsáveis pela representação da informação diegética, ou seja, (aspectos visuais, sonoros, *voz over*, *voz off* etc). É preciso atentar – e em todo o momento do filme *Bellini e a Esfinge* – à concorrência de duas instâncias narrativas mais destacadas que compõem o ponto de vista. Assim, se o espectador acompanha a narrativa escutando a *voz over* do próprio protagonista, Bellini, há um ponto de vista cuja marca é estritamente ótica: a câmera que “olha” e nos traz a informação diegética com a imagem estampada na tela. No momento que aqui interessa, a câmera está localizada, estrategicamente, no canto superior da sala, mostrando o olhar sedutor e instigante de Bellini sobre Beatriz, revelando o seu interesse em forma de desejo erótico. Assim - e tal cena possui certo caráter exemplar - a instância narrativa da câmera atua como *voyeur* que flagra o desejo dos

personagens. Em momentos mais avançados da narrativa, tal atitude *voyeur* terá papel decisivo, aliás.

Também no romance, o primeiro encontro entre Bellini e Beatriz é envolto em um clima erótico. Porém, algo que é atenuado no filme, Bellini se mostra inseguro e até constrangido com os pensamentos que tem da própria jovem, assim como demonstra suspeitar de que o desejo é recíproco:

Beatriz levantou-se e sorriu com a sua boca grande rasgada num sorriso anguloso. Do corpo, chamava a atenção as pernas longilíneas e os peitos pequenos e firmes. Cumprimentei-a. Ela disse: - Finalmente estou conhecendo o famoso Bellini. Rimos nervosamente traindo a excitação suspeita. (BELLOTO, 1991, p. 75).

A relação de Bellini e Beatriz, em ambas as obras, se dá a partir desse encontro. No primeiro caso, Bellini e Beatriz têm um envolvimento profissional que culmina em momento de explosão sexual, sem sentimento afetivo declarado ou explícito. No romance, ao contrário, há um envolvimento de sentimentos, em que Bellini chega a confessar suas intenções com Beatriz.

A tensão constante causada pela possibilidade da garçonete chegar a qualquer momento criou um contraponto ao devaneio sexual. Na hora de gozar gritei: "Eu te amo!" (mais tarde me envergonharia ao me lembrar dessa cena). (BELLOTO, 1991, p. 161).

Em outro momento Bellini chega a pedir Beatriz em namoro, contraponto que no filme, o seu maior envolvimento será com a prostituta Fátima, outra personagem importante na trama. Também nessa fase do filme, tomando fragmentos praticamente literais do texto do romance de Belloto, Bellini exerce um dos traços não raros na narrativa *noir*, a atitude autorreflexiva, em ocorrência intertextual que remete ao próprio gênero policial. Observe-se a transcrição do diálogo:

Detetive Lobo: Essa é Beatriz, a moça que te falei ontem. Ela vai ser a nossa assistente. Beatriz esse é Remo Bellini.
Beatriz: Eu não sabia que detetives eram seguidos. Eu sempre pensei que fosse o contrário.
Bellini: O que mais você ouviu falar? Que eles andam com uma capa de chuva e uma lupa no bolso?

Em outro momento Bellini faz uma observação sobre Beatriz para o Detetive Lobo: “Bellini: Mais uma advogada criminalista fanática por Agatha Christie?”

Seguindo pistas para encontrar Ana Cintia Lopes, uma das personagens importantes da investigação, Bellini vai à Boate Las Vegas. No local, busca informações com os proprietários, que figuram como autênticos *gângsteres*, o que faz ecoar uma tradição cinematográfica anterior ao *noir*, o “filme de *gângster*”. No romance, tal encontro entre Bellini e os *gângsteres*, no submundo, é retratado com diálogos que exploram a tensão do momento, a insegurança do protagonista à mercê de um grande risco. Para obter a informação desejada, Bellini entra sorrateiramente pelas portas do fundo da boate e, com astúcia e inteligência de um bom investigador, invade o escritório e consegue a ficha de identificação da dançarina Camila, que no momento poderia ser ou conhecer Ana Cíntia, seu verdadeiro alvo de investigação.

Nesse momento da narrativa do romance, Bellini dispara o seu primeiro tiro. Bóris, o cão de guarda da casa de shows, é alvejado e morre, o que leva Bellini a certo dilema moral, revelando um teor compassivo do protagonista. Na adaptação, a cena opera uma forte mutação, uma vez que explora intensamente ação, seu caráter performático. O espectador passa a acompanhar um combate de “tirar o fôlego”, em que se explora sua “adrenalina”, aderindo ao que se poderia chamar de *thriller criminal*, muito comum ao *mainstream* cinematográfico norte-americano.



F4: *gângsteres e seguranças da Boate Las Vegas perseguem Bellini*

Tais *thrillers* envolvem uma série de assassinatos bem-sucedidos, sequenciados por um ato que leva ao ápice da sequência de cenas com alto índice de violência, ação, perseguições e muitos tiros. O filme de Santucci Filho assimila – conscientemente ou não – traços do *thriller criminal*, estabelecendo, pois, uma mescla com a tradição *noir*. A marca do detetive *noir* em Bellini se contamina, então, com traços do policial combativo de filmes de ação da atualidade. Sua desenvoltura com a arma, seus saltos e o desvencilho de seus supostos inimigos é característico de personagens com alto nível performático que o cinema de entretenimento contemporâneo tanto explora.

Em cena bem mais avançada na estrutura da narrativa fílmica, quando Bellini vai procurar Stone, um traficante que possui informações relevantes para desvendar do caso, o detetive se envolve em uma luta de braços com o segurança do contraventor, rendendo-o e retirando-lhe informações.



F5: violência de Bellini para obter informações de Stone

Tais cenas dialogam claramente com filmes de ação do período de lançamento de *Belline e a Esfinge* nas telas do cinema brasileiro. E, nesse ponto, podemos reconhecer que, como em tantos outros gêneros e na dinâmica muito célere do cinema de *mainstream*, o *noir* contemporâneo do filme de Santucci Filho assimila expedientes de outros gêneros, os quais, por sua vez, também nunca se comportam em estado “puro”.

No caso do *noir*, aliás, a marca do naturalismo literário do século XIX se reconhece nessa literatura *pulp fiction*, assim como a marca da visualidade expressionista, cinematográfica e pictórica, no cinema *noir*. Tal movimento de incorporação, em que se reconhecem distintos afluentes que deságuam em um gênero, está, pois, impresso claramente na gênese do *noir*. Segundo Mattos no *noir* “há uma certa inflexão ou

tendência que nasce em certos gêneros, notavelmente no filme de *gângster*, no *thriller criminal* e no filme de detetive" (2001, p. 22). Mattos observa a influência dos *thrillers* em diversos filmes *noir*, e faz uma ressalva, certamente inútil em sua atitude prescritiva:

O verdadeiro filme *noir*, na nossa concepção, é, como já dissemos, somente aquele que conjuga as formas de ficção criminal americana, seja na modalidade proposta por Hammet e Chandler, seja apresentada por Cain e Woolrich, com estilo visual impressionista. (MATTOS, 2001, p. 21).

Um encontro às escondidas, que coloca a vida de Bellini em risco e que, ao mesmo tempo, poderia ser a grande pista para desvendar todo o mistério de assassinato do Dr. Rafidjian, todo o ambiente é envolto por um clima de tensão e medo motivado pela trilha sonora e pelo labor plástico, que ressalta a escuridão da noite e suas muitas sombras, negras: é assim que se dá um dos pontos de clímax do filme. Na madrugada, em um parque público, Bellini vai ao encontro do seu principal suspeito, agendado por Fátima. Tal cena explora e ao mesmo tempo emblematiza a estética cinematográfica *noir*.

Na mesma cena, quando Miguel se aproxima de Bellini, o detetive está de costas e a câmera se aproxima dele, como se estivesse sob o comando do coadjuvante perigoso. Com o uso da chamada câmera subjetiva, vemos o que os olhos de Miguel vêem, expediente que busca acentuar o clima de suspense. Nesse momento, o espectador pode ter a sensação de que o nosso detetive foi "traído" pela sua própria história. Aquele que narra, por meio da voz *over*, aquele que busca controlar seu destino com tal narração, parece está perdido no ardo do mundo do crime, pois é observado, flagrado e, portanto, dominado por um olhar que é tanto o da câmera quanto o do antagonista.



F6: Miguel, o Índio, se aproxima de Bellini

Centrada na perspectiva da voz narrativa do protagonista, Bellini, no romance a informação diegética advém da perspectiva dele, que contou como foi esse encontro: "A coisa deu-se do seguinte modo". A caracterização do cenário também advém do narrador-protagonista. E ele tem o cuidado de detalhar em metonímias o ambiente que Bellini está inserido: Tomei o cuidado para escolher um lugar mal iluminado, para que não pudesse ser observado pela horda de tiras que frequentam a região." Ou ainda:

Lá dentro, dirigi-me à estátua de Luís de Camões. Não havia ninguém ali, a não ser o próprio Camões que, mítico, fantasmagórico e irreal, me observava com um só olho sutilmente, como que antevendo o que aconteceria em seguida.
E então, sem que me desse conta, senti no pescoço a pressão fria de uma lâmina de canivete. (BELLOTO, 1995, p. 183).

Tal fragmento pode servir como uma amostra da tonalidade reflexiva que eventualmente comparece ao romance de Belloto e fortemente recua no filme de Santucci Filho. O cinema é uma expressão que pode – como já o demonstrou em sua trajetória de mais de cem anos, – se envolver com expedientes de sugestão lírica ou se lançar a certa abstração, o que poderia funcionar como correlativo a esse último fragmento textual que destacamos. Mas às vezes prefere envolver-se com expedientes que acentuam a *performance*, como no caso do filme de Santucci Filho, dando sinal do influxo do apelo mercadológico que parece estar na mescla do *noir* com o filme de ação contemporâneo.

3.2 Bellini e o ponto de vista *noir*

“Transpor” a literatura para o cinema implica, no caso de filmes que buscam o *efeito* de similitude, o emprego de recursos cinematográficos que sejam capazes de traduzir intersemióticamente processos narrativos, efeitos de expressão verbal e uma “atmosfera” presente na obra literária.

Há tempos, a literatura *noir* “empresta” para o cinema elementos que mostram como é possível laborar com recursos da expressão válidos em termos audiovisuais e além da questão do tempo da narração, que no cinema costuma ser mais curto que no caso da literatura, ainda é preciso pensar na “didática” da informação para o desenvolvimento da trama.

Uma das categorias fundamentais para a verificação do problema da adaptação cinematográfica do universo literário é o ponto de vista ou a focalização. Uma das instâncias do ponto de vista está na localização da câmera, indicativa do ponto de observação das cenas, conduzindo a diversas conotações. É o “local” por meio do qual o modo diegético é fornecido ao espectador. Se tal noção de ponto de vista ou focalização diz respeito especificamente ao “olhar” da câmera, espécie de vértice em que a natureza estritamente visual da sétima arte marca sua singularidade, há outras instâncias de ponto de vista ou focalização, como a narração em voz *off*, *over* e a presença de elementos sonoros.

O ponto de vista talvez seja o parâmetro mais importante no nível do plano, e isso por pelo menos duas razões: se as câmeras são comandadas eletronicamente pudessem ser colocadas em piloto automático, mesmo assim seria preciso que o seu operador soubesse ou decidisse em que lugar as instalar e sobre o que apontar a objetiva, pode-se escapar de muitas regulações técnicas, mas não dessa. (JULLIER E MARIE 2009, p. 22).

Além do amplo sentido da expressão *ponto de vista*, como por exemplo, sentido próprio ou impressão subjetiva, à categoria não se podem esquecer os aspectos ou “visões” ideológicas, morais e afetivas implicadas no processo da focalização.

No gênero *noir* cinematográfico, é possível registrar diversas e expressivas manifestações da focalização. Tendo como uma das suas características o drama psicológico dos personagens, o gênero favorece o uso da chamada câmera subjetiva em que o traço confessional se associa à visão-olhar da câmera do protagonista. Ambientes urbanos, desconfiança, paranoia e cinismo são aspectos em constante convívio com o

universo turvado da “visão” do protagonista. O ponto de vista em câmera subjetiva assinala o evento *voyeurístico do noir*, em que tanto o personagem quanto o espectador passam a tomar conhecimento dos fatos por meio do olhar.

Curiosamente, nos primeiros cinco minutos do filme *Bellini e a Esfinge* o termo *voyeur* é citado por um dos personagens. Dr. Rafdijan diz que frequentava o ambiente da boate *Cocktail* como um espectador que buscava satisfação, ou seja, prazer somente com o olhar. Esse é uma espécie de convite para que o espectador perceba como toda a trama se desenvolve a partir de recursos estilísticos que vão proporcionar que Bellini, o protagonista, nos conte muito da narrativa através do seu ponto de vista óptico. Em outros termos, o filme inscreve no olhar um elemento em que estarão em associação forma e universo narrativo.

Roberto Santucci inicia o filme com uma das imagens que desvendarão o crime no final: os discursos dos personagens Dora Lobo e Dr. Rafdijan são cobertos por imagens descritas por Bellini, que relembra o início da trama ao cair após ser baleado. O olhar demonstrado pelas lembranças do detetive passa pelas vielas da Rua Augusta, local frequentado por homens e mulheres em busca de aventuras sexuais, drogas e outros divertimentos. Ao falar sobre Ana Cíntia Lopes, personagem pela qual a investigação se inicia, o olhar de Bellini incorpora um *travelling* vertical, seguindo dos pés ao rosto da jovem, instigando a visão do espectador.



F7: Sequência do olhar de Bellini no início do filme Bellini e a Esfinge, direção Roberto Santucci, 2001.

Em outra sequência, o olhar de Bellini nos mostra o interior da boate *Cocktail*. O detetive vai até o local atrás de informações de Ana Cíntia Lopes e ao chegar logo expõe, ou melhor, compõe pelo olhar o que existe no ambiente, principalmente as mulheres que trabalham na boate e que passam também a ser o alvo da sua investigação. Passando a altura do seu olhar por um *travelling* horizontal da direita para a esquerda, indica-vê-mostra mulheres nuas dançando no palco, finalizando com a fixação em uma, a que mais lhe chama atenção: Fátima. Ou seja, o passeio da câmera é o olhar de Bellini, cujo desejo de decifrar também é o desenho *voyeur* erótico. Bellini passa a exercer seu evento voyeurístico por longos segundos ao observar a *femme fatale* e sua colega de trabalho no palco. Já no romance:

... Bebi um gole demorado, aponte o copo na direção da dançarina e, desenhando com ele uma elipse imaginária, convidei-a à mesa. Ela respondeu com sinal das mãos enquanto movia os lábios vagarosamente, sem emitir som, pronunciando a palavra *depois*. E então continuou dançando, me olhando com seus olhos lascivos. (BELLOTTO, 1995, pg. 20).

Nota-se, então, que o olhar explorado como câmera subjetiva, o ponto de vista do detetive-personagem é de importante valorização no filme *Bellini e a Esfinge*. É importante ressaltar, nessa trilha, que o *voyeurismo* funciona como elemento estruturante da narrativa, remontado à tradição do *noir* clássico. Bellini, através do seu olhar, tenta desvendar, em mais de um sentido, os mistérios de suas *femme fatales*, Fátima e Beatriz. O olhar do protagonista busca desvendar a uma “mulher-esfinge”.

O ato de procurar desvendar as mulheres é reforçado em diálogo entre Bellini e Dora Lobo. A sequência ocorre logo após Bellini lançar seu olhar sobre Beatriz, sugerindo ao espectador um misto de desejo e intimidação profissional em relação à sua nova companheira de trabalho. Na cena é bastante proveitoso flagrar o direcionamento do olhar através do movimento da câmera:



F8: Bellini lança seu olhar sob Beatriz no intuito de decifrá-la.

Bellini inicia o diálogo indagando Dora sobre os objetivos de Beatriz:

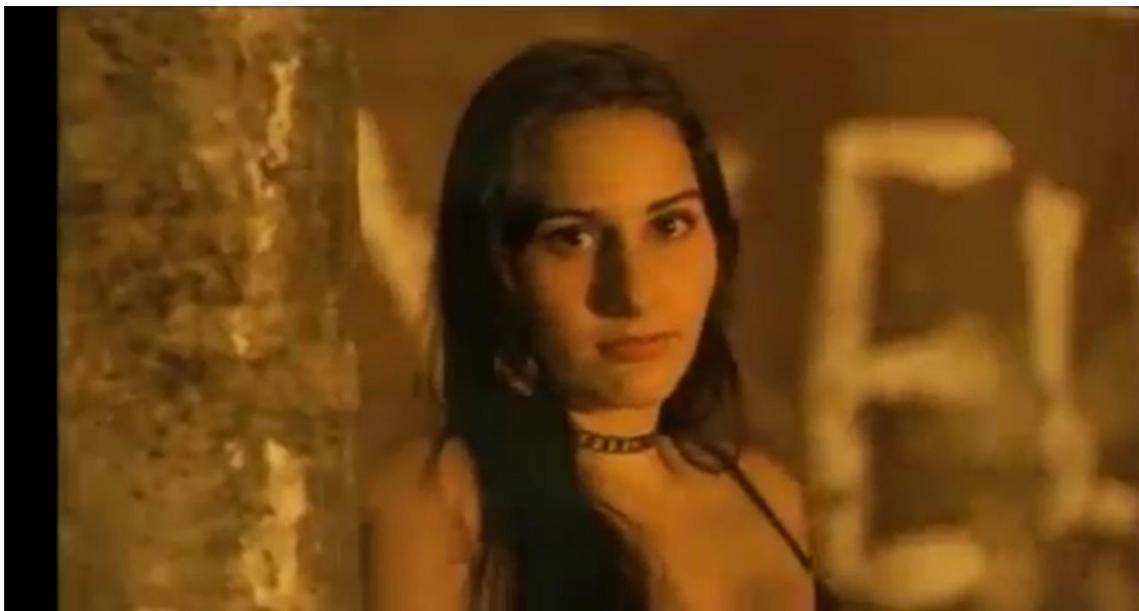
- Mais uma advogada criminalista fanática por Ágatha Christie?
- Beatriz vai te surpreender. Seus interesses culturais vão muito além da área criminal. Pensei que você já estivesse habituado a eficiência feminina.
- Às vezes, eu me esqueço que trabalho com uma mulher.
- Você tem muito o que aprender sobre as mulheres ainda.

O título do filme-romance nos remete à necessidade de decifrar o universo feminino. *Esfinge*, para os egípcios, são construções de pedra com o corpo em forma de leão e a cabeça humana e um olhar enigmático. Já a esfinge grega, é um monstro meio leão, meio mulher, que devoram todos aqueles que não conseguem decifrar o seu enigma. É o símbolo da devassidão e perversidade que assolam uma nação, mas também pode ser vencido pela inteligência e sagacidade.

Assim como a Esfinge grega, a narrativa do filme e do romance empreende uma jornada pelo desvendamento de um crime e, por tabela, do universo feminino. Alusivamente, se o desvendamento não obtiver mérito, o protagonista e os espectadores poderão ser devorados pela história que envereda pelas sombras da noite paulistana.

Bellini empresta o seu olhar tanto para narrar quanto registrar visualmente suas personagens femininas, esfinges da noite. Em sua passagem pela cidade de Santos, entre boates na região do porto, seu ponto de vista é a jornada de busca por Camila que poderia se misturar entre tantas mulheres. “Devoradas” pelo seu olhar, como podemos observar na sequência de quadros, o protagonista-*voyeur* tanto contempla quanto é contemplado diretamente por eles. O discurso cinematográfico, ao promover a associação entre o olhar

do protagonista-câmera e o do espectador, leva a que o olhar do protagonista seja mirado pelas “mulheres-esfinges”.





F9: Sequência do filme Bellini e a Esfinge. Belline passa seu olhar voyeurístico pelas mulheres da Boca do Lixo em busca de sua esfinge que precisa ser decifrada.

O recurso da câmera subjetiva faz com que, em cena, Bellini “empreste” o ato de olhar à Fátima, que realiza o evento *voyeurístico* ao observar Bellini e Beatriz pela porta emoldurada do seu apartamento, como se vê no quadro:



F10: A personagem Fátima usa o mesmo recurso de Bellini, o ponto de vista da câmera, para observar Bellini e Beatriz em seu apartamento.

No final do filme, marca-se o ponto de vista do protagonista com uma série de lembranças dos olhares distribuídos para Fátima e Beatriz. A trama se conclui com o envolvimento de sua colega de trabalho com o crime, assim como o seu poder de manipulação. Em uma sequência de quadros, o filme parece colocar à prova o poder de dedução do detetive *noir* e a sua imparcialidade no caso. O protagonista está deitado com tiro no ombro e começa a “relembrar *takes*” que poderiam ter indicado o verdadeiro assassino. Porém, o seu envolvimento com Beatriz não o deixou visualizar o que estava tão claro durante a trama.



F11: Bellini relembra takes de seu olhar indicando que ele já sabia quem era o verdadeiro criminoso.

Entre os recursos cinematográficos utilizados para a realização da tradução intersemiótica do romance para o filme, o ponto de vista marca não somente o “caráter” do protagonista-detetive. No filme, a narrativa de uma decifração criminal vai se convertendo em percurso no qual o olhar do protagonista carrega a investigação: a busca por decifração do feminino, a esfinge. Mas, no mesmo tempo, trata-se de um jogo de investigações e buscas recíprocas. Tais jogos de olhares são, aliás, próprios da tradição *noir*.

A partir do próximo capítulo empreenderemos um cotejo estilístico entre *Bellini e a Esfinge* e alguns clássicos do gênero *noir*. Seleccionamos títulos produzidos entre as décadas de 40 e 50 e que possuam traços claros do gênero. Embora, alguns dos filmes sejam originários de adaptações literárias, a transposição entre os meios literatura e cinema não será o foco da próxima análise. Interessam-nos as relações intertextuais entre clássicos do gênero e o filme nacional produzido em 2001. Ou melhor, avaliaremos como no processo de adaptação são manejados recursos de intertextualidade *Strictus Sensus*, nos termos de Koch (2007).

4. ANÁLISE ESTILÍSTICA INTERTEXTUAL

Conta a história do cinema que as primeiras experiências de reprodução de imagem em movimento ocorreram em 1895. Desde os tempos dos Irmãos Lumière houve modificações essenciais daquilo que hoje entendemos por cinema. Se olharmos para as primeiras produções do século XX, alguns filmes trazem grande semelhança com o teatro, arte consolidada há séculos. Com o passar dos anos, o cinema foi desenvolvendo uma linguagem própria que, acompanhada de novas tecnologias e inovações em equipamentos de filmagem e edição, se tornou própria e cada vez mais inovadora.

Como parte da história da arte, a história do cinema também pode ser analisada a partir da sua linguagem que representa formas de manifestações artísticas temporais e trazem marcas dos idealizadores de cada obra. Porém, percebemos que algumas relações do cinema, de filme em filme não mudam de acordo com o período histórico em que está inserido. Trata-se de obras podem ser caracterizadas de acordo com a sua aparência: aquilo que David Bordwell chama de “estilo cinematográfico”. Segundo o teórico o estilo é o que afeta diretamente o filme, no sentido mais restrito. Para ele, o estilo está diretamente relacionado ao uso e aplicações das técnicas da mídia cinema em um filme.

Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo (s) cineasta (s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p. 17).

Não é tarefa simplória estabelecer um agrupamento de recursos e técnicas que proporcionam o estilo cinematográfico. Os pesquisadores de cinema sempre se defrontaram com formas de estudo empírico ou formalista, sendo que a primeira implica em uma epistemologia que sustenta a experiência como forma de conhecimento, e a segunda, de origem russa, nos mostra como avaliar não somente a obra por ela mesma, mas também, as referências em que ela está inserida. O estudo do estilo cinematográfico é influenciado pela teoria formalista, levando em consideração a noção de autonomia do cinema.

Um dos grandes nomes ligados ao formalismo russo é Mikhail Bakhtin, precursor da ideia de dialogismo existente em todas as formas de comunicação, conforme discutido

no capítulo 2. Contribuições de Bordwell nas análises estilísticas de filmes do gênero *noir* e a produção de Santucci, *Bellini e a Esfinge*, servem para abordarmos as relações intertextuais no cinema *noir*.

O *noir* se torna um gênero propício para análise estilística quando retomamos a sua origem literária, desde Poe até Hammet e seus discípulos. Nas narrativas dos romances policiais e de enigma é possível abarcar algumas características semelhantes, como texto rápido, frases curtas, personagens voltados a desvendar um mistérios e crimes e envoltos a um universo cheio de aventuras e perigos. No cinema, também essas recorrências também são identificadas, porém, com linguagem audiovisual, decorrendo de um específico estilo cinematográfico.

Segundo Bruce Block, um bom resultado cinematográfico é possível quando existe perfeita sintonia entre a narrativa e a estrutura visual. Segundo ele, toda narrativa cinematográfica, seja ela curta ou longa, tem exposição, conflito, clímax e resolução. Ou seja, todas as fases da história contada devem ser combinadas com os elementos de estrutura visual do audiovisual: espaço, linha, forma, tonalidade, cor, movimento e ritmo. “Esses componentes visuais são encontrados em todas as imagens que vemos, sejam elas fixas ou em movimento. Os atores, as locações, os acessórios, os figurinos, e os cenários são formados por esses componentes visuais” (Block, 2010 P. 101.).

São essas relações que vão ganhar corpo a partir de agora. As análises a seguir busca, aferir como que a estética do gênero *noir* de *Bellini e a Esfinge* se relaciona intertextualmente com alguns clássicos do gênero em produções norte-americanas das décadas de 40 e 50.

A partir da pesquisa de observação de grandes produções desse período, foram selecionados filmes com reincidência estilística. Segundo os seguintes componentes: iluminação, montagem, uso e movimentos de câmeras, profundidade de campo, figurino, encenação, entre outros. Embora ressaltando o período histórico de cada produção, bem como realidades sócio econômicas em que as obras foram desenvolvidas, é válido flagrar a recorrência de elementos da estrutura audiovisual.

4.1 Bellini e os Clássicos

Vamos conferir mais de perto o universo do cinema *noir*, no qual suas características estéticas traduzem toda a atmosfera de medo e insegurança presente nos romances policiais. Para analisar como a adaptação cinematográfica *Bellini e a Esfinge* utiliza recursos estilísticos dos filmes clássicos do gênero *noir*, vamos partir do cotejo do

filme nacional com as seguintes obras do período clássico do gênero: *A morte num beijo* (1955. Direção: Robert Aldrich), *Anjo do mal* (1953. Direção: Samuel Fuller), *Entre dois fogos* (1948. Direção: Anthony Man), *Fuga do passado* (1947. Direção: Jacques Tourneur), *Cúmplice das sombras* (1951. Direção: Joseph Losey), *Passos da noite* (1950. Direção: Otto Preminger), *O Falcão Maltês* (1949. Direção: John Huston), *À Beira do Abismo* (1946. Direção: Howard Hawks), *A Dama de Shangai* (1947 – Direção: Orson Welles), *Almas em Pânico* (1952. Direção: Otto Preminger), *O Crime não Compensa* (1949. Direção: Nicholas Ray), *O Segredo das Joias* (1950. Direção: John Huston), *O Silêncio da Noite* (1950. Direção: Nicholas Ray), *O Terceiro Homem* (1949. Direção: Carol Reed), *Pacto de Sangue* (1944. Direção: Billy Wilder), *Um Retrato de Mulher* (1945. Direção: Fritz Lang) e *A Dama do Lago* (1947. Direção: Robert Montgomery).

Bordwell destaca que as questões sobre técnicas cinematográficas são importantes para avaliação dos consórcios entre sistemas textuais, ou seja, no cerne das relações intertextuais. “Devemos entendê-la em relação com os “sistemas textuais” de filmes específicos e as condições que moldam a relação técnica com códigos não cinematográficos derivados da fotografia, pintura, do teatro ou de outras práticas de significação” (Bordwell, 2012, p. 227).

A relação intertextual existe em diversos atos da comunicação e entre códigos distintos, do jornalismo e à publicidade, na literatura e no cinema. A sétima arte se pauta em romances e *best-sellers* com frequência, por exemplo. Mas tal “basear-se” não significa mero reconhecimento da matéria narrativa, ou seja, o plano da fábula. Há, na verdade, um trânsito em que um meio (cinema) busca analogias, correlativas ao plano da linguagem verbal (literatura) e vice-versa. No cinema, a relação intertextual perpassa os limites do texto em vertente estruturalista.

A narrativa audiovisual serve como exemplo fecundo para as ideias de Bakhtin e Kristeva. Já Robert Stam afirma que para o semiótico russo, a “Matriz Gerativa de Sentido”, isto é, o dialogismo complexo é multidimensional. “A intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação e não a um mero amorfo contexto”, (Stam, 2010, p. 227).

Em produções cinematográficas em geral, a produção sonora é de suma importância, principalmente para as obras idealizadas após o cinema falado. A fala humana se distingue de todos os demais recursos de voz, como trilhas e efeitos sonoros especiais, por ser determinante na caracterização do personagem através do timbre, da

entonação, ganhando assim status privilegiado de relevância. Segundo o *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* “a voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente. Ele assegura a presença física pela junção do corpo e da linguagem articulada, em encarnação do verbo pelo ator”. (Aumont e Marie, 2006, p. 300).

A voz *over* é um recurso que se apoia na narrativa da trama, ou seja, é uma das formas de se organizar os fatos dentro de um espaço e tempo. Em *Bellini e a Esfinge*, a abertura apresenta a ficha técnica da produção com elementos que remetem ao expressionismo alemão com suas atenuantes e contrastantes variações de posicionamento de chave de luz e inicia-se a história com a voz *over* do detetive relembrando fatos do crime que busca fazer com que a história se torne instigante, ao uso do *flashback*.



F12: Cena narrada pelo Dr. Rafdijan, protagonista do crime do filme. Voz presente na mente do personagem principal do noir: o detetive.

Diversos filmes *noir* iniciam-se com a voz *over* relatando um fato já acontecido. Com isso, na maioria das vezes, nós, espectadores, temos a sensação de estarmos dentro da mente do protagonista. A voz *over* é um recurso estilístico importante por demarcar quem exatamente está falando. Porém, no *noir*, a voz *over* é utilizada comumente no início dos filmes, o que torna impossível reconhecer de “onde” vem um pensamento e uma reflexão ou início da narração verbalizada.

Assim como acontece com *Bellini e a Esfinge*, podemos observar tal utilização no filme *Entre dois Fogos* (1948). O prólogo do longa metragem tem a personagem Pat

Cameron contando todo o seu plano para a fuga do grande amor da sua vida, o criminoso, Joe Sullivan.

Hoje é o dia. Hoje é o último dia que tenho que cruzar esta grade. Estas barras de ferro que me afastam do homem que amo. Esta noite sairá de entre estes muros. Já está tudo preparado. Às onze e meia... por fim o tirarei daqui. Não sei o que ressona mais, se meus pulos ou meu coração. Sempre acontece o mesmo quando o visito.



F13: *Entre dois Fogos* – Direção: Anthony Mann, 1948).

Em *O Cúmplice das Sombras* e *O Segredo das Joias*, os filmes iniciam-se com a narração de rádios de polícias indicando o caminho de um crime a ser desvendado, sendo que, no último, a voz *over* do carro policial é cortado pela voz *over* do Comissário Hardy, encarregado de investigar o caso ocorrido. A voz do Comissário, interpretado por John McIntive, é a representação da determinação do detetive *noir* tradicional que, ao atender um chamado, imediatamente se volta com o carro em direção da investigação. Em ambos casos, a voz da rádio policial já nos apresenta, logo de início, do que o filme trata, um caso de crime. A voz *over* é acompanhada por uma trilha de fundo que já declara o crime de suspense e mistério que irá envolver a trama, recurso utilizado para introduzir o espectador da mesma forma que ocorre no romance *O Segredo das Joias*, de W.R. Burnett, que deu origem ao filme do mesmo nome.

Também adaptados para o cinema, os romances de Graham Greene e Willian L. Stuart, usaram recursos propícios à voz over na tradução das histórias para o meio cinema. *O Terceiro Homem* e *Passos da Noite* são adaptações de romances homônimos e ambos seguem o estilo cinematográfico similar na sua abertura. O primeiro começa com um narrador onisciente, uma voz *off* que nunca mais ouvimos. Ele tem o dever de nos contar parte da história que se passa no tempo anterior ao filme, antes do escritor Holly Martim chegar a Viena para encontrar com seu amigo Harry Lime, morto em circunstâncias misteriosas. Já a adaptação da obra de Stuart, *Passos da Noite*, ganha status superior em nível de suspense quando inicial sua história somente com um assovio em voz *over* coberto com imagens de passos sobre ambiente escuro, úmido e cheio de bueiros. Em seguida, a voz *over* da rádio de um carro de polícia nos convida a seguir em frente na trama, na busca de desvendar mais um suposto crime.

Em geral, as narrativas são compostas por personagens que dão vida aos fatos da trama. Segundo Aumont e Marie, a etimologia grega do termo latino *persona* indica a significação de máscara, ou papel interpretado pelo ator. “Esse era claramente, destacado de sua ‘personagem’, da qual era apenas o executante e não a encarnação” (2003, pg. 226).

No cinema *noir*, desde sua origem na literatura, há um personagem-tipo muito presente e que faz diferença narrativa nas histórias de enigma e crime. A *femme fatale*, encarnada por grandes divas da história do cinema mundial, são mulheres fortes e que marcam grandes fatos das tramas, inclusive revelando-se como articuladora de crimes envolvidos, como Brigid O'Shaughnessy, vivida pela atriz Mary Astor, no filme em *O Falcão Maltês*. O mesmo acontece em *Bellini e a Esfinge*, que parece trazer duas encarnações da *femme fatale*: Fátima e Beatriz, que representam a independência e a ousadia feminina. Para sublinhar tais atributos do universo feminino, os filmes *noir* utilizam do recurso de enquadramento e angulação da câmera, dispõe o olhar da mulher diante do seu homem, o detetive ou, muitas vezes, o criminoso.



F14: Fátima, em Bellini e a Esfinge – Direção: Roberto Santucci, 2001.



F15: Beatriz, em Bellini e a Esfinge – Direção: Roberto Santucci, 2001.



F16: Kathie Moffat, em Fuga do Passado – Direção: Jacques Tourneur, 1947



F17: Susan Gilvray, em Cúmplice das Sombras - Direção: Joseph Losey, 1951

A personagem de *Almas em Pânico*, Diane Tremayne, vivida por Jean Simmons, e a personagem Beatriz, vivida por Maristane Dresch em *Bellini e a Esfinge*, possuem semelhanças na formação de suas características narrativas. Ambas estão envolvidas em uma ficção psicótica na qual não medem esforços e pudores em uma teia de ódio e vingança. A feição angelical, tanto de Diane quanto de Beatriz, confunde o espectador até as revelações finais do filme.



F18: Personagem Diane Treymane, de Almas em Pânico, direção de Otto Preminger, 1952.



F19: Personagem Beatriz, de Bellini e a Esfinge, direção de Roberto Santucci, 2001.

Diane é o retrato da *femme fatale* tradicional do cinema *noir* e da literatura policial. Ela utiliza sua sedução para envolver o motorista Frank Jessup, vivido por Robert Mitchum, em um plano secreto de afastar sua madrasta de seu pai através de um possível assassinato. Ela se aproxima da namorada de Frank como amiga, também usando a sedução para afastá-los e confundi-la quanto à fidelidade. Como consequência, consegue empregar Frank como motorista de sua casa com promessas da realização do sonho de corredor com carros potentes. Quando tudo parecia caminhar como planejado, Frank inicia uma investigação sobre suposto caso de suicídio de sua madrasta e descobre os planos da jovem. Enfim, Diane acaba por assassinar seu pai e sua madrasta como um grande golpe falho e após julgamento ela e Frank acabam falecendo.

Beatriz, que entra no caso da busca pela suposta dançarina da *Cocktail*, seduz Bellini, confundindo-o nas pistas da resolução do caso. Ela e Samuel Rafidjan são os grandes culpados de todos os crimes que se seguem na trama. No final do filme, assim como Diane, Beatriz acaba por assassinar Samuel no que nos parece uma grande falha em seu plano, provocado pelo nosso investigador.

Os finais trágicos são comuns em filmes *noir*, mas o que nos interessa entre Diane e Beatriz e entre *Almas em Pânico* e *Bellini e a Esfinge* é o posicionamento em toda a trama das *femme fatales* como personagem decisivo nas cenas. Tratando-se de *mis-en-scène*, as personagens encontram-se, frequentemente, em áreas privilegiadas do quadro, valorizando as personagens, além dos diálogos entre elas terem a presença de entonação dócil, demonstrando alto grau de polidez. A iluminação das cenas promovem a super valorização das personagens, envolvendo-as em mistério envolto das *femmes fatales*. Esse recurso fica explícito na sequência onde Diane toca piano logo após a morte de seu pai e madrasta. A iluminação vai diminuindo gradualmente, enquanto a personagem toca piano, aumentando o suspense do crime.





F20: Filme *Amas em Pânico*. Sequência que mostra a decadência da iluminação sob a imagem da *femme fatale*, aumentando a sensação de medo e tensão..

Uma das principais características estilísticas do *noir* é o uso peculiar da iluminação. O alto contraste entre luz branca e escuridão dirige-se ao clima de mistério e tensão das cenas, principalmente nos pontos mais altos ou de giros dos roteiros do gênero.

Segundo Mattos, a iluminação nos filmes *noir* é caracterizada pelo tom em chave baixa, contrário ao que era comumente utilizado no cinema hollywoodiano da década de 30, ou seja, com pouco brilho, o que proporciona maior contraste entre claro e escuro, valorizando, estrategicamente, a ambientalização mais negra. “A iluminação escura já era um elemento dos filmes de terror e policiais, mas é possível que a literatura criminal também tenha contribuído para os efeitos de iluminação *noire*” (2001, 45).

Em *Bellini e a Esfinge*, apesar de filmado em cores, há tal recurso que transpõe a atmosfera de obscuridade. Nos momentos de maior tensão, o diretor optou por uma iluminação mais azulada ou em tons de laranja, quase sem cor. Porém, em cenas com passagens mais leves e menos tensas, a iluminação tem um tom que busca o “natural”, mas sempre se valendo do contraste.

Nos fotogramas abaixo, notem-se três momentos em que o filme explora a iluminação como recurso estilístico característico do *noir*.



F 21: Cenas de Bellini e a Esfinge, direção de Roberto Santucci, 2001. O diretor explora as características de iluminação do gênero noir clássico.

Clássico do noir, *O Falcão Maltês* utiliza com maestria a baixa iluminação como recurso de dramaticidade. Logo no início do filme, o contraste para composição de sombras é presente na construção do ambiente do escritório de Sam Spade e Archer, detetives da trama. Percebe-se um espaço “frio” e impessoal, composto somente por poucos móveis, objetos espalhados sobre a mesa, além de certificados nas paredes. Visivelmente, o ambiente interno é mais escuro, contrapondo com o externo que revela a grande cidade.



F22: Cenas do filme *O Falcão Maltês*, direção John Huston, 1941, indicando o ambiente do escritório do detetive Sam Spade.

O mesmo traço estilístico acontece com *Bellini e a Esfinge*, no momento em que Dr. Rafdijan procura o escritório de investigações de Dora Lobo e contrato os serviços de Bellini para encontrar Ana Cíntia Lopes. Em determinada sequência é possível perceber o jogo de luz e sombra causado pela entrada de iluminação externa ao ambiente em que estão os personagens, mostrando o suspense em que se desenvolveria toda a narrativa. Apesar das cores quentes presentes nos quadros, o clima de frieza e impessoalidade é repetida em *Bellini e a Esfinge* devida a luz inserida em poucos espaços.



F 23: Cenas do filme Bellini e a Esfinge em que indica o ambiente do escritório de detetives Dora Lobo.

Não somente na ambientalização de espaços internos Bellini associa sua iluminação cênica aos demais clássicos *noir* analisados nesse capítulo. Uma das montagens com maior incidência é apresentação de espaços externos, escuros com poucos pontos de luz e névoa, evidência de um estilo que se marca cada vez mais, com podemos observar:



F24: À Beira do Abismo, direção: Howard Hawks, 1946.



F25: A Morte num Beijo, direção: Robert Aldrich, 1955.



F26: *Anjo do Mal*, direção: Samuel Fuller, 1953.



F 27: *O Cúmplice das Sombras*, direção: Joseph Losey, 1951.

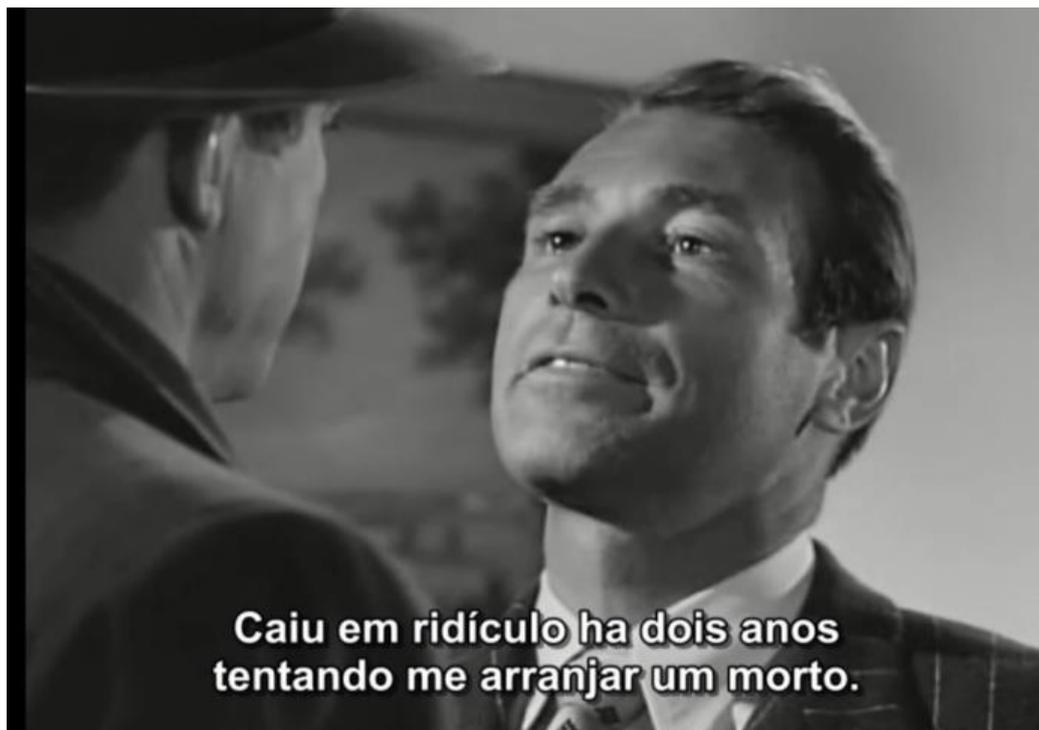
O elemento de dramaticidade causado pela baixa iluminação e altos contrastes de sombras do gênero *noir* é ressaltado quando é combinado com os recursos de posicionamento de câmeras e cortes sequenciais de montagem. Tal marca estética formal teria sido apropriada do expressionismo alemão dos anos 20 que, como já comentado nesse trabalho, foi uma das pautas para formatação do gênero *noir*. Em *Bellini e a Esfinge* a influência desse movimento artístico também é presente em aspectos estéticos como angulações “inusitadas” de câmera, exploração enfática dos primeiros planos e profundidade de campo, a qual deixa nítido principalmente o fundo e desfoca os demais planos.

No caso de *Bellini*, podemos observar muito uso de *close ups* em diversos personagens, mas, principalmente, valorizando o protagonista Bellini, o detetive. Há também a exploração do fragmento com o uso de plano detalhe, valorizando outro fator de destaque na estilística *noir*, a ambientação do cenário.



F28: Cena de Bellini e a Esfinge, momento em que o detetive conhece Beatriz.

Em *Passos da Noite* o plano de fundo fica desfocado para evidenciar o momento de tensão entre os personagens. Nesse caso, o desfoque fica evidenciado pelo quadro no fundo da parede. Apesar da baixa de definição, a imagem compõe um ambiente de natureza, destruída e noturna, nebulosa e esmaecida pelo desfocar da câmera.



F29: Cena de Passos da Noite, direção: Otto Preminger, 1951.

Como já comentamos no capítulo 3, no subitem *Bellini e o Ponto de Vista Noir*, o uso da câmera subjetiva é um importante recurso do gênero e muito presente em *Bellini e a Esfinge*. Ela nos propõe uma concepção de linguagem em que a câmera nos torna mais íntimos do personagem, nos forçando a alinharmos com ele. Um dos ícones do *noir*, o filme *A Dama do Lago*, dirigido e protagonizado por Robert Montgomery, nos apresenta logo de início o recurso da câmera subjetiva, seguindo assim até o seu final. O filme retrata a visão do personagem Philip Marlowe, o detetive que nos é apresentado por uma câmera subjetiva logo na primeira fração do filme. Marlowe narra um fato policial veiculado nos noticiários de um jornal. Olhando para a câmera e falando com o espectador enquanto a câmera se aproxima até enquadrar um plano médio do personagem que declama a frase que vai nos sinalizar o que acontecerá nos próximos minutos: “Você verão exatamente como eu vi” (*You’ll see it just as I saw it*). A partir de então, o filme segue quase totalmente em câmera subjetiva.



F30: *A Dama do Lago*, direção: Robert Montgomery, 1947

Em uma das seqüências que mais “transportam” o clima de suspense para o espectador de *Bellini e a Esfinge* acontece com o uso de uma câmera subjetiva. O detetive Bellini aguarda o suposto assassino do crime no Parque Trianon, na cidade de São Paulo, para um encontro. Envolto a um cenário com iluminação baixa, contrastante e em tom azulada, Bellini aguarda sob um olhar implacável que, primeiramente, o observa entre as árvores e plantas, se aproximando cada vez mais, culminando com ataque de Miguel.





F31: sequência de cenas Bellini e a Esfinge, que mostra o recurso da câmera subjetiva.

Até então, podemos observar em *Bellini e a Esfinge* incidências relevantes ao gênero *noir* clássico, aqui considerando os filmes produzidos entre as décadas de 50 e 60, nos Estados Unidos, principalmente em relação às questões de uma possível estilística que se revela em padrões como iluminação e composição de planos.

Apesar de ser um filme nacional, *Bellini e a Esfinge* comporta características claras do “americanismo” de um gênero consolidado ao decorrer de décadas. O filme de Santucci foi lançado em 2001, período em que o cinema nacional retomava as suas atividades após processos de escassez em financiamento e repressão causada por um longo período de ditadura militar.

Durante parte da história do cinema nacional o gênero *noir* esteve presente em suas produções, porém nem sempre como uma mera paráfrase da estilística norte-americana. Isso é pauta para o capítulo a seguir.

5. O NOIR E A GLAMOURIZAÇÃO DO SUBMUNDO

5.1 O olhar de Paulo Emílio

Quando falamos sobre o subdesenvolvimento no cinema nacional, pensamos nos poucos investimentos associados à nossa sétima arte, além das dificuldades em se sustentar em uma sociedade não raramente devotadas ao cinema de *mainstream* das grandes metrópoles mundiais em detrimento da produção em âmbito local. Segunda tal perspectiva, é válido evocar um ensaio célebre, “*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*”, do crítico Paulo Emílio Salles Gomes.

Paulo Emílio traça um panorama histórico do cinema nacional e a sua relação com a sociedade em que está inserido. Segundo o teórico, o cinema nacional surge na década de 1910 com certo atraso temporário em relação às manifestações cinematográficas na Europa, isso devido ao desenvolvimento tardio dos sistemas elétricos nacionais e epidemias que evitavam a vinda de capital estrangeiro para o Brasil. Quando o cinema chegou em nosso país, com pouca valorização e incentivo governamental, o brasileiro dos setores urbanos se apropriou da cultura metropolitana europeia para suas modestas produções. O período “Bela Época”⁵ do cinema nacional, apesar de promover um decalque da produção internacional, teria sido de suma importância que o público nacional começasse a ter contato com a sétima arte e identificar as necessidades para futuras produções. Sendo o cinema ainda era privilégio de classes mais abastadas, segundo Paulo Emílio, não havia interesse em vislumbrar as necessidades de outras classes sociais. Nessa fase também, a sociedade brasileira não possuía pensamento crítico para questões técnicas e estilísticas do cinema, devido à falta de conhecimento especializado.

Em um país onde tudo se importava, as salas de cinema comercializavam filmes europeus por anos, sem preocupação com a escassa e decalcada produção nacional. O filme brasileiro “primitivo” ficou à margem dos interesses, decadência típica de áreas subdesenvolvidas onde o avanço tecnológico foi escasso e o olhar para valorização cultural nacional se tornou um mero sonho de poucos.

Nesse contexto, o grande detentor dos espaços das salas de cinema nacional passou a ser investimento norte-americano, tomando o terreno praticamente de forma

⁵ Bela época: Compreende o período do cinema brasileiro produzido nos primeiros de 1900. Fase onde o cinema nacional inicia com mais ênfase as produções locais, logo após período de invasão de filmes estrangeiros.

exclusiva. Não que as produções europeias não existissem, mas apenas pouquíssimas salas lhe davam espaço:

Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é (GOMES, 1986, p. 90)

No entanto, a facilidade de acesso ao consumo norte-americano não saciaria a necessidade do público em ver a sua própria cultura nas telas. A crise de *Wall Street*, no fim dos anos 20, e o surgimento do cinema falado propiciaram o interesse pelas produções locais. Porém, o reerguer da economia norte-americana fez avançar novamente em terras brasileiras o cinema industrial internacional, deixando mais uma vez a produção local rejeitada.

Nos anos 40, o desenvolvimento cinematográfico do Rio de Janeiro foi um marco. As produções de musicais e chanchadas alavancaram o interesse pelo cinema falado, despertaram um novo público para a sétima arte. “O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculos que possuem parentesco com todo o Ocidente, mas que emanam diretamente (Gomes, 1986, p. 91)

Nos valores desses “filmes de enredo”, encontramos, segundo Paulo Emílio, marcas do subdesenvolvimento, ou seja, a “transposição” do mundo vivido pelos próprios espectadores brasileiros. Enquanto o espectador norte-americano valorizaria um padrão comportamental superficial para jovens, o cinema nacional adotava a plebe, o malandro e o pilantra, registrando marcas de uma nova identidade nacional através das narrativas da sétima arte. Assim, reconhecemos o papel das chanchadas, que seria, por excelência, uma resposta, pela via da paródia, à supremacia do filme americano. Assim, para Paulo Emílio, tais produções cariocas foram de suma importância para o desenvolvimento do cinema nacional.

Reconhecendo essas conquistas, os paulistas se lançaram em projetos que alavancaram a retirada do panorama de marginalização do cinema brasileiro. Nesse momento, medidas de amparo paternalistas do governo passaram a exigir tributos e promessas de uma política cinematográfica começam a surgir. Porém, o anseio por

políticas nacionais de incentivo nunca foi satisfeito. Segundo Paulo Emílio, a única medida tomada nesse período foi a exigência de reserva de veiculação nas salas de cinema de conteúdo local como incentivo.

No final da década de 50, a difusão do sentimento socialista se alastrou por alguns setores da sociedade brasileira e atingiu a classe artística local. Se por um lado o comunismo dilacerava as instituições ortodoxas, também incentivava movimentos culturais a conhecerem obras de autores como Jorge Amado e Graciliano Ramos. Essa prática faz com que os personagens das chanchadas, o que Gomes chama de “antigo herói desocupado”, seja substituído pelo trabalhador que busca soluções para suas causas sociais do dia a dia. Apesar das poucas produções desse período, é possível entrever nesse contexto as condições que proporcionaram o nascimento do Cinema Novo⁶.

Segundo Paulo Emílio, o Cinema Novo é o terceiro marco do cinema nacional (após da Bela Época e da Chanchada), uma manifestação madura e enriquecida de jovens talentos, em que despertam cineastas da importância de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, explosão cultural conteudística e de renovação formal reveladoras de maturidade do cinema nacional. Ao mesmo tempo, “O cinema novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se expressiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura”. (Gomes, 1986, p. 94).

Com o Golpe Militar de 1964 foi decretado o fim do Cinema Novo, que ainda respirou até 1968. O Brasil vivia situação política que controlava toda produção cultural do país, com incentivo a conteúdos estrangeiros que não refletiam a questões cruas da vida social. Com o fim das principais produtoras cariocas, restaram poucas opções, entre as quais as situadas na região da Rua Triunfo, no centro da cidade de São Paulo, produzindo o que ficou chamado de Cinema do Lixo. Para Gomes, essa foi uma reação suicida do cinema, provocando um anarquismo de conteúdo com a supervalorização da violência e da conotação sexual. Porém, esse novo momento propunha uma cultura formada pela plebe ocupada no ambiente do lixo, produzindo a voz de uma juventude desesperada por liberdade de expressão naquele final dos anos 60 e começo dos anos 70.

Novamente, o conteúdo nacional se viu em declínio em sua marginalização, em um momento no qual nada era possível produzir em contexto controlado por um governo ditatorial. Na esperança de retomar o interesse pelo cinema local, as produtoras em torno

⁶ Cinema novo foi o movimento cinematográfico acontecido na década de 60 muito influenciado pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa. Teve como estaque produções de cunho nacionalista e proteste subliminar, revelando grandes nomes como Glauber Rocha e Nelson Pereira Santos.

da rua Triunfo buscam no paródico, no humor e no sexo a tentativa de substituir e mesmo resistir ao produto internacional. Surgem as produções das chamadas Pornochanchadas.

De qualquer maneira e apesar de tudo vão essas fitas cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro. Não obstante a proliferação, constituem elas apenas uma parte de centena de filmes brasileiros produzidos anualmente dentro do tecido habitual de embaraços, ainda intato, criados pelos interesses das metrópoles. (GOMES, 1986, p. 99)

Se na década de 80, o cinema nacional praticamente desaparece devido ao fechamento da Embrafilme, somente em meados de 90, assistimos à reabertura dos incentivos à produção com a Ancine (Agencia Nacional do Cinema). Assistimos ao processo de retomada do cinema nacional, na qual pode-se, então, falar em financiamentos e incentivos fiscais.

5.2 Submundo Glamourizado

O olhar de Paulo Emílio nos leva a destacar que a produção nacional, durante distintos momentos críticos, em toda a sua história parece ter oscilado entre o decalque da produção estrangeira, com destaque para o norte americanismo, e respostas contestatórias. Se na “Bela Época” o decalque europeu era característica primordial da produção nacional, as chanchadas e, logo depois, as pornochanchadas tinham na paródia de musicais e filmes de enredo com alegorias nacionais fortemente declaradas marcas de distanciamento ou resistência crítica ao “centro”. Quanto ao período do chamado Cinema da Retomada, faz-se posterior à avaliação de Paulo Emílio, há singularidades que merecem avaliação. O marco da nova fase é o filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*, de 1995. Com direção de Carla Camurati, o filme inscreve o discurso historiográfico do Brasil em chave satírica. Em seguida, várias produções trilhariam relações intertextuais mais ou menos explícitas.

Como já discutido no capítulo 3, a intertextualidade diz respeito às relações como de um texto com outro texto, anterior, de diversas maneiras, com inflexões diretas e indiretas. Bakhtin indicava essas manifestações textuais em tonalidades dialógicas, afirmando a impossibilidade de um texto puro, contendo somente a voz do autor. Segundo ele, se existem ao menos duas vozes, a do autor e do receptor, tanto o autor quando o interlocutor comporta vozes internas diagnosticadas pelo repertório histórico cultural de

cada um, o que propicia diversas formas interpretativas e receptivas. Flagra-se tal relação no texto cinematográfico quando consideramos o gênero *noir*.

Sabendo que o *noir* originou-se da literatura, desde suas origens nas obras de Edgar Allan Poe até suas transformações nos romances de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, a estilística desenvolvida pelos filmes negros foi consagrada através dos anos, transformando-os em padrão quase certo de reconhecimento pelo público. Nos Estados Unidos, vários filmes posteriores ao período do *noir* clássico, recorreram ao gênero para produção de *mainstream* como *Blade Runner* (Direção Ridley Scott, 1982) e *Amnésia* (Direção Christopher Nolan, 2001).

No Brasil, os filmes da “retomada” também se relacionam com o *mainstream*, propondo temas e estéticas muito demarcadas como “fórmula de sucesso” para o grande público. Tal parece ser o caso do filme *Bellini e a Esfinge*, realizado no final do período da “Retomada”.

Como o gênero *noir* é configurado no contexto de subdesenvolvimento nacional em *Bellini e a Esfinge*? Logo no início do filme, o investigador Bellini relembra a busca de Ana Cíntia Lopes, objeto de sua investigação. Assim que começa a narração em voz *over*, assomam luminosos coloridos em neon, carros de luxo nas ruas olhando belas mulheres em saltos altos, acessórios e roupas envoltos em uma atmosfera de sedução, riqueza e beleza. Minutos depois, ao entrar na boate *Cocktail*, nos são mostrados casais e jovens dançando ao som de música eletrônica no palco, dançarinas seminuas e sensuais buscam seduzir os clientes da boate. O ambiente é uma espécie de “submundo requintado” e glamourizado. Ao se aproximar de Bellini, Fátima, uma das dançarinas, recebe a câmera que evidencia o brilho dos acessórios que usa.

Bellini está na região central da cidade de São Paulo, parte do que ficou conhecido como a boca do lixo, que compreende ruas como Augusta e Vitória. Durante a década de 20 e 30 distribuidoras cinematográficas como Paramount, FOX e MGM se instalaram por lá devido à localização que permitia o fácil tráfego de produtos através das Estações da Luz e Sorocabana. Décadas depois, fábricas e empresas de manutenção técnica de equipamentos especializados para produção do cinema e produtoras se instalaram na Rua do Triunfo, consagrando a região como um reduto da produção nacional cinematográfica. Nomes como Mazzaropi surgiram nesse período. Com os anos 60, os cinemanovistas migraram para a Boca, iniciando a produção de filmes com enredo de caráter social. No final dessa década, a inflexão de repressão ditatorial alteraria a aparência da Boca do Lixo, com a censura afetando a produção cinematográfica, fechando produtoras e

distribuidoras. A região se transformaria em refúgio para artistas que produziam o Cinema Marginal e, mais tarde, as famosas pornochanchadas.

Vale ressaltar que ao final da década de 50, a Boca do Lixo já se tornava um reduto de drogas e prostituição, o que mais tarde, no início da década de 90, seria chamada de Cracolândia, região conhecida pelo tráfico intenso de drogas, onde pessoas de todas as idades acabam convivendo com a dependência e a degradação social.

Situemos o romance de Tony Belloto foi lançado em 1995 e a sua adaptação cinematográfica em 2001: curto período entre romance e filme faz parte de uma das fases mais críticas da degradação da Cracolândia e, conseqüentemente, do quase esquecimento da fase “áurea” da produção cinematográfica da Boca do Lixo. Assim, parece inegável que Santucci faz uma maquiagem da degradação local para que Bellini permeie por áreas de uma espécie de submundo elegante, ambiente mais afinado com a matriz do gênero *noir*, nos Estados Unidos, dos anos 40 e 50. De fato, tal glamourização parece alinhar-se às feições dos filmes *noir* tradicionais norte-americanos, como podemos ver em *Pacto de Sangue* (1944) ou em *O Segredo das Joias* (1950), filmes ambientados em áreas semelhantes como áreas mais violentas da cidade envoltas a *femme fatales* seduzindo homens perigosos e cheios de charme, seduzindo o espectador por essa atmosfera. Se o filme, que recebeu a classificação de gênero *noir* policial, aborda temas e ambientes do subdesenvolvimento brasileiro, seu discurso audiovisual em larga medida decalca produções norte-americanas de *mainstream*.

Sendo *Bellini e a Esfinge* uma adaptação de um romance policial, o que nos faz crer que no efeito de decalque estilística do gênero. O efeito de “*fidelidade*” ao gênero *noir* atenua os aspectos sociais mais drásticos que algumas vezes foram a tônica do nosso cinema de resistência. Se na trajetória da história do cinema nacional momentos como o Cinema Novo e o Marginal expõem feridas sociais como temas centrais, em *Bellini e a Esfinge* a questão da desigualdade social do país se presta, se muito, a um mero pano de fundo da narrativa. Pano de fundo esmaecido e desfocado. Enquanto há os ambientes do submundo frequentados por Bellini com a decadência das drogas, prostituição e vielas e prédios degradados pela pobreza, há planos sequentes com maior destaque, com a casa e o restaurante onde se encontram personagens vinculados ao personagem do Dr. Rafidjan. E se a narrativa explora um relacionamento amoroso “proibido” devido à diferença de classes sociais entre os personagens de Beatriz e Samuel, em momento algum o filme afasta a lente que edulcora o desejo e a sedução.

Um dos personagens do filme que merece nossa atenção é Stone, traficante que conhece os segredos do Boca do Lixo e que tem a peculiaridade de usar termos em inglês em sua fala. Stone também é informante de policiais, que ocultam os seus negócios ilícitos em troca de informações de criminosos mais perigosos. Apesar de poucas aparições no filme, o personagem tem importância no enredo. Na sua primeira cena, Stone está em bar frequentado por policiais onde Bellini o encontra pela primeira vez. Logo no início de sua fala, Stone utiliza expressões como “*Get off*”, “*This is the end*” e “*bye bye*”. No seu segundo encontro com o detetive, o discurso de Stone refere-se a elementos do *mainstream* americano em sua relação com Bellini, além de gírias e termos em inglês. A sequência de cenas acontece no banheiro de uma boate destinada ao público GLBTS (Gays, Lésbicas, Bissexuais, Transexuais e Simpatizantes), ambiente sujo. O diálogo é repleto de gírias comuns ao universo do tráfico:

“- E aí? Vai querer um grama ou vai querer mais?

- Eu acho que vou levar logo duas. Tô a fim de mandar uma linha agora mesmo.

- Então, pode botar a mesa. ”

É nesse momento da trama que a primeira cena de violência explícita acontece. Realizando sua investigação, o detetive utiliza da força física com ações de golpes e lutas, derrubando o comparsa de Stone e, dominando-o, aponta uma arma em direção à sua cabeça. O personagem Stone evoca tipos “estranhos” ou “bizarros, não raros em filme *noir*, como Cairo, um personagem peculiar do filme *O Falcão Maltês*, jovem que também é envolvido no submundo do crime e conta com certa cumplicidade da polícia local em troca de suas pequenas delações. Cairo também é dominado por Sam Spade, o detetive vivido por Humphrey Bogart no filme ícone e do gênero *noir*.

Stone é o personagem que nos revela um ponto de giro da narrativa. Após o encontro com Stone, o detetive se depara com uma nova realidade da história: é necessário conhecer o Largo do Arouche, região que, além de abrigar diversos ambientes LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros), é retratada como ambiente de hostilidade e cenário de um subdesenvolvimento. Os carros já não são tão luxuosos quanto os presentes nas cenas da boate *Cocktail*, as ruas não são tão luminosas e coloridas e os corpos expostos não são belos e sedutores.

A partir de então, evidências de outro gênero cinematográfico, o *thriller criminal*, se tornam mais presente. Cenas de violência, tiros, lutas corporais, gritos, carros em alta velocidade são inseridas no enredo, em consonância com filmes norte-americanos em alta na década de 2000. Vale ressaltar que o Bellini do romance não se envolve dessa maneira

com sua investigação. No romance ele atira uma única vez e - em legítima defesa - mantendo um cachorro, o que lhe causa uma crise de consciência que lhe acompanha por várias páginas.

Santucci e o roteirista Tony Bellotto usaram da liberdade na adaptação literária para buscar uma proposta convencional aos padrões *noir* ao traduzir *Bellini e a Esfinge* para o cinema nacional. Apesar de um discurso de problematização da vida social que se mostrou no período do cinema da retomada, a produção não traz elementos desses grandes filmes, como *Carlota Joaquina* (Direção: Carla Camuratti, 1995), *Central do Brasil* (Direção: Walter Salles, 1998) ou até mesmo *Bicho de Sete Cabeças* (Direção: Laís Bodansky, 2001).

Bellini vai, pois, na trilha do decalque do *maisntream*. Ao mesmo tempo ao que chamamos de decalque deve ser tomado como ponto revelador de relações intertextuais com o gênero *noir* norte-americano clássico. Se *Bellini e a Esfinge* nos traz a noção de paráfrase em relação ao cinema e à literatura *noir*, há outros momentos do cinema brasileiro em que o movimento intertextual parece se realizar em chave reversa, pela via da paródia.

Vejamos o filme *O Pornógrafo*, de 1970, dirigido por João Callegaro, flagrante da paródia do *noir* no cerne do cinema marginal. No filme, o protagonista, Miguel Petralha, interpretado pelo ator Stênio Garcia – é um jornalista que ao perder o emprego se envolve com uma editora clandestina, situada na boca do lixo e produtora de revistas em quadrinhos de cunho erótico. Apesar de *O Pornógrafo* não trazer os personagens principais do gênero *noir*, o detetive e a *femme fatale*, a estética obscura e o mundo do crime são caminhos para o regime paródico tanto do cinema de *gângster* quanto do *noir*.

A abertura do filme apresenta sua ficha técnica como páginas de um livro, como os tradicionais romances que deram origem aos filmes policiais, suas adaptações cinematográficas. Em seguida, essa imagem é “cortada” por uma metralhadora atirando ao escuro, contrastando com ambiente pelas luzes provocadas pela pólvora. Surge uma voz *over*, em que Miguel se apresenta, com entonação estilizada, elucidando seu caráter regressor, auto-intitulando-se “O Al Capone dos pobres”, momento em que transcorrem imagens de filmes de *gângster* clássicos, entremeadas com imagens do próprio Al Capone. Miguel aparece com chapéu, casaco e charuto em pose de mafioso, enquanto planos de filmes de máfia explicitam ao traçado intertextual paródico. Miguel é paródia cômica dos detetives e, curiosamente, dos seus oponentes, os criminosos.



F32: Abertura do filme: *O Pornógrafo*, direção: João Callegaro, 1970.

Stênio Garcia encarna o brasileiro que encontra na malandragem seu modo de subsistência, envolvendo-se no submundo da pornografia da Rua Augusta em busca de dinheiro, status profissional e poder. Miguel elucida-se com a formação de uma identidade do filho de imigrantes italianos, comendo massa e tomando vinho enquanto relembra como se envolveu em crimes, momento de uma relação paródica com famosos *gângsteres* de Nova York.

Quanto ao *noir*, as relações intertextuais são marcadas pela baixa iluminação, constantes contrastes de claro e escuro, ampliando o uso de sombras e muita névoa. O discurso paródico marca-se pela interpretação estilizada dos atores, antinaturalista e pela

precariedade da produção, com corte secos, rápidos, diálogos “falhos” e sequências nas quais os personagens estilizam em registro de pseudo-imitação cômica situações típicas do policial *noir*.

No final, há uma cena que explora o diálogo intertextual explícito com *A Dama de Shangai*, na sala de espelhos em um parque de diversões. A imagem de Miguel é refletida com deformações e há um disco com gravações de risadas de cunho assustador, evidenciando o clima angustiante da trama. O drama psicológico do jornalista se amplia levando à sua morte no final da narrativa. Trata-se, no fim das contas, do anti-drama, ou melhor, de um discurso que convida à subversão carnavalesca paródica do drama existencial típico de protagonista *noir*.



F33: *O Pornógrafo*, direção: João Callegaro, 1970.

Também na mesma linha da intertextualidade paródica, *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, de Rogério Sganzerla, tem em seus primeiros minutos caracterizando a produção como um “faroeste do terceiro mundo”. Em seguida, uma voz *over* depõe sobre nascimento, infância e vida adulta difíceis do protagonista, culminando na representação de vida do criminoso Bandido da Luz Vermelha, em que se alternam a busca de uma identidade e a constituição midiática do bandido como vilão social. A narração é coberta por imagens de crianças com armas, brincando de bandido e ladrão, signos subversivos do universo do subdesenvolvimento, em uma espécie de saturação de discursos da mídia.

No início, a narração utiliza a voz do personagem principal para incidir ao propósito de “avacalhar”: “Eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar para ver o que saía disso tudo”. Ao conduzir a narração pelo compartilhamento entre o personagem principal e a voz *off* de um noticiário radiofônico, estilizadamente ridículo, que muito se aproxima de programas policiais televisivos de espetacularização da notícia,

Sganzerla parece remeter à lição oswaldiana da ‘incorporação de todos’ os erros pelo próprio “erro” de linguagem, ou entulho da linguagem audiovisual.

A “avacalhção” também se refere à paródia do gênero policial *noir*. O delegado Cabeção é o detetive, interpretado pelo autor Luis Linhares, que com seu terno preto encarna uma paródia do padrão Sam Spade, envolvendo-se com o universo da subversão para sobreviver. Janete Jane, a *femme fatale* em chave reversa, “avacalhada”, é a prostituta que, ao lado do Bandido da Luz Vermelha, é sedutora, sexy e que coloca a vida do bandido em risco, culminando no final fatídico e suicídio do protagonista ao lado do Delegado Cabeção. A interpretação de Helena Ignez acentua a sordidez pelo máximo do deboche. E, em chave brechtiniana, aliás, tudo em *O Bandido da Luz Vermelha* faz reclame da própria apresentação, minando, pela metalinguagem paródica, os discursos do cinema de *maisntream*.

Logo no início, a caricatura do detetive *noir* é configurada na personificação do personagem Cabeção, que entra no carro com diálogo que indica sua visão de justiça em relação à preocupação manifeste em voz *off* anterior, que discorre a preocupação com as intenções do governo em acabar com a Boca do Lixo: “Passa por cima, pode fazer um tapete, são todos uns safados”. O olhar de Cabeção, a iluminação que passa do claro para o sombreamento e o cigarro em suas mãos reiteram a posição de homem forte e destemido da tradição do *noir*. No entanto, a chave paródica logo rebaixa tal epígrafe de herói.



F34: Cena de *O Bandido da Luz Vermelha*, direção: Rogério Sganzerla, 1968.

Segundo Ismail Xavier, o *Bandido* atualiza o clichê do personagem *noir* e cumpre a sua caracterização através da máscara exagerada do tipo. “O comentário das vozes substitui a particularização mimética que obrigaria o filme a encadear as cenas segundo um padrão mais rigoroso de motivação interna. O que vale é a densidade da atmosfera geral que sanciona a plausibilidade do ocorrido”. (Xavier, 1993, p. 85).

Além da personificação dos tipos detetive e *femme fatale*, outro ponto que aproxima *O Bandido da Luz Vermelha* do gênero *noir* através de uma relação intertextual parodiana é a tradicional maneira de narrar, em especial a combinação de *flashback* e *vozer*. Sganzerla utiliza o recurso desenvolvido pelo clássico da década de 40 no qual o narrador oculto é substituído por locutores de rádio, o próprio bandido e o detetive Cabeção, que conduzem sequências em *flashback* que têm como objetivo contrapor à figura má e criminosa do Luz, como também era chamado o Bandido.

Ao mesmo tempo, há relações intertextuais de *O Bandido da Luz Vermelha* com *Cidadão Kane*, de Orson Welles são diretas. Além da fotografia, iluminação e montagem, Sganzerla parodia o caso dos discos voadores, episódio em que Welles “prega uma peça” aos americanos ouvintes ao declarar em rede nacional, via estação de rádio, que o país estaria sendo invadida por alienígenas. No encerramento, de *O Bandido* tal “homenagem intertextual” é programada para o triunfo do caos de que toda a textura fílmica foi expressão.

Tais casos servem como flagrante breve de modos como o Cinema Marginal dirigiu-se ao *noir*, pela via paródia, como no caso de *O Pornógrafo* e *O Bandido da Luz Vermelha*. Mas o audiovisual brasileiro tem exemplos na direção oposta, a paráfrase de paradigmas cinematográficos norte-americanos, como podemos observar na minissérie televisiva de *Agosto*, de 1993, adaptação da obra literária homônima de Rubem Fonseca. No romance, Fonseca aborda a violência das ruas urbana associada a fatos que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas, com variações linguísticas, apresentando vários níveis de linguagem caracterizadas por distintos personagens, como o erudito dos discursos políticos ou o jargão dos policiais. Com personalidade textual muito marcada a tensão e medo desenhados na trama expõem relações intertextuais explícitas com as narrativas de enigma e a literatura *noir*.

Na adaptação televisiva, cujo roteiro também leva a assinatura de Fonseca, elementos estilísticos caracterizam fortemente o decalque do *noir* americano. O detetive vivido pelo ator José Mayer, um típico decalque do padrão ao modo de Dashiell Hammet, atormentado pelo passado e por uma úlcera que o dilacera, é retratado com os

emblemáticos recursos de expressão do tipo cinematográfico encarnado por Bogart ou outros atores que interpretaram Marlowe e Spade. Os demais personagens repassam tipos característicos, dirigidos pelo *mainstream* do *noir* clássico.

Na produção nacional cinematográfica da década de 80, em que, como já observamos, o país passava por momento político transitivo e os investimentos na sétima arte eram escassos, destacamos três filmes que dialogam diretamente com a estética do gênero *noir*: *A Estrela Nua*, de 1985 e direção de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, *Cidade Oculta*, do diretor Chico Botelho, de 1986 e *A Dama do Cine Shangai*, 1987, dirigido por Guilherme de Almeida Prado.

A Estrela Nua, filme baseado no conto homônimo de Clarice Lispector, não se marca por um gênero específico. Há inflexões do suspense, mas tende também para o terror, em que supostos espíritos, dramas psicológicos e morte rodeiam toda a trama. As relações com o *noir* são claras, além de referências literárias mais ou menos implícitas, apresentadas logo no início do filme. Em umas das primeiras cenas, Glorinha, personagem interpretada por Carla Camuratti, tem sobre o colo o livro *Um Sopro de Vida*, última obra de Clarice Lispector, título que nos remete à morte e à angústia, finalizado nos últimos dias de vida da autora. Glorinha é contratada por uma produtora de cinema para dublar um filme de uma atriz falecida, filme esse baseado em diversas obras de Nelson Rodrigues, é citado diversas vezes em seus diálogos. O discurso marca-se pela metalinguagem com o cinema da década de 80, tecendo diversas críticas às precárias condições para tal no Brasil, como a crítica por ainda existir a necessidade de dublar os personagens, enquanto nos Estados Unidos havia a tecnologia de se gravar som e imagem ao mesmo tempo.

A trama é contada em dois planos: o tempo diegético da trama em que Glorinha se envolve com a personagem que está dublando e cenas do próprio filme que está sendo produzido e finalizado. O filme, formado por pequenos trechos de adaptações de contos de Nelson Rodrigues, configura uma atmosfera de medo, suspense em ambientes do submundo característicos do *noir*. À medida que Glorinha se envolve com a trama do filme que está dublando e busca informações sobre a causa da morte de Ângela, sua própria vida vai se envolvendo com a mesma atmosfera e *Estrela Nua* vai tomando tons mais negros, cheios de névoas e sombras. O filme encerra-se de forma pitoresca e dúbia: a cena final indica que Glorinha e Ângela seriam amantes e não é possível afirmar se estão vivas ou mortas.



F35: *A Estrela Nua*, direção: João Antônio Garcia e Ícaro Martins, 1985..

Cidade Oculta traz a história de Anjo, interpretado pelo ator e músico, responsável pela trilha sonora, Arrigo Barnabé. Anjo acaba de sair da cadeia, mas é atormentado por uma amnésia causada no dia de sua prisão; ao reencontrar seu colega e comparsa Japa, envolve-se novamente com o delegado corrupto Ratão, vivido pelo autor Cláudio Mamberti.

Sua estética possui matriz expressionista, em certos momentos deformando fortemente os contornos dos objetos para representar a subjetividade dos personagens. Isso aproxima-o muito das produções clássicas do gênero *noir*, que possuem relações intertextuais diretas com o expressionismo alemão. As interpretações, figurinos, maquiagem forçam o exagero e, muitas vezes, há ocorrências satírico-burlescas ao universo cinematográfico internacional, como no retrato do personagem vivido por Jô Soares, um avalista de joias com sotaque aguçado que expressa seu caráter dúbio, em forma exacerbada, com trejeitos e expressões que servem à estilização paródico-intertextual.

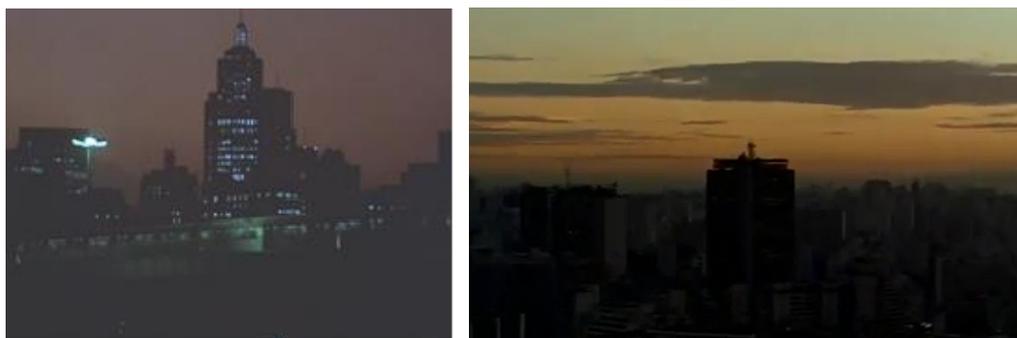
O tom paródico de *Cidade Oculta* nos é revelado em chave metaficcional no personagem do delegado Ratão. Cláudio Mamberti encarna um investigador corrupto que quer a todo preço recuperar o dinheiro desaparecido desde o dia da prisão de Anjo. Ratão explicita, pelo ridículo, os estereótipos dos famosos detetives do gênero *noir*, como Sam Spade vivido por Humphrey Bogart em *O Falcão Maltês*. Ao contrário dos *noir* norte-americanos da década de 40 e 50, Ratão não tem o charme que conquista as *femme fatales* e nem o traço sedutor e ardiloso que o ajuda a desvendar os crimes. Ao contrário, representa o contrário de todos esses preceitos, pois sua estilização encontra no excesso a forma que parodia, ou seja, rebaixa qualquer traço heroico, embora ambíguo, do detetive *noir*.

Porém, há similaridades estéticas entre *Cidade Oculta* e *Bellini e a Esfinge*. Cada um em seu tempo, ambos retratam a sociedade decadente paulistana, seus crimes, suas investigações e suas *femme fatales*. As aberturas de ambos os filmes têm grande semelhança ao valorizar as luzes em neon típicas das casas noturnas da periferia de São Paulo, acompanhadas de um similar estilo de música eletrizante e enérgica. Ao final da abertura, ambos compõem a imagem da arma do crime, emblema da trama criminal.



F36: Relação intertextual I dos filmes *Cidade Oculta*, direção Chico Botelho, 1986 e *Bellini e a Esfinge*, direção Roberto Santucci, 2001.

Servindo como pano de fundo para as tramas, planos da cidade de São Paulo servem para compor o espaço-cenário das narrativas. Mais uma vez, ambos filmes retratam uma capital escura, sombria e cheia de perigos. Ao mesmo tempo, o avanço tecnológico representado por máquinas e novos meios de locomoção é próprio da nova sociedade que se forma.



F37: Relação intertextual 2 dos filmes Cidade Oculta, direção Chico Botelho, 1986 e Bellini e a Esfinge, direção Roberto Santucci, 2001.

Assim como em *Bellini e a Esfinge*, os momentos nas boates da Rua Augusta são partes importantes na configuração da trama. São diversas sequências em que o mesmo padrão se repete: belas mulheres dançando de forma sensual em performances, buscando captar o olhar do espectador pelo dispositivo olho-câmera.



F38: Relação intertextual 3 dos filmes Cidade Oculta, direção Chico Botelho, 1986 e Bellini e a Esfinge, direção Roberto Santucci, 2001.

Outro caso é *A Dama do Cine Shangai*, filme que também dialoga intertextualmente com o universo do gênero *noir*. Lucas, um simples corretor de imóvel, se vê em uma série de perigos após conhecer Suzana, uma socialite que entra na trama do adultério. O filme comporta uma sequência de paródias, e com ocorrências emblemáticas do cinema norte-americano dos anos 40 e 50, em atitude metatextual e intertextual. Lucas, vivido por Antônio Fagundes, remete mais uma vez à encenação do detetive interpretado por Humphrey Borgat e Susana parece fazer a vez de Rita Hayworth ou outra atriz famosa do *noir*.

Na trama, Lucas é acusado de um assassinato que não cometeu e a única chance de não ser condenado é provar para todos quem é o verdadeiro matador. Porém, suas investigações o levam a Suzana e a Desdino, seu marido. Entre neon, fumaças e ambientes escuros e úmidos, Lucas descobre cada vez mais semelhanças entre sua *femme fatale* e a atriz do filme exibido no cinema no dia do seu primeiro encontro. A relação metalinguística é fator decisivo nesse “*noir* da Boca do Lixo”. Destaque para uma das cenas finais, em que uma sombra veste o chapéu tradicional dos detetives tradicionais logo atrás de um luminoso neon, também tradicional da Rua Augusta. Não se trata de decalque: o filme realiza uma jogada intertextual ao universo *noir* para promover o jogo metaficcional.



F39: Exemplificação de iluminação estilística *noir* em *A Dama do Cine Shangai*,
direção Guilherme de Almeida Prado, 1987



F40: Cena Final de *A Dama do Cine Shangai*, direção Guilherme de Almeida Prado, 1987

A avaliação desses três filmes nos faz perceber algumas variações intertextuais do gênero *noir* no cinema nacional, principalmente após década de 70. Fixado o período clássico nas décadas de 40 e 50, a produção cinematográfica parece despertar para o *noir* mais tarde, em período de crise criativa dos cineastas, gerada pela cessão dos direitos de expressão e das faltas de investimentos culturais em todo o território brasileiro. As variações intertextuais oscilam entre o decalque do *mainstream* e a metatextual paródia.

Assim, o *noir* elaborado por nossos cineastas oscila entre os polos antagônicos da paródia e de paráfrase, ou seja, em casos como em *O Pornógrafo* o gênero é retratado pelo escárnio paródico, pela via de registrar os pontos mais característicos e dar-lhe caráter cômico ou bizarro. Já em situações como *A Estrela Nua*, os diretores mesclaram diversos gêneros nas produções, mas com foco principal na estética sombria e com suspense para produzir uma espécie de estilização com pendor parafrástico. *Cidade Oculta* nos traz um decalque explícito de obras já consagradas pelo público, sendo *Cidade Oculta* portador de ares de esteticismo de fundo metaficcional. Já *A Dama do Cine Shangai*, embora distante do deboche marginal, labora a intertextualidade como um permanente jogo metaficcional e metacinematográfico.

A semelhança encontrada no cotejo entre *Cidade Oculta* e *Bellini e a Esfinge* nos salta aos olhos com registro de uma estética mesclada ao *mainstream* nas relações com o *noir*. Cenas de ação e brigas corporais são marcadas pelo decalque de obras já surradas no lastro do grande mercado. Ao mesmo tempo, predomina na realização de Santucci um decalque da estilística tradicional do gênero *noir*, porém em consórcio com elementos

dos filmes de grandes bilheterias norte-americanas. Há certa negação da retratação social problemática nacional que os anos 2000 revelam, como o abuso de jovens com drogas e a prostituição e de um discurso cinematográfico como dispositivo de afastamento do padrão *mainstream* por meio da crítica paródica. Há indícios de que o cinema nacional abre campos para releituras de sucesso “americanizadas”. A trilha do decalque.

A ESFINGE DECALCADA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bellini e a Esfinge, em sua passagem de romance a filme, foi tomado como o “caso” para este estudo que teve como objetivo principal avaliar como o gênero *noir* contemporâneo nacional se relaciona intertextualmente com obras clássicas tendo como questão a adaptação cinematográfica. Nessa trilha, o “caso Bellini”, proporcionou ainda visões sobre o cinema *noir* e ensejou discussões sobre o cinema nacional contexto da contemporaneidade.

A princípio, nosso trabalho, partiu do acolhimento teórico do dualismo intertextual preconizado por Mikhail Bakhtin e, mais tarde, desenvolvido por Julia Kristeva para compreensão de manifestações linguísticas que, na fase de análises, levou à aferição das relações intertextuais do filme *Bellini e a Esfinge* com a tradição *noir*.

Em outro vetor, partindo para considerações sobre a adaptação, foi possível tecer avaliações sobre a questão da “fidelidade” em relação aos filmes “inspirados” em romances. Pressupostos de teóricos como Robert Stam e André Bazin revelam que a literatura se relaciona com outras formas de artes desde muito, como o teatro e a dança. O cinema, que em seus primórdios buscava desenvolver-se como arte autônoma, “emprestou” da literatura sua consagração para conquistar o seu público e angariar fiéis seguidores.

Tais considerações sobre a relação cinema/literatura atingem o gênero *noir*, que traz em seu DNA páginas e páginas de grandes obras da literatura policial. A literatura de narrativa de enigma de Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Ágatha Christie foram base para o desenvolvimento de uma literatura *noir* de Dashiell Hammet e Raymond Chandler, originária de publicações em revistas *pulp magazine* que conquistaram o público. Narrativas que “inspiraram” o cinema negro com sombras, névoas, detetives e *femme fatales* envoltos na atmosfera do submundo do crime. Tal percurso expositivo encaminhou-se para os nossos propósitos: *Bellini e a Esfinge* como flagrante contemporâneo e que se notam relações intertextuais do *noir* e sua ancoragem na adaptação literária.

As adaptações literárias continuam marcando forte presença no mercado cinematográfico contemporâneo. As salas de cinema estão preenchidas com fãs de escritores como Jojo Moyés e John Green que angariam, principalmente, jovens e adolescentes. O que isso parece nos apresentar é um novo capítulo, as novas mídias da modernidade, que buscam novas fronteiras comunicacionais. Observamos que as relações

intertextuais no âmbito da adaptação literária, estão no cerne de intercâmbios intensos de códigos signitários, em um processo permanente de escambos no universo narrativo ficcional midiático. O mesmo repertório é revelado quantas vezes for necessário, a brinde de uma cadeia interminável. Produtos midiáticos são constantemente reconfigurados, em paródias, paráfrases e demais recursos intertextuais expandidos em uma dinâmica célere de trocas e “inspirações” recíprocas.

Célebres personagens de narrativas midiáticas são recompostos em outras estruturas, como os super-heróis dos quadrinhos presentes no *mainstream* cinematográfico de Hollywood. A chamada *Convergência Midiática*, de Henry Jenkins, é o cenário de múltiplos intercâmbios narrativos. Ao mesmo tempo em que assistimos a novos processos comunicacionais com os novos meios, gêneros e formatos, personagens também são reconfigurados, no compartilhamento íntimo de estruturas de linguagem.

Essa também parece ser uma tendência reconhecível em nosso objeto de pesquisa. O personagem Bellini ganhou sua versão em quadrinhos no projeto *Bellini e o Corvo*, com texto do próprio Tony Bellotto, ilustrações de Pedro Franz e edição da *Companhia das Letras*.

As adaptações literárias são transfigurações de linguagens em que recursos próprios de cada meio são laborados, transformados em expedientes do sistema semiótico que “adapta”. Na tradução dos signos literários para os signos audiovisuais do cinema, deve-se respeitar a liberdade criativa do artista audiovisual. No caso do cinema *noir*, as adaptações da linguagem da literatura levaram a uma realização estilística na qual recursos cinematográficos como iluminação, angulações e posicionamentos de câmeras e interpretações de personagens típicos se tornam determinantes para o caracterizarem como gênero cinematográfico.

Toda adaptação literária é um processo criativo desenvolvido pelos seus realizadores. Ao mesmo tempo, as relações intertextuais se dão com a inexistência de um texto totalmente puro, como já explicitado por Mikhail Bakhtin. A intertextualidade no gênero *noir* não acontece somente no âmbito da adaptação cinematográfica de um romance policial. Demonstramos que o filme *Bellini e a Esfinge* relaciona-se com obras cinematográficas do passado do *noir*, e ao mesmo tempo estabelece diálogos com o universo do cinema nacional.

Fundamentalmente, a estilística do gênero é reproduzida em *Bellini e a Esfinge* como uma espécie de decalque dos recursos já consagrados do *noir* na sétima arte. No capítulo 4 foi demonstrado como relações intertextuais diretas de *Bellini e a Esfinge* com

clássicos do gênero, movimentos estilísticos de um gênero reconfigurado para uma realidade nacional de um período pós Retomada do Cinema, estão a serviço de uma narrativa fluida e convencional, distante já das contravenções paródicas do gênero em filmes do Cinema Marginal.

Assim, o *noir* parece compreender como redundância nas últimas décadas do cinema brasileiro. Representações de personagens de matriz *noir* aparecem em toda a história do cinema brasileiro com manifestações intertextuais que passam pela paródia, paráfrase e metalinguagens explícitas e implícitas. Assim como na literatura policial nacional que despertou com nomes como Rubem Fonseca e seus “discípulos”, como Marçal de Aquino e Tony Bellotto. A paródia, expressão intertextual, fez parte de um personagem famoso, Ed Mort, criado por Luís Fernando Veríssimo, em 1979. O autor deu vida ao detetive trapalhão em 17 histórias compiladas em dois livros. Mais tarde, na década de 80, Miguel Paiva levou o personagem nos quadrinhos. Em 1997, Alain Fresnot levou o ator Paulo Betti a interpretar Ed Mort e em 1993, Luís Fernando Guimarães encarnou o tipo na televisão. Nesse caso, a adaptação optou por uma relação intertextual que acolheu a aclimatação humorística brasileira do *noir*.

Outro é o caso de Bellini em que nem aclimatação há. Enquanto Roberto Santucci optou por uma relação intertextual que acolhe características dos clássicos do cinema *noir* americano e dos filmes de ação do *mainstream* dos anos 90, alguns filmes produzidos no Brasil na década de 70 e 80 buscaram na paródia suas estruturas narrativas, com o *O Pornógrafo* de 1970 de João Calligari.

A questão abordada neste trabalho aponta a intertextualidade em parâmetros abrangentes e afirma que enquanto o *noir* no Brasil teve momentos de desconstrução paródica e de protestos na literatura, em momento pós Retomada do Cinema Nacional a perspectiva se faz ao contrário: na reiteração de tendências do *mainstream* norte-americano como fortalecimento de uma suposta comunicação com o público. *A Dama do Cine Shangai*, dos anos 80, trouxe uma relação metalinguística crítica em que o intertextual remete à tradição, mas não ao decalque.

Bellini e a Esfinge não traz desafios a serem desvendados. Sua esfinge reflete o decalque do gênero norte-americano e suas “atualizações” mercadológicas. Afirma, pois, inflexões do *mainstream* hollywoodiano. Sinal dos tempos? Tal indagação convida a novas reflexões.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa, Portugal. Edições Texto & Grafia. 2009.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, Editora Papyrus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). São Paulo. Hucitec/Unesp, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec. 1999
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARTHES, Roland. **“Texto (teoria do)”** In Inéditos, Vol 1. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, André. **O que é cinema?**. São Paulo, Editora Cosac Naif, 2014.
- BELLOTTO, Tony. **Bellini e a esfinge**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BELLOTTO, Tony. **Bellini e o demônio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BELLOTTO, Tony. **Bellini e os espíritos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BELLOTTO, Tony. **Bellini e o labirinto**. São Paulo. Companhia das Letras, 2015.
- BLOCK, Bruce. **A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais**. São Paulo, Editora Elsevier, 2010.
- BORDWEEL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas. Editora Unicamp, 2013.
- BORDWEEL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação do cinema**. Campinas. Editora Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

BULHÕES, Marcelo. “**Considerações sobre a adaptação para o audiovisual: a ficção noir**”. Santa Cruz do Sul, v. 36 n.61, p. 64-79, jul.-dez. 2011. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/2512/1765>

BRITO, José Domingues. **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007.

CANDIDO, A. et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, pp. 389-390.

COVALESKI, Rogério. **Cinema, publicidade e interfaces**. Curitiba: Editora Maxi. 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 2002.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Leitura sem palavras**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1997.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

GAUDREAU, André, JOST François. **A Narrativa cinematográfica**. Brasília. Editora UNB, 2009.

GENETT, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte, Editora. Faculdade de Letras de Belo Horizonte, 2006.

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1980.

HAINING, Peter. **Noir americano: uma antologia de Chandler a Tarantino**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

- HIRSCH, Foster. **The dark side of the screen: film noir**. Londres: A. S. Barnes, 1981.
- KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Christina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo, Cortez, 2007.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. In: Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1968.
- JAMES, P. D. **Segredos do romance policial: história das histórias de detetives**. São Paulo. Editora Três Estrelas, 2009.
- JENKIS, Henry. **Convergência Midiática**. São Paulo. Aleph, 2009.
- JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In: Poétique. Coimbra: Livraria Almedina, nº 27, 1979, p. 5-49.
- JOHNSON, Diane. **Dashiell Hammett: uma vida**. São Paulo: Companhia das Letras. 1986.
- JULIER, Laurent, MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo. Editora Senac, 2009.
- MASCARELLO, Fernando. **A história do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite: Filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MICHEL, Marrie. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac. 2009.
- NACIMENTO, Geraldo Carlos. **A intertextualidade em atos de comunicação**. São Paulo. Ed. AnnaBlume, 2006.
- NEBOIS, Thierry. **Film noir**. Lisboa: Taschen, 2004.: Ed. 983.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. **Literatura Policial Brasileira: dificuldades e especificidades**. Em: Miscelânea, Assis/SP, v.16, p. 15-33, jul.-dez. 2014. ISSN 1984-2899

- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário da teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- PLAZA, Julio. **A Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Trad. De Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2010.
- STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1981.
- STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis, In: Ilha do Desterro, nº51, p. 019-053. Jul-Dez 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>
- SILVERMAN, Malcolm. **Protesto: e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre/São Carlos. Ed. Universidade/UFRGS/ Ed. Universidade São Carlos, 1995.
- TODOROV, T; DUCROT, O. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VICTORIA, Luiz. A. P. **Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma, Egito**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 47.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1993.
- ZANI, Ricardo. **Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo**. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, 2003.

6 FILMOGRAFIA

À BEIRA DO ABISMO. Direção: Howard Hawks. Roteiro: Willian Faulkner, Leigh Brachkett, Jules Furthman. Warner Bross. 1946.

A DAMA DO LADO. Direção: Robert Montgomery. Roteiro: Steve Fisher. MGM, 1947.

A GRANDE ARTE. Direção: Walter Salles. Roteiro: Matthew Chapman (em inglês), Rubem Fonseca (em português). Universal, 1991.

A MARCA DA MALDADE. Direção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles. Universal International, 1958.

ANJO DO MAL. Direção: Samuel Fuller. Roteiro: Samuel Fuller. 20th Century Fox, 1953.

ATÉ A VISTA, QUERIDA. Direção: Edward Dmytryk. Roteiro: John Paxton. RKO, 1944.

BELLINI E A ESFINGE. Direção: Roberto Santicci. Roteiro: Alexandre Plosk, Tony Bellotto. Imagem Filmes, 2001.

BELLINI E O DEMÔNIO. Direção: Marcelo Galvão. Roteiro: Marcelo Galvão, Tony Bellotto. Imagem Filmes, 2008.

BUFO & SPALLANZANI. Direção: Flávio R. Tambellini. Roteiro: Rubem Fonseca e Patrícia Melo. Warner. 2001.

CÚMPLICES DA SOMBRA. Direção: Joseph Losey. Roteiro: Dalton Trumbo. Horizon Pictures. 1951.

DAMA DE SHANGAI. Direção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles. Columbia, 1948.

DO LADO BROTOU UMA FLOR. Direção: Robert Montgomery. Roteiro: Bem Hecht. Universal International, 1947).

ENTRE DOIS FOGOS. Direção: Anthony Mann. Roteiro: Leopold Atlas e John C. Higgins. Edward Small Productions, 1948.

FUGA DO PASSADO. Direção: Jacques Tourneur. Roteiro: Daniel Mainwaring. Warren Duff, RKO, 1947.

MORTE NUM BEIJO. Direção: Robert Aldrich. Roteiro: A. I. Bezzerides. Parklane, 1955.

NASCIDO PARA MATAR. Direção: Robert Wise. Roteiro: Eve Greene e Richard Macaulay. RKO, 1947.

O FALCÃO MALTÊS. Direção: John Huston. Roteiro: Dashiell Hammett, John Huston. 1941.

O GRANDE GOLPE. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Harris-Kubrick, 1956.

O SEGREDO DAS JOIAS. Direção: John Huston. Roteiro: Bem Maddow. MGM, 1950.

PACTO DE SANGUE. Direção: Billy Wilder. Roteiro: Raymond Chandler. Paramount, 1944.

PASSOS DA NOITE. Direção: Otto Preminger. Roteiro: William L. Stuart (romance), Victor Trivas (adaptação), Frank P. Rosenberg (adaptação), Robert E. Kent (adaptação), Ben Hecht (roteiro). 1950

SOMBRAS DO MAL. Direção: Jules Dassin. Roteiro: Jo Eisenger. 20th Century Fox, 1950.

7. ANEXOS

7.1. Entrevista com Tony Bellotto, autor do romance *Bellini e a Esfinge*.

Para contextualizar a importância desse objeto de estudo e entendermos o processo de elaboração e criação do autor, segue uma entrevista, na íntegra, com o escritor Tony Bellotto:

Pesquisadora: Que autores/obras influenciaram sua produção literária como escritor de romances policiais?

T.B: A literatura em geral me influenciou, não só a chamada literatura policial. Escritores como Ernest Hemingway e Charles Bukowsky me influenciaram tanto quanto Raymond Chandler e Dashiell Hammett, os dois grandes escritores norte-americanos do gênero *noir*. Rex Stout, Ross McDonald, Patricia Highsmith, Manuel Vazquez Maontalbán e Georges Simenon também foram, e são até hoje, grandes referências. Assim como Rubem Fonseca, meu mestre maior na literatura brasileira.

Pesquisadora: Os personagens e tramas de suas narrativas mantêm relações com narrativas de outras narrativas?

T.B: Quando você lê muito, e se apaixona por literatura, como é o meu caso, é impossível você não criar relações e conexões entre o que você escreve e o que você já leu. O Bellini, por exemplo, dialoga constantemente com gente como Philip Marlowe, Archie Goodwin e Mandrake, por exemplo.

Pesquisadora: Além da literatura, você considera que os filmes policiais - de detetive, *noir* etc - influenciam sua produção?

T.B: Acho que a literatura policial está intrinsecamente ligada ao cinema, desde os anos 40, quando os filmes *noir* de hollywood ajudaram a definir uma estética. É difícil saber o quanto o cinema influencia a literatura e vice-versa. Mas as duas formas estão muito ligadas e se relacionam constantemente.

Pesquisadora: Quando escreveu Bellini e a Esfinge, já pensou que o romance seria adaptado para o cinema? Isso influenciou na forma em que conduziu a história?

Quando escrevo nunca penso que aquilo pode virar um filme. Me concentro na dinâmica própria da literatura. Muitas vezes, ao criar uma cena, você a imagina dentro de sua cabeça como uma cena de filme, mas de uma maneira um tanto quanto desfocada, talvez mais próxima de uma imagem de sonho do que de um filme.

Pesquisadora: Podemos esperar adaptações de *Bellini e os Espíritos* e *Bellini e o Labirinto*?

T.B: Estou sempre aberto a propostas, mas não tenho uma vontade especial de que meus livros virem filmes.