



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIBIC

**UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS DE
OBRAS DOS GÊNEROS *NOIR* E *MELODRAMA***

Uma análise intersemiótica de obras literárias e cinematográficas do gênero *noir*

Área do conhecimento: Letras, Linguística e Artes
Subárea do conhecimento: Letras
Especialidade do conhecimento: Teoria da Literatura/Literatura e Outras Artes

Relatório Final
Período da bolsa: de agosto de 2018 a julho de 2019

Este projeto é desenvolvido com bolsa de iniciação científica

PIBIC/COPEs

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz
Autor: Ariani dos Santos Fontes



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. OBJETIVOS	1
2.1 OBJETIVO GERAL	1
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	2
3. METODOLOGIA	2
4. RESULTADOS E DISCUSSÕES	5
ARTIGO PRODUZIDO	6
5. PERSPECTIVAS DE FUTUROS TRABALHOS	32
6. REFERÊNCIAS	33
7. FILMOGRAFIA PRINCIPAL.....	34
8. OUTRAS ATIVIDADES	34



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

1. INTRODUÇÃO

Este relatório possui como objetivo apresentar os resultados da pesquisa iniciada em agosto de 2018 e finalizada em julho de 2019, com financiamento da bolsa COPES e orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz, seguindo o plano de trabalho “Uma análise intersemiótica de obras literárias e cinematográficas do gênero *noir*”. Ao longo do documento serão descritas as atividades desempenhadas durante todo o período, os obstáculos enfrentados e os resultados obtidos.

Pretendeu-se realizar com o projeto uma análise comparativa entre a linguagem literária e a cinematográfica das obras *Indenização em Dobro* do romancista e jornalista norte-americano James M. Cain e *Thieves Like Us* do também norte-americano Edward Anderson, assim como, suas respectivas adaptações fílmicas *Pacto de Sangue* do diretor Billy Wilder e *Amarga Esperança*, de Nicholas Ray. Para a depuração desses objetos, o recorte temático escolhido recaiu sobre a investigação dos elementos fundamentais para a construção do romance e do filme *noir*, considerando as peculiaridades de seu desempenho em ambas as artes, além de buscar uma possível aproximação com características melodramáticas.

Deste modo, duas obras foram fundamentais ao projeto, uma vez que *Uma Teoria da Adaptação* da teórica literária americana Linda Hutcheon e *Tradução Intersemiótica* do escritor e professor espanhol Julio Plaza, mostraram-se basilares para uma abordagem e aprofundamento dos conceitos que nortearam metodologicamente o projeto: Adaptação e Intersemiose.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

O principal objetivo da pesquisa foi desenvolver um estudo comparativo entre a linguagem literária e a cinematográfica, a partir do recorte teórico da teoria da tradução intersemiótica e da teoria da adaptação através da análise de *Indenização em Dobro*, James M. Cain; *Pacto de Sangue*, Billy Wilder; *Thieves Like Us*, de Edward Anderson; e *Amarga Esperança*, Nicholas Ray.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Fazer levantamento bibliográfico, com o intuito de construir o aparato teórico da pesquisa;
- Estudar a questão da tradução intersemiótica na transposição do texto para a tela, abordando as teorias relacionadas ao campo de estudos da adaptação, as quais enquanto base teórica darão amparo à dimensão principal da pesquisa;
- Levantar um apanhado histórico a respeito da formação do gênero *noir* no contexto literário e no cinematográfico;
- Investigar as especificidades dos gêneros, buscando os pontos em que mais se assemelham e diferenciam-se;
- Elaborar relatório final para o PIBIC e outras publicações visando a divulgação em encontros científicos dos possíveis resultados obtidos com a pesquisa.

3. METODOLOGIA

Em relação ao procedimento metodológico adotado no projeto, foi escolhida uma bibliografia que correspondeu com a exigência intrínseca da pesquisa, sendo capaz de



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

fornecer o contexto apropriado para o entendimento da temática estudada, através do uso de conceitos relacionados à Teoria da Literatura, Teoria do Cinema e Filosofia.

Para alcançar tal êxito, a metodologia contou com as seguintes fases constitutivas do processo de desenvolvimento da pesquisa: realizamos o levantamento bibliográfico com o intuito de construir o aparato teórico da pesquisa; em seguida, enfatizamos a transcrição das leituras em forma de fichamentos para melhor compreensão dos conteúdos teóricos; a elaboração de um diário de leitura com o fim de anotarmos comentários críticos e impressões sobre os romances; a escrita de resenhas sobre os filmes, com a premissa de fazer comparações com as características dos textos originais, nesse caso os livros adaptados, assim como se fez necessária a interseção dos resultados obtidos com todas as leituras relacionadas ao tema nas diferentes áreas do saber, pois a pesquisa está voltada para a interdisciplinaridade.

No tocante, a Teoria da Adaptação e a Tradução Intersemiótica realizamos uma revisão da literatura sobre as concepções da tradução de uma determinada linguagem artística para outra - neste caso da transposição do texto literário para a tela¹. Foram analisados os romances, suas adaptações fílmicas e as principais características da ficção *noir* nos dois campos de análise. De acordo com os estudos consultados, a adaptação é repetição, porém sem replicação, pois como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação, a depender da perspectiva pode até ser chamado de apropriação ou recuperação. (HUTCHEON, 2006).

Em razão da análise comparativa, abordamos as teorias relacionadas aos estudos da adaptação, as quais, enquanto base teórica deram fundamentos aos principais objetivos da pesquisa; como já mencionado, anteriormente, mostraram-se indispensáveis as obras: *Uma*

¹ “Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro.” Ismail Xavier. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tania. et al. Literatura, cinema, televisão. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p.27.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Teoria da Adaptação, de Linda Hutcheon; *Tradução Intersemiótica*, de Julio Plaza; *A Criação Literária II*, de Massaud Moisés; *Como Analisar Narrativas*, de Cândida Vilares Gancho.

Tomamos como base alguns nomes que julgamos importantes para o entendimento do gênero *noir* tanto no campo romanesco quanto fílmico: A. C. Gomes de Mattos; Boileau-Narcejac; Joaquim Rubens Fontes; Marcia Ortegosa e Tzvetan Todorov. Investigamos o posicionamento teórico desses autores, e concluímos que a ficção *noir* possui duas fontes: uma literária e a outra cinematográfica. Partindo deste ponto, investigamos as suas particularidades, motivações e características estético-temáticas em ambas as artes.

Priorizamos o estudo da narrativa policial para apurar as relações do gênero *noir* na esfera dos estudos da Literatura e do Cinema. Dessa forma, a investigação das supracitadas obras relacionadas à caracterização da iconografia visual do filme *noir*, revelou-se necessária, pois a primeira delas nos apresenta um panorama abrangente do cinema *noir* enquanto o autor realiza diversos comentários sobre as cenas e os diálogos de alguns dos maiores títulos do gênero (MATTOS, 2001). A segunda, formaliza um apanhado histórico de toda a evolução literária da ficção policial, desde a sua gênese com os romances de enigma perpassando por suas mudanças que mais tarde resultaram em ramificações, como o thriller/suspense, o *hard-boiled* que ele difere do *noir*, entre muitos outros (FONTES, 2012). E uma terceira, que descreve elementos constitutivos da estética, dando ênfase aos signos imagéticos, “o espelho e a fotografia”, dissertando sobre ambiguidades e conotações das sombras e luzes do *noir* (ORTEGOSA, 2010).

É importante destacar, que *As Estruturas Narrativas*, do crítico literário e filósofo, Tzvetan Todorov, foi outro trabalho que nos possibilitou um aprofundamento em relação à evolução e particularização da ficção policial no âmbito literário, além de também abordar o tema de análise estrutural de narrativas.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Com este projeto de pesquisa foi produzido um artigo científico (segue abaixo) ainda não publicado, no qual é apresentada a análise completa em cinco seções, sendo a primeira o “Nascimento do romance *noir*” onde é levantado o contexto histórico do romance *noir*, relacionando-o com a gênese da ficção policial – os romances de enigma – até o seu surgimento nas revistas de emoção na década de 1920 e 1930, além de uma descrição dos temas abordados e das personagens arquetipos. Em seguida, “A estética do *film noir*”, na qual é realizada uma caracterização do gênero no âmbito cinematográfico, discutindo influências, temas, fotografia, período clássico, popularidade, e especialmente, sua correlação com o romance *noir*. Na terceira seção, a análise intersemiótica do romance *Indenização em Dobro*, de James M. Cain e do filme *Pacto de Sangue*, de Billy Wilder, levando em consideração os pressupostos de Linda Hutcheon e Julio Plaza, buscando aproximações e alteridades entre eles. Na sequência, é feito o mesmo, mas com as obras *Thieves Like Us* do escritor Edward Anderson e sua adaptação cinematográfica *Amarga Esperança*, de Nicholas Ray. E por último, as “Considerações finais”, na qual é feita a conclusão de tudo o que foi discutido ao longo do artigo.

Também, durante o período de pesquisa foram realizadas apresentações sobre o que estava sendo estudado, com o intuito de divulgar o trabalho, e, levantar a importância do aprofundamento sobre o gênero *noir* ainda pouco estudado no Brasil.

Sendo este o meu primeiro projeto como pesquisadora científica, além de uma grande oportunidade para adquirir mais conhecimento sobre as teorias da Literatura e do Cinema, duas áreas com as quais me identifico, também pude aprender ainda mais sobre como funciona a produção acadêmica. Todavia, me deparei com algumas dificuldades no decorrer do projeto, principalmente, com a duração da pesquisa, tendo em vista que tinha quatro objetos para analisar, senti que seria necessário um pouco mais de tempo para um melhor aproveitamento de tudo o que estava sendo estudado



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS DE
OBRAS DO GÊNERO NOIR

Ariani dos Santos Fontes (UFS/COPES) ²

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz (UFS) ³

RESUMO: O presente artigo presta-se a, num primeiro momento, caracterizar o romance *noir* ou negro, enquanto uma nova categoria da ficção policial, da sua origem entre as décadas de 1920 e 1930 em revistas conhecidas popularmente como *pulp fiction* até sua transformação em estética cinematográfica com a chegada dos filmes *noir*. Partindo desta premissa, procuramos apresentar o contexto histórico do seu surgimento e as suas particularidades textuais e estético-visuais. Com o intuito de explorar as possíveis similaridades e diferenças do *noir* tanto no âmbito literário quanto no cinematográfico, para isso analisamos o romance *Indenização em Dobro* do jornalista norte-americano James M. Cain, assim como a sua adaptação fílmica *Pacto de Sangue*, de Billy Wilder, a partir dos estudos intersemióticos de Julio Plaza e da teoria da adaptação da teórica canadense Linda Hutcheon.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Adaptação. Romance Noir. Filme Noir. Narratologia.

1 Introdução

O trabalho objetiva investigar os fatos da conjuntura histórica durante a formação do romance negro na esfera da ficção policial, posteriormente, este viria a servir de base literária para o surgimento de um novo movimento cinematográfico, caracterizado por uma fotografia obscura, personagens fatalistas e paisagem urbana, denominado pela crítica francesa de filme *noir*. Também, se propõe a analisar alguns aspectos de romances e adaptações em busca de semelhanças e diferenças entre eles, tais obras estudadas são

² Graduanda do 4º ano do Curso de Licenciatura em Letras Português e Inglês da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: ariani_fontes@hotmail.com

³ Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: cjcejapiassu4@gmail.com



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Indenização em Dobro, de James M. Cain e o filme *Pacto de Sangue* (1944), dirigido por Billy Wilder, roteirizado por ele e Raymond Chandler; *Thieves Like Us*, de Edward Anderson e *Amarga Esperança* (1948), dirigido por Nicholas Ray, roteirizado por Charles Schnee e Edward Anderson.

Narrado em primeira pessoa, característica típica do romance *noir*, o livro *Indenização em Dobro* conta a história de um corretor de seguros que se envolve com a esposa de um de seus clientes, juntos decidem planejar um golpe para dar na empresa de seguros para qual ele trabalha, o que resultará no assassinato do marido dela, para que depois possam dividir o valor da indenização do seguro de vida do mesmo. A relação com a cidade se caracteriza, logo nas primeiras linhas do romance, com a descrição da casa do cliente que Walter Huff está indo visitar, o tom da narrativa é descontraído, apesar de ser prenunciado de que algo de ruim teria acontecido ali em um futuro não muito distante, pois estamos lendo o relato de uma memória. A relação do personagem Walter com o seu chefe Barton Keyes, com a amante Phyllis Nirdlinger e o planejamento do crime perfeito gera um paralelismo, aliás, examinado por boa parte dos poucos textos críticos que existem sobre o romance, com repercussões importantes para o enredo de *Indenização em Dobro*, e que o promove a uma tradição literária influenciada pela temática da duplicidade, traço que será preservado na adaptação.

Em *Thieves Like Us*, a história é contada por um narrador onisciente, e, existe uma tensão narrativa estabelecida desde o início, visto que começa com a fuga da prisão de três personagens Bowie, Chicamaw e T-Dub, que retornam para a vida do crime, porque aparentemente é a única vida que conhecem – roubar bancos de cidades pequenas. O mais jovem deles Bowie, conhece Keechie, a prima de um dos seus comparsas, os dois acabam se apaixonando, dando início a uma trágica história de amor. Os diálogos entre as personagens são pessimistas e mostram a insatisfação deles com a sociedade em que vivem, sentem o peso da violência e da corrupção por toda a parte. Há um sentimento de injustiça



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

que não se dilui, transforma-se em provocação no leitor sobre os contrastes sociais, no deslocamento para a tela esses aspectos são preservados.

Desse modo, a partir da análise dos romances, da diegese que os caracteriza, a indagação que propomos é de que forma os filmes negros traduzem determinados signos existentes nas narrativas dos romances negros. Isto é, tomando a adaptação como um processo intersemiótico, conforme veremos adiante, interessa-nos explorar a compreensão que os cineastas faziam desse tipo de literatura, que vestígios foram conservados no procedimento de tradução para as telas e se a essência dessa transposição se configura mais em questões estruturais e/ou temáticas.

2 Nascimento do romance *noir*

É evidente a influência que os principais acontecimentos do século XX exerceram nas produções artísticas daquele momento. Contudo, é importante ressaltar o absurdo que permeou todo o século, como a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-18), e, mesmo com o seu fim, o mal-estar do pós-guerra permaneceu; a Grande Depressão (1929), um dos piores e mais longos períodos de recessão econômica que afetou diversos países ao redor do mundo, incluindo os Estados Unidos, para alguns historiadores a situação só foi resolvida com a produção em larga escala da indústria bélica impulsionada pela Segunda Guerra Mundial (1939-45).

Podemos caracterizar o mundo como um vulcão prestes a entrar em erupção entre as décadas de 1930 e 1950, diante da ascensão dos regimes totalitários de direita e de esquerda, a carnificina dentro da URSS, a própria Segunda Guerra Mundial, estigmatizada pelo genocídio de milhões de judeus praticado por Hitler na Alemanha nazista, e, para culminar, o lançamento das primeiras armas nucleares pelos Estados Unidos contra as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, o que deu início ao período de Guerra Fria (1945-89). Atrelado a esses acontecimentos, focando nossa perspectiva na sociedade norte-americana, estava o avanço da urbanização, o qual trazia consigo o crescimento da



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

marginalidade; o dito submundo do crime nada mais era que o outro lado da moeda do poder econômico dos EUA, o lado obscuro do *American Way of Life*.

E é nesse cenário que a literatura de ficção policial se transfigura, assumindo uma nova faceta, o que alguns críticos chamam de romance *noir* ou *hard-boiled*. Entretanto, Joaquim Rubens Fontes, em seu livro *O Universo da Ficção Policial* (Ed. Galo Branco, 2012), opta por tratar as duas categorias como distintas, apontando uma como a derivação da outra.

De acordo com Fontes (2012, p.76),

Após o Golden Age o movimento hard-boiled, dos anos 20 e 30, o mercado editorial foi inundado por diversos tipos de narrativa, quase todas mostrando o outro lado do crime e reivindicando a classificação como ficção policial. Surgiram o romance noir americano, o romance polar e, alguns anos depois, o romance neopolar na França, além de outros tipos, que os criadores nem se preocuparam de rotular.

A ficção policial é, antes de tudo, um fenômeno da urbanização, portanto, na evolução do gênero, é possível observar que, desde os seus primórdios com os contos de Edgar Allan Poe no século XIX, nos quais ele descreve crimes com labirínticos enigmas num período em que a multidão ocupava as ruas e a violência começa a despontar nas páginas dos jornais, isto é, as narrativas policiais sempre estiveram atreladas ao desenvolvimento das grandes metrópoles, fato este que está intrinsecamente relacionado com a Primeira Revolução Industrial (1760-1820/1840), pois esta impulsionou o aumento demográfico dos centros urbanos provocado pelo êxodo rural, tendo como consequências a eclosão da ruína das relações sociais, a solidão dos indivíduos e “a cidade industrial, com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14).

Devido ao cenário gerado pela Grande Depressão (1929) ter sido marcado pelas mazelas sociais, com altos índices de desemprego, crescimento da desigualdade social,



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

escassez de alimentos e diminuição da produção industrial, o sentimento de insatisfação e descrença tomou conta da sociedade civil norte-americana, e isto ficará visível nos enredos de produções literárias e cinematográficas da época, como grandes exemplos temos o romance *noir* e o filme *noir*, tal como afirma Todorov (1980, p.50), os gêneros do discurso “evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem” nas esferas cultural, espacial e temporal.

É entre as décadas de 1920 e 1930 que o romance negro surge em solo norte-americano e ganha popularidade, as histórias começam a ser publicadas em revistas conhecidas como *pulp fiction* ou “revistas de emoção”, surgidas na virada do século XIX para o XX, substituindo publicações anteriores como folhetins, *penny dreadfuls* e *dime novels*. Apresentando-se como um contraponto às histórias detetivescas de até então, onde o detetive tinha a capacidade de solucionar crimes sem comprometer a sua integridade física, como por exemplo, Miss Marple, Hercule Poirot, ambos criados por Agatha Christie, e Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle.

Se antes no romance de enigma o cerne não era a violência generalizada, ainda que esta estivesse presente, agora não existe espaço para a ausência dela, na medida em que a violência se torna uma constante, todos são possíveis vítimas, não há segurança. O mundo do crime e a sua crueldade irá alcançar a todos, sem distinção. Isso demonstra como “a violência é um elemento constitutivo do romance policial” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 19).

O clima de tensão é contínuo, a caçada ao assassino e/ou os motivos que o levaram a praticar tais ou tal ato tornam-se o fio condutor da história. O detetive que antes era, em geral, um aristocrata excêntrico, torna-se apenas mais um assalariado, marrento, mulherengo, muitas vezes alcoólatra, demasiadamente humano, de humor cáustico e moral duvidosa, frequentemente agindo às margens da lei. Observando a progressão da ficção policial, não surpreende que ela tenha originado diferentes tipos de romances, muito menos que um desses tenha sido o próprio romance *noir*. Segundo Boileau-Narcejac (1991, p. 57),



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Não era fatal que o assassino fosse uma réplica do detetive, uma espécie de detetive do avesso. Bem pelo contrário, podia-se também facilmente fazer do detetive uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso pelo avesso.

No espetáculo de representações descrito por Boileau-Narcejac a diegese desenvolve-se com um protagonista que se apropria de habilidades e apresenta atitudes que antes pertenciam somente à figura do detetive. Apesar de serem bandidos espertalhões, os assassinos descritos nesse universo negro costumam ser sedutores, e acabam por despertar um sentimento de compreensão entre os leitores, o que pode ser explicado por Salvatore D’Onofrio (1999, p. 178) no trecho a seguir:

O herói da literatura de massa, pouco importa se agindo dentro, à margem ou fora do sistema policial, representa o símbolo do desejo de salvaguardar os valores sociais, lutando contra os elementos perturbadores da ordem, inimigos do estado e dos cidadãos integrados na sociedade. Por isso, o detetive, como o mocinho do filme de faroeste, não pode ser derrotado: sua vitória é um imperativo ideológico. De antemão, o consumidor de literatura de massa sabe que o mocinho, apesar de apanhar na primeira parte do filme, no final vencerá o vilão [...] a justiça triunfará sobre a iniquidade, o amor sobre o egoísmo, a liberdade sobre a opressão, enfim, o bem sobre o mal. A maldade é colocada na literatura de massa apenas para ser aniquilada.

Descontrói-se o paradigma do personagem protagonista – o herói épico – de caráter estereotipado e sem defeitos, e constitui-se a figura do anti-herói, enquanto aquele que irá enredar-se na trama ao lado de uma figura feminina, prestigiada como *femme fatale* (mulher fatal, em francês). Essa mulher de virtudes questionáveis é constantemente descrita como dona de um charme arrebatador e um tanto dissimulada, desempenhando o papel de amante, parceira de crime, costuma ser um dos motivos que levaram o anti-herói a enveredar-se pelo caminho do banditismo. Juntos os dois vivenciarão perseguições, ameaças e muitas traições, e a todo o momento serão testados por suas escolhas problemáticas. Em virtude disso “é em torno dessas constantes que se constitui o romance



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

negro: a violência, o crime geralmente sórdido, a amoralidade das personagens” (TODOROV, 2004, p. 100).

Nesse universo a violência fascina e amedronta, mas ao mesmo tempo dialoga com a nossa passionalidade, o modo como nos encaixamos no espaço urbano, onde o inesperado pode se materializar a cada esquina dobrada, “as fachadas, as multidões humanas, os labirintos de ruas serão, quase sempre, personagens mudos constantes nas narrativas policiais” (REIMÃO, 1983, p.10), também descaracteriza qualquer lógica ou fundamento que tenhamos como pré-determinado. Dramas do cotidiano, tais como a profundidade emocional, os conflitos pessoais e a complexidade das relações entre as personagens assumem o espaço que outrora no romance de enigma pertencera ao mistério, este ainda permanece, mas agora enredado em segundo plano.

Os textos, por sua vez, são escritos de modo direto, fazendo uso de uma linguagem informal, o sarcasmo a todo instante trespassa os diálogos, a trama possui um ritmo acelerado e a cada virada de página pode surgir um acontecimento que empurrará os protagonistas para o destino ao qual parecem estar fadados.

As histórias não possuíam muita pretensão artística, em razão de como já dito anteriormente, terem sido publicadas em revistas de emoção, posto que estas eram destinadas especificamente ao entretenimento rápido, sendo vendidas em bancas de jornal a um preço bastante baixo. Diante disso, era tida como uma subliteratura, pois tinha como principal alvo a comunidade proletária. Com o término da Segunda Guerra Mundial (1939-45) houve um aumento do preço do papel de celulose, levando as editoras a diminuir o formato tradicional das revistas e a adotar o formato de “bolso”.

Embora mais tarde tenha se difundido por diversos países foi em seu país de origem, Estados Unidos, que esse tipo de literatura conseguiu obter um maior destaque, revelando escritores como Dashiell Hammet, Raymond Chandler e James M. Cain, hoje considerados grandes nomes da ficção policial do século XX. Todavia, antes de lançarem seus romances, eles costumavam publicar suas histórias em *revistas pulp*, como a famosa *Black Mask*. Em



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

consequência da maioria deles terem sido jornalistas que se converteram a romancistas e/ou roteiristas, muitas das tramas foram inspiradas em casos de crimes reais que vieram a servir como matéria-prima para o desenvolvimento de alguns dos melhores romances *noir*, mais tarde adaptados para as telas, dando início a uma nova estética cinematográfica em Hollywood.

3 A estética do *film noir*

Há controvérsias sobre o que de fato seria o *film noir*, se este seria um movimento⁴, ciclo ou tendência cinematográfica. No tocante ao seu tempo de vigência, a crítica também não é unânime, havendo especialistas que o identificam exclusivamente com a década de 1940, outros com a de 1940 e 1950⁵, e ainda há aqueles que classificam as produções das décadas seguintes, as quais possuem características semelhantes, como *neo-noir*, são alguns desses exemplos, *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, *Corpos Ardentes* (1981), de Lawrence Kasdan e *Los Angeles - Cidade Proibida* (1997), de Curtis Hanson. Em seu período clássico, determinado pela crítica, como aquele que abrange de 1941 a 1958, as produções fílmicas *noir* não eram bem quistas pela crítica norte-americana, que as rejeitava por seu clima sombrio e pessimista, além de seus personagens fatalistas.

A denominação *film noir* foi dada pela crítica francesa dos anos 1950 a esse conjunto de filmes americanos de suspense, com temática criminal, ambientação urbana e anti-heróis. Produzidos por estúdios menores de Hollywood, a partir dos anos 40, relegados a filmes “B”, por serem de produção barata e sem o glamour das produções das *majors* – os quatro grandes estúdios de Hollywood. No entanto, o termo e o prestígio só se

⁴ “A nosso ver, o filme noir, não é um movimento como o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano ou a *Nouvelle Vague* francesa porque é menos consciente e articulado. Nem um ciclo como o das comédias Ealing ou dos filmes da Hammer, porque não trata de um único tema, nem é tão limitado no tempo.” A. C. Gomes de Mattos. *O Outro Lado da Noite: Filme Noir*, Coleção Artemídia, Rocco, 2001, p.23.

⁵ “Como é que um ciclo do cinema americano se tornou um dos movimentos mais influentes da história cinematográfica? Durante o seu período clássico, que durou de 1941 a 1958, os -filmes negros- eram ridicularizados pelos críticos da altura.” Alain Silver e James Ursini. *Film Noir*. Taschen, 2012, p.06.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

consolidaram na pesquisa acadêmica no final dos anos 1970, com a publicação de um minucioso trabalho sobre este gênero, intitulado *Film Noir, An Encyclopedic Reference to the American Style*, de Alain Silver e Elizabeth Ward.

De acordo com A. C. Gomes de Mattos (2001, p.11):

Film noir foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra.

Devido à ocupação nazista da França durante a Segunda Guerra Mundial ter privado a entrada de filmes norte-americanos em território francês, os franceses ficaram impossibilitados de acompanhar na íntegra o surgimento daquilo que viria a ser um novo ciclo que começava a despontar em Hollywood, com o fim do embate, “quando o país foi libertado, a produção acumulada dos últimos quatro anos inundou o mercado cinematográfico” (MATTOS, 2001, p.12). Ainda em 1945, o ator e roteirista francês Marcel Duhamel lançou a *Série Noire* pela editora Gallimard, tratava-se de traduções dos escritos de autores como Raymond Chandler, Dashiell Hammet, David Goodis, James M. Cain, Cornell Woolrich entre outros, histórias que vieram a fornecer a matéria-prima para a base literária desse tipo de película.

Até então o termo *film noir* não havia sido empregado às produções, o primeiro a atribuí-lo foi o crítico francês Nino Frank em 1946, inspirado na já citada *Série Noire*, popular por sua capa preta, inclusive, os diretores e atores afirmaram, posteriormente, que não tinham consciência de que estavam fazendo parte da criação de um novo tipo de produção, muitos desses diretores eram europeus que haviam sido forçados a emigrar de seus países de origem que estavam sob o jugo nazista, encontraram no terreno fértil nos Estados Unidos para produzir obras com as técnicas que haviam levado na bagagem,



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

principalmente, a iluminação *chiaroscuro* e o ponto de vista subjetivo e psicológico. Conforme Alain Silver e James Ursini (2012, p.11),

Muitos dos principais realizadores do *film noir* do período clássico – Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Max Ophüls, Jacques Tourneur e Jean Renoir – haviam emigrado da Europa. Tinham trabalhado na Alemanha e França onde o Expressionismo e o realismo poético eram os movimentos artísticos dominantes há mais de uma década.

Na iconografia visual, os filmes possuíam uma estética fortemente influenciada pelo Expressionismo Alemão⁶, herança europeia de alguns dos seus mais importantes realizadores, ângulos de câmera distorcidos, câmera em movimento constante, filmados em preto e branco, caracterizados pelo alto contraste e a técnica do claro/escuro, característica de pintores barrocos, tais como Rembrandt e Caravaggio, apoiando-se em uma iluminação conhecida como a de três pontos, na qual existe uma fonte de luz para estabelecer as sombras (escuro), outra para o contraste com o preto (claro) e outra para criar a “atmosfera” da cena (gradiente cinza). Marcia Ortegosa (2010, p.39) descreve de maneira precisa algumas das peculiaridades da fotografia *noir*, segue abaixo:

O cinema *noir* é marcado por uma estética de artifícios, a começar pela sua fotografia em preto e branco que foge ao naturalismo do mundo real que é policromático; aos cenários barrocos (essencialmente em Welles) ou teatrais; à iluminação dura, contrastada, sem meios tons; aos planos que oscilam entre *close-up* a profundidade de campo sem mediações, enfim, tudo nos remete à noção de estar num universo não-natural, de imagens dissimuladas, de cenários construídos.

⁶ Movimento artístico que se desenvolveu na Alemanha no pós-guerra (1914-18), cujo auge no campo cinematográfico se deu na década de 1920, os diretores tentaram representar o pessimismo e o cenário desolador que tomou conta do país, através de uma estética sombria, com contraste entre as trevas e a luz, jogos de espelhos e fotografia recortada. Essa representação também se dava por meio da atuação exagerada dos atores, maquiagem carregada e enquadramento enviesado. Podemos encontrar todas essas características estéticas naquela que é considerada a grande obra desse movimento no cinema, O Gabinete do Dr. Caligari (1920), do diretor Robert Wiene. Com a ascensão do nazismo, muitos dos cineastas, atores e técnicos alemães fugiram para os Estados Unidos.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Apesar da não-naturalidade desse universo nos dar a sensação, num primeiro momento, de estarmos diante de algo caricato, logo em seguida, essa percepção é colocada em dúvida, quando começamos a nos identificar com a dualidade presente nas personagens, o anti-herói de índole questionável, que pode ou não ser um detetive e a sensual e manipuladora *femme fatale*, ambos figuras preservadas do romance *noir*, buscando evidenciar essa duplicidade os diretores faziam uso de espelhos e sombras, produzindo cópias para expor a falsidade desses indivíduos. Ortegosa (2010, p.47) nos explica a utilização desses elementos em cena,

A reiteração do espelho – como processo discursivo, nos filmes *noir* – está relacionada com elementos geradores de cópias que implicam em alteridade: imagens que se duplicam, sombras, reflexos, réplicas. Essas imagens estão pautadas pela mesma chave, ou seja, a questão da ilusão, do engano, do falso e da perda da identidade, que se organizam através de um processo espetacular.

Acredita-se que tenha bebido da fonte estilística dos filmes hollywoodianos de gângsteres e de terror dos anos 1930, assim como também, do realismo poético francês⁷, apesar de Cidadão Kane (1941), de Orson Welles, não ser considerado um filme *noir*, acredita-se que ele teve influência na construção de estilo do gênero. Não existe um consenso entre os críticos de cinema sobre qual teria sido o primeiro filme, enquanto alguns críticos apontam *Stranger On The Third Floor* (1940), a maioria concorda que, na verdade, teria sido *Relíquia Macabra* (1941), este último tido como um dos grandes filmes de todos os tempos.

Similar aos romances, os diálogos costumam ser rápidos, com frases precisas e incisivas, dando espaço para passagens poéticas ou dramáticas, também são marcados por

⁷ Movimento cinematográfico francês que surgiu na metade da década de 1930, cujas produções se caracterizam pela ênfase no papel do roteirista, eram melodramas policiais com fundo trágico e pessimista que retratavam a realidade socioeconômica do país na época, destacam-se dentre os filmes baseados nessa temática, *A Grande Cartada* (1934), de Jacques Feyder; *Toni* (1935), de Jean Renoir.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

um jogo de inteligência e ironia, no qual não sabemos quem sairá vencedor ou se sequer alguém conseguirá sobreviver para tal feito. A narração em *voz-off*, legado da narração em primeira pessoa do romance, seus personagens-tipo, o anti-herói, a *femme fatale*, aquele que procura a verdade, o perseguido, esses personagens são carregados por uma visão de mundo cínica e antipática, influência do realismo poético francês, com seus temas de desigualdade social, heróis corrompidos e fatalismo.

Além de descrever os elementos narrativos e estéticos da ficção *noir*, o escritor Mascarello (2006, p.182) faz uma ligação entre os títulos dos filmes e as particularidades dos enredos.

[...] a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios, etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas. Num levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos *noirs* traria no título original menção a essa iconografia – *night, city, street, dark, lonely, mirror, window* – ou aos motivos temáticos – *killing, kiss, death, panic, fear, cry* etc.

Tais características podem ser encontradas não só ao longo da narrativa, mas também nas artes dos cartazes desse tipo de produção, a disposição desses elementos explora a atmosfera emocional da trama, além de ilustrar o clima psicológico das personagens.

Tanto o pôster americano do filme *Amarga Esperança* (ver figura 1) quanto o cartaz francês de *Pacto de Sangue* (ver figura 2) trazem elementos visuais inerentes a esse tipo de ficção, como a arma, o anti-herói, a *femme fatale* e os tons sombrios. No primeiro, é possível notar o que seria a manchete de um jornal com os seguintes dizeres “Bem produzido e completamente emocionante fazem deste filme uma nota indelével” (em tradução livre), a manchete reforça a premissa de estar relatando um crime, vale destacar que, os escritores deste tipo de narrativa costumavam inspirar-se para suas histórias em crimes reais, também temos o casal principal flagrados naquele que parece ser um momento de medo, e por último, reforçando o título original, um ambiente noturno com um carro

**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

pegando fogo. No segundo, em letras garrafais o título em francês fazendo alusão ao seguro em caso de morte de uma das personagens, e a figura de um indivíduo caído na linha de trem encharcado de sangue.



Figura 1 – “Amarga Esperança” (1948)



Figura 2 – “Pacto de Sangue” (1944)

4 Teoria da Adaptação e Tradução Intersemiótica

Na Tradução Intersemiótica, nomenclatura dada pelo professor e escritor espanhol Julio Plaza, isto é, aquela que se refere num processo de semiose, na conversão de signos em outros signos, estamos perante uma transposição de um sistema signifiante para outro, de uma arte para outra arte, ação também conhecida por adaptação. Como dito por Jakobson (1969, p.72), quando se traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. É importante compreendê-la como um procedimento independente e complexo, e não apenas como uma imitação do código original.

De acordo com Hutcheon (2006, p.30),



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica.

A adaptação seria a recriação de algo pelo olhar daquele que está recriando, “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2006, p.43), algumas características do original podem ou não ser preservadas, depende da interpretação ou reinterpretação de quem está adaptando, e do que será propriamente adaptado, em razão de cada signo possuir elementos próprios que nem sempre podem ser reproduzidos de maneira fiel, como quando se adapta do sistema literário para o cinema, da pintura para a televisão entre outros, a seguir Hutcheon (2006, p.40) diz,

[...] por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemiótica de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.

De acordo com Plaza (2008), a tradução cria um original sobre o primitivo, gerando uma ponte entre passado-presente-futuro. É importante ressaltar, que a partir da ciência da tradução como retextualização que produz um novo original, o autor recusa de maneira implícita, o paradigma da fidelidade para a avaliação das traduções. Para ele a tradução intersemiótica nada mais é do que uma transação criativa entre as diferentes linguagens ou sistemas de signos. Conforme Hutcheon (2006, p.61), a adaptação dá-se,



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia.

Para Gaudreault (1998, p.270, apud HUTCHEON, 2006, p.62), “as adaptações que obviamente estão menos envolvidas em debates são aquelas em que não há mudança de mídia ou modo de engajamento”, os maiores exemplos desse tipo são as refilmagens, os covers musicais e as versões de quadrinhos, pois não costumam incitar muitas discussões sobre suas especificidades, já no caso das obras analisadas neste trabalho, os debates costumam ser mais acalorados, devido à mudança de mídia. Ismail Xavier entende tal situação como uma atualização da obra original,

Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 62)

É de saber comum que diferentes meios de representação exigem interpretações distintas de uma mesma história, condição tida como basilar para a qualidade da adaptação, nesse exemplo do livro para a tela, os cineastas irão imprimir suas próprias interpretações, procurando traduzir para a imagem aquilo que compreenderam da história literária, e é nessa passagem de códigos que algumas particularidades do enredo original podem ser perdidas, em virtude de cada mídia possuir suas próprias especificidades comunicativas.

4.1 Indenização em *Dobro* e Pacto de Sangue

O livro de James M. Cain, *Indenização em Dobro*, lançado como um romance, em 1943, já havia sido publicado anteriormente em uma série de oito partes na revista *Liberty*



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Magazine, tendo sua primeira parte sido lançada em fevereiro de 1936, posteriormente ficou conhecida como a obra que o consagrou como um dos maiores mestres da literatura *noir*. A história é baseada em um crime real que chocou a população da cidade de New York em 1927, uma mulher casada do Queens, Ruth Snyder⁸, planejou com o seu amante Judd Gray, o assassinato do marido Albert Snyder, após ela ter adquirido no nome dele uma apólice de seguro de vida com cláusula de indenização dobrada.

Apenas um ano após a publicação do livro, em 1944, é lançada a adaptação homônima *Double Indemnity*, no Brasil “Pacto de Sangue” – ambos os nomes possuem uma forte ligação com o enredo da trama –, dirigido por Billy Wilder, cujo roteiro é de sua autoria em parceria com Raymond Chandler, outro grande mestre desse tipo de literatura, estando por trás de clássicos como *O Falcão Maltês* (1931) entre outros, o filme alcançou sucesso de bilheteria e de crítica, chegando a ser indicado a concorrer em setes categorias do Oscar, não venceu em nenhuma, mas ainda assim, um grande feito jamais alcançado por outra produção *noir*, devido a esses filmes serem fortemente renegados pela crítica especializada da época. Estrelado por Fred MacMurray como o anti-herói e Barbara Stanwyck como a *femme fatale*, ainda com a presença de Edward G. Robinson como Barton Keyes, chefe do departamento de pagamento dos seguros da Pacific All-Risk.

As duas narrativas trazem Walter um dedicado corretor de seguros, até então livre de qualquer suspeita, um sujeito comum que em uma visita de negócios conhece e se apaixona pela perigosa esposa de um de seus clientes, Phyllis, a *femme fatale*, juntos irão dar início a uma série de atitudes trágicas. Na adaptação, houve uma alteração dos sobrenomes das personagens, ao invés de Walter Huff e Phyllis Dietrichson, passou a ser Walter Neff e Phyllis Nirdlinger. Os dois acabam tramando um plano audacioso: fazer o marido dela assinar uma apólice de seguro de vida, que inclui uma cláusula de indenização em dobro caso a morte ocorra em um acidente de trem, para que depois possam matá-lo, e

⁸ Há um documentário sobre esse crime intitulado “Ruth Snyder Documentary” que está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCUZXFA9hhM>>.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

assim ficarem com o dinheiro, o combinado era que dividissem o dinheiro entre os dois, o crime precisaria ser perfeito, nas palavras do próprio Walter, não poderiam deixar nenhuma ponta solta, em razão dele trabalhar no ramo de seguros, toda a sua experiência serve como aparato no planejamento do crime, e tudo nos é detalhado por ele.

Considerando os estudos que norteiam a tradução intersemiótica e as definições da teoria da adaptação, podemos partir para a análise da transposição do romance de Cain para a tela, por Wilder. Seguindo os níveis da percepção objetiva escolhemos algumas cenas da adaptação Pacto de Sangue para fazer a comparação com o texto original, buscando as alterações na diegese. É conhecido que ao redigir um texto o escritor deixa pistas para o leitor idealizar todo o cenário e o desenrolar da narrativa. A obra linguística é repleta de preciosos detalhes que buscam encaminhar o leitor em sua interpretação, como pode ser observado no fragmento a seguir:

[...] Logo depois da casa deles, numa curva, há uma árvore. E nenhuma outra casa à vista. Escondi-me atrás do tronco e fiquei esperando. Tive de aguardar exatamente dois minutos, mas me pareceram uma hora. E então vi o brilho da luz dos faróis, e o carro deles fez a curva. Quem estava ao volante era ela, com ele ao lado, as muletas debaixo do braço do lado da porta. Quando o carro chegou perto da árvore, parou. Exatamente de acordo com o planejado. (CAIN, 2007, p.52)

Walter e Phyllis haviam combinado de se encontrarem numa esquina próxima a casa do casal, o plano consistia em ela fazer o marido descer do carro para buscar uma bolsa que supostamente havia sido esquecida dentro da casa, enquanto isso, Walter entraria no carro para que mais a frente em um local isolado, pudesse dar cabo da vida do senhor Nirdilinger, sem levantar suspeitas. Depois seria ele quem seguiria com Phyllis para a estação de trem, e embarcaria se passando pelo morto, em seguida, no ponto planejado encenaria a cena do acidente. Ao transpor esse trecho para o cinema, Wilder se utiliza das categorias objetivas de Hutcheon sobre a adaptação (ver figura 3). Observando a imagem da cena do filme, que



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

representa o trecho, acima descrito, podemos perceber a presença de símbolos similares, que procuram manter o sentido original contido no romance.



Figura 3 – Cena do filme Pacto de Sangue

Walter está indo em direção à garagem da casa dos Nirdilinger, cujo portão havia sido deixado aberto por Phyllis como acertado, lá dentro ele se esconde no banco de trás do carro, depois ela e o marido aparecem, entram no carro e seguem para a estação de trem, ela ao volante e ele no banco do carona. Walter fica aguardando o sinal para agir, três buzinas seguidas dadas pela *femme fatale*. Aqui, o senhor Nirdilinger não volta a casa para buscar a bolsa, como acontece no livro, o que se mostra até mais verossímil, uma vez que ele está com uma das pernas fraturadas, andando de muletas, voltar a casa depois de ter entrado no carro não pareceria uma opção. Essa foi uma alteração simples, não houve uma mudança brusca do sentido da cena, pois em ambas, Walter irá assassiná-lo dentro do carro.

Houve mudanças um pouco mais significativas durante essa transposição, uma delas é o início da narrativa, que no livro começa com o anti-herói narrando sobre aquela que seria a sua primeira visita a casa dos Dietrichson, já a adaptação inicia com um homem de muletas aparentemente com uma das pernas engessada, andando por um cenário todo



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

enevoadado, aproximando-se cada vez mais da tela, o que pode ser compreendido como a figura do próprio Walter caminhando para aquilo que seria seu destino final. Logo em seguida, o plano muda para uma paisagem urbana, com um carro passando em alta velocidade por uma avenida, quando finalmente estaciona, a câmera dá um close na fachada do prédio da companhia de seguros Pacific All-Risk, desce do carro um homem ofegante com um braço machucado, logo descobrimos que trata-se de Walter, pronto para subir ao escritório e confessar em uma gravação destinada ao seu chefe Barton Keyes o que ocorreu com ele até ali e o porquê dele estar nas condições em que se encontra (ver figura 4). Todavia, faz-se necessário destacar que tanto o livro quanto o filme começam do final da história, somos alertados desde o início pelo tom de confissão de Walter de que algo muito ruim se sucedeu.

Fui de carro a Glendale para incluir três novos motoristas do caminhão na apólice de uma cervejaria, e então me lembrei de uma renovação de seguro em Hollywoodland. Resolvi ir até lá. E foi assim que cheguei à Casa da Morte, que andou sendo tão falada nos jornais. Mas não tinha muito de Casa da Morte quando cheguei lá pela primeira vez. (CAIN, 2007, p.7)



Figura 4 – Cena do filme Pacto de Sangue



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Apesar da diferença introdutória, quando Walter começa a narrar os acontecimentos no ditafone da sala de seu chefe (ver figura 5), assume o mesmo sentido do início do livro, o da confissão do crime, outro ponto preservado foi o motivo que o levou a confessar, o seu amor pela filha do morto, a senhorita Lola Nirdilinger, e também, o remorso. Entretanto, há uma outra divergência, pois no romance, ele só confessa ao seu chefe quando já estamos próximos das últimas páginas. Em ambas as narrativas, ele será alvejado por Phyllis com um tiro no ombro, enquanto na adaptação ele se encaminha ao escritório da firma onde trabalha, no livro ele é internado em um hospital, mas ao ser informado da prisão de Lola e Sachetti (ex-namorado de Lola e atual amante de Phyllis), decide contar ao chefe Keyes que foi ele quem matou o senhor Nirdilinger com a ajuda da esposa do mesmo.

“Keyes?”

“Hein?”

“Eu sei de uma coisa. Agora que você tocou no assunto.”

“Estou ouvindo, rapaz.”

“Eu matei Nirdilinger.” (CAIN, 2007, p.120)



Figura 5 – Cena do filme Pacto de Sangue



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

No aspecto visual, a adaptação possui todas as especificidades estéticas, tais como ambientação urbana, espelhos, sombras, ângulos distorcidos, temas como o passado sombrio, pesadelo fatalista, por isso é considerado o filme noir perfeito. A linguagem do romance é permeada por sarcasmo, e essa foi uma das características transportadas para o filme, porém, de uma maneira muito mais aguçada, com diálogos que respingam ironia e intensificam o suspense, como quando Walter diz no início de sua confissão “Como eu poderia saber que assassinato às vezes podia cheirar a madressilva?”⁹; ou, neste outro, quando Phyllis diz “Nós somos podres.”, e ele responde “Apenas você é um pouquinho mais podre.”¹⁰

Dessa forma, pudemos notar que apesar da adaptação ter preservado a principal premissa do enredo, foram realizadas mudanças profundas em grande parte da narrativa, que acabou por dar um novo sentido à história, todavia, é importante salientar que, certas situações da trama não foram tão modificadas, preservando mesmo que pouco, algumas características do texto original. Como na cena final do filme (ver figura 6), na qual Keyes encontra Walter ofegante, prestes a padecer devido ao tiro que levou de Phyllis, a cena funciona como uma espécie de despedida entre os dois amigos, a linha de chegada do trágico destino de Walter, visto que as sirenes dos carros da polícia começam a soar ao fundo. Já a cena final do romance se passa em um cruzeiro, no qual Phyllis e Walter embarcam supostamente sem saberem da presença um do outro, porém, logo se encontram, e, juntos decidem ceifar as próprias vidas, um ato de redenção diante do crime que cometeram, abaixo segue o trecho, onde Walter descreve a aparência de Phyllis no momento em que se preparam para atirarem-se ao mar.

Estou escrevendo na minha cabine. São quase nove e meia da noite. Ela está na cabine dela, se preparando. Seu rosto está pintado de branco como cal, com círculos negros ao redor dos olhos, carmim nos lábios e nas faces. E vestiu aquela coisa vermelha. É horrenda. [...] Lembra a aparição

⁹ “How could I have known that murder could sometimes smell like honeysuckle?” (Wilder, 1944)

¹⁰ “Phyllis: We’re both rotten. Walter: Only you’re a little more rotten.” (Wilder, 1944)



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

que assoma a bordo do barco para disputar nos dados as almas dos marujos no poema de Coleridge, “A balada do velho marinheiro”. (CAIN, 2007, p.135)



Figura 6 – Cena do filme Pacto de Sangue

4.2 Thieves Like Us e Amarga Esperança

O segundo e último romance de Edward Anderson, *Thieves Like Us*, foi publicado em 1937, e, adaptado para o cinema pelas mãos de Nicholas Ray, em 1948, com o título em inglês de *They Live By Night* (Eles vivem pela noite, em tradução livre), mas, no Brasil recebeu a alcunha de *Amarga Esperança*. O enredo retrata a juventude norte-americana marginalizada dos anos 1930, no auge da Grande Depressão de 1929, caracteriza as mazelas sociais e o sofrimento de quem se enveredou muito cedo pelo caminho da violência, por não ter tido outra opção.

Em *Thieves Like Us*, a história é contada por um narrador onisciente, e, existe uma tensão narrativa estabelecida desde o início do livro, visto que começa com a fuga da prisão de três personagens Bowie, Chicamaw e T-Dub. Durante a fuga, eles passam a se esconder em diversos lugares, em um desses esconderijos Bowie conhece Keechie, a prima de um de



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

seus comparsas, logo se identificam, criando uma espécie de ligação. Após um assalto a banco com os outros dois fugitivos, ele escapa e acaba se casando com ela, porém, as coisas não funcionam para o casal, já que Bowie passa a ser procurado não somente pela polícia, mas também pelos parceiros de crime que querem sua ajuda para um novo assalto. Instaura-se assim um melodrama policial provocado pelo pessimismo das personagens, desde a fuga do trio de criminosos perpassando pela história de amor do casal principal, afinal, o leitor já aceitara que o futuro diegético dessas personagens será trágico, diante dos caminhos traçados ao longo da trama. No deslocamento para a tela pudemos observar que tais aspectos foram preservados. Porém, o sentimento de injustiça não se dilui ao longo de toda a trama, manifestando uma provocação no leitor sobre os contrastes sociais, como podemos notar a seguir em um diálogo entre os personagens Bowie e Hawkins,

“Esses políticos são ladrões como nós. Bowie disse. Apenas, eles têm mais juízo e usam suas malditas bocas ao invés de uma arma. Eles roubam viúvas e órfãs.”¹¹ (ANDERSON, 1974, p.169)

É exatamente aqui que o autor invoca o título da obra “thieves like us”, (ladrões como nós, em tradução livre), a afirmação evidencia o sentimento de revolta com as instituições públicas e com aqueles tidos como privilegiados, nesse caso, os políticos. É interessante dizer que, em outros momentos, o personagem T-Dub também usa “They’re thieves like us” (ANDERSON, 1974, p.18), eles usam esse argumento para justificar seus roubos. Enquanto o livro inicia com a fuga dos três criminosos, a adaptação começa com um plano que nos apresenta Bowie e Keechie juntos, nos passando a ideia de se tratar de um filme romântico, visto que as personagens além de trocarem olhares apaixonados, também se beijam (ver a sequência das figuras 7, 8, 9 e 10).

¹¹ “Them politicians are thieves just like us. Only they got more sense and use their damn tongues instead of a gun. Bowie said. They rob widows and orphans.”



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA



Figura 7 – Cena do filme Amarga Esperança



Figura 8 – Cena do filme Amarga Esperança



Figura 9 – Cena do filme Amarga Esperança

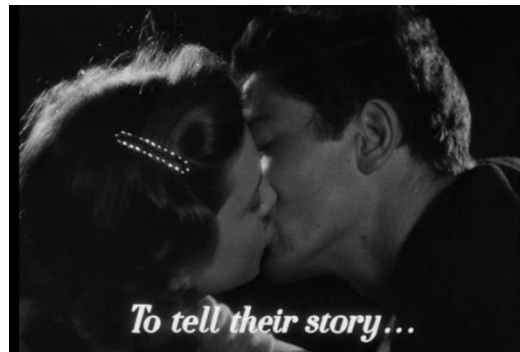


Figura 10 – Cena do filme Amarga Esperança

Apesar da cena nos dar a falsa ideia de ser apenas mais um filme romântico, devido aos olhares e carinhos trocados pelo casal, a seguinte frase que a acompanha “Este garoto e esta garota nunca foram, devidamente, apresentados ao mundo em que vivemos para contar a história deles”¹², parece ter como real intenção a demonstração de que o mundo pode ser um lugar desprezível e opressivo, capaz de não dar chances de saída àqueles que precisam, os dois jovens inocentes que são retratados na tela parecem alheios a tudo, mas a realidade na qual estão inseridos, também, é capaz de anular sonhos e esperanças de uma vida melhor, essa cena servirá como pontapé para o desenvolvimento da adaptação dentro do conceito de pessimismo, injustiça, insatisfação e sonhos interrompidos precocemente,

¹² Em tradução livre.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

particularidades preservadas da narrativa original. No fragmento a seguir, poderemos observar o primeiro encontro entre Bowie e Keechie,

A voz da garota, Keechie, fez as veias de Bowie se dilatarem, e, havia uma sensação aveludada e palpitante em sua espinha. Agora, lá estava ela agachada com o aquecedor de querosene de Bunk, o tecido marrom de sua saia esticada no traseiro, mostrando ao T-Dub como evitar que o pavio fumegasse. (ANDERSON, 1974, p.33)

Na adaptação é ela quem vai resgatá-lo após fugir da prisão e ficar esperando por ajuda, à noite, com o pé machucado (ver figura 10). No enredo original, ele não tem bons sapatos, e por ter caminhado bastante, seus pés estão muito doloridos, aspecto que ressalta a miserabilidade em que se encontram as personagens.



Figura 11 – Cena do filme *Amarga Esperança*

É possível observar uma dualidade no desenvolvimento dessa história, tanto no âmbito cinematográfico quanto no literário, uma vez, que apresentam elementos característicos da ficção *noir*, como o anti-herói perseguido, o passado sombrio, o crime como algo corriqueiro, linguagem direta e incisiva, personagens de índole ambígua, a



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

femme fatale, assumindo aqui um papel diferente, incorporando a consciência e a serenidade, porém forte naquilo em que acredita, quanto do melodrama policial, característica marcante do realismo poético francês, bem como a injustiça, o fatalismo das personagens, o caráter pessimista ao retratar a situação econômica dos indivíduos daquele ambiente. Possui um caráter político de crítica social, ao trazer à tona tanto a subjetividade da problemática do homem da metade do século XX, quanto uma caracterização do espaço urbano enquanto local de contrastes sociais e violência. Diante disso, pudemos observar que mesmo havendo mudanças na transposição do texto para a tela, nota-se que o sentido original da obra foi preservado, a convicção de que o final das personagens, infelizmente, não será feliz.

Estrelado por Farley Granger e Cathy O'Donnell como o casal principal, nos papéis de Bowie e Keechie. É considerado por muitos como o percussor de filmes sobre casais de criminosos, como *Bonnie e Clyde* (1967), de Arthur Penn, uma vez que conta a história de amor entre dois jovens fugitivos da polícia e desajustados em um mundo de injustiças.

5 Conclusões

Observamos que a adaptação trata-se de um processo de recriação ou reinterpretação que viabiliza a transposição criativa entre as distintas linguagens ou sistemas de signos, desde o linguístico até o extralinguístico, no processo de tradução dispomos de estratégias para manter o sentido do elemento traduzido, uma vez que a total fidelidade não é algo viável, em virtude dos realizadores estarem lidando com obras de naturezas diferentes. Com fundamento nisso, concluímos que os diretores ao adaptar para o cinema as histórias dos romances da ficção *noir* fizeram uso de estratégias significativas, diante da interpretação/reinterpretação que fizeram a respeito das obras originais, bem como a utilização de acontecimentos que não estavam presentes nos romances.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

É interessante salientar, que como estamos lidando com produções *noir*, os personagens não podem ser caracterizados como bons ou maus, e essa ambiguidade ficou evidente, particularmente nos casais de amantes das obras analisadas. Também, foi observada uma dualidade entre o *noir* e o melodrama policial na narrativa do romance *Thieves Like Us* quanto na narrativa de sua adaptação *Amarga Esperança*.

Pudemos compreender o filme *noir* como uma derivação do romance *noir*, na medida em que eles mais se assemelham do que se distanciam, dado que o primeiro preservou as características fundamentais da construção do segundo, como os arquétipos, aquele que procura a verdade, o anti-herói perseguido e a *femme fatale*; os temas abordados, passado sombrio e pesadelo fatalista; a ambientação urbana; os diálogos rápidos com frases diretas e incisivas, dando espaço para passagens poéticas ou dramáticas; a narração em voz-off, legado da narração em primeira pessoa do romance *noir*. Quanto à iconografia visual, o filme *noir* destaca-se pela iluminação *chiaroscuro*, espelhos e sombras, ângulos distorcidos e câmera sempre em movimento, também sofreu uma forte influência do expressionismo alemão em sua fotografia, e do realismo poético francês, resgatou o melodrama policial com essência no trágico e no pessimismo.

5. PERSPECTIVAS DE FUTUROS TRABALHOS

Em virtude de estar me encaminhando para a conclusão da minha graduação, a possibilidade de continuar na pesquisa como graduanda não é mais uma opção viável, mas pretendo ingressar no mestrado, e com isso me aprofundar no tema trabalhado, visto que me interessou o estudo interdisciplinar entre Literatura e Cinema, particularmente com respeito ao gênero *noir*. Também, pretendo enviar o artigo para revistas especializadas, tenho a intenção de publicá-lo.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

6. REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Edward. **Thieves Like Us**. New York: Avon Books, 1974.
- BOILEAU-NARCEJAC. **O Romance Policial**. São Paulo: Ática, 1991.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. 9ª Ed. São Paulo: Contexto: 2017.
- CAIN, James. **Indenização em Dobro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. 13ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999. v.1.
- FEMALE KILLERS. **Ruth Snyder Documentary**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCUZXFA9hhM>>. Acesso em: 03 dez. 2018.
- FONTES, J. R. **O Universo da Ficção Policial**. Rio de Janeiro: Editora Galo Branco, 2012.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UnB, 2009.
- GOMES DE MATTOS, A. C. **O outro lado da noite: Filme Noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2006.
- JAKOBSON, R. **Aspectos linguísticos da tradução**. In:_____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MASCARELLO, Fernando. "Film Noir". MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 177 – 188.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária II**. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ORTEGOSA, Márcia. **Cinema Noir: Espelho e vida**. São Paulo: Annablume, 2010.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- REIMÃO, Sandra L. **O que é romance Policial?** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

TUDO SOBRE SEU FILME. **O que foi o Realismo Poético Francês**. Disponível em: <<https://www.tudosobreseufilme.com.br/2016/09/o-que-foi-o-realismo-poetico-frances.html>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

UFRGS Fundamentos de Cinema. **Expressionismo Alemão**. Disponível em: <https://chasqueweb.ufrgs.br/~miriam.rossini/expr_film.html>. Acesso em: 17 dez. 2018

URSINI, J. & SILVER, A. **Film Noir**. Lisboa: Taschen, 2012.

XAVIER, Ismail. “**Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**”. In: PELLEGRINI, Tania. et al. Literatura, cinema, televisão. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p.27.

_____. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

7. FILMOGRAFIA PRINCIPAL

RAY, Nicholas. **They live by night**. (Amarga Esperança, 1948).

WILDER, Billy. **Double Indemnity**. (Pacto de Sangue, 1944).

8. OUTRAS ATIVIDADES

A seguir, as atividades de extensão das quais participei durante todo o período de pesquisa, nas condições de ouvinte, participante, comunicadora, palestrante ou monitora.

- II SIC - II Semana Interdisciplinar de Cinema – A potência política e pedagógica do cinema (Comunicadora);
- V SEMAC - 28º EIC/COPEs - Redação Científica T4 (Participante)
- V SEMAC – V Semana Acadêmico-Cultural da UFS – 28º EIC/COPEs (Monitor)
- IX ENPOLE - IX Encontro de Pós-Graduação em Letras (Ouvinte)



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

- XX EREL NE 2019 – Encontro Regional de Estudantes de Letras do Nordeste (Comunicadora)
- Cineclube Entreato: Ciclo Andrei Tarkovski (Participante)
- Cineclube Entreato: Ciclo Eugène Green (Participante)
- Cineclube Entreato: Mostra “Viagens e Memórias” (Participante)
- Cineclube Entreato: Mostra “O Medo Revisitado” (Participante)
- Cineclube Entreato: Projeção/Debate do filme “A Bela Intrigante” (Participante)
- Cineclube Entreato: Sessão Centenário com “Lírio Partido” (Participante)
- Cineclube Entreato: Sessão Especial Jean Cocteau (Participante)
- Clube de Leitura Criadora - A Poética de Sylvia Plath (Participante)
- Sextas Literárias-Visuais no DLEV – Pacto de Sangue (1944): Do filme *noir* ao romance *noir* (Palestrante)
- Sextas Literárias-Visuais no DLEV – O Homem Duplicado (2014) (Monitora)

O Cineclube Entreato é um evento de extensão que acontece uma vez por semana no auditório da BICEN ou do DELIB, idealizado e coordenado pelo Prof. Dr. Fernando de Mendonça do Departamento de Letras Libras (DELIB) da Universidade Federal de Sergipe, conta com sessões, onde são levantadas questões da Teoria e Estética do Cinema Mundial.

Composto por um programa de ciclos ou mostras que contam com a exibição de filmes e/ou curtas-metragens escolhidos pelo próprio coordenador, acontece comumente em uma sequência de três sextas-feiras seguidas, podendo haver alteração dessa rotina. É importante destacar que cada ciclo ou mostra recebe algum título que tenha a ver com o que será projetado, e podem contar com películas de um mesmo diretor ou de diretores diferentes, cujos enredos possuem uma temática parecida. No término de cada sessão é conduzida pelo professor uma discussão com o público levantando questionamentos sobre as problemáticas, as peculiaridades dos diretores, a estética, a fotografia, a crítica de



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

recepção entre outros temas. As programações do Cineclube Entreato das quais participei, dispuseram de curtas e filmes.

Durante o IX Encontro de Pós-Graduação em Letras (IX ENPOLE) houve o Simpósio – Literaturas em Abismo, do qual participei como ouvinte e pude assistir apresentações de trabalhos que envolviam tanto temas literários quanto cinematográficos. Após o simpósio, teve a projeção de “Adeus à linguagem” (Godard, 2015), além de, uma breve discussão acerca do filme. Mais cedo neste mesmo dia, aconteceu uma Mesa-Redonda, intitulada “Tradução, Adaptação e Estética Audiovisual Contemporânea”, com a presença do Professor Álvares Hattner (UNESP / Rio Preto), ele promoveu o debate “Adaptações Pós-Literárias: Os Novos Olhares das Teorias da Adaptação”, e o Professor Fernando de Mendonça (UFS) promoveu o outro debate “Mallarmé, Godard e o Dilema do Branco”.

No 28º Evento de Iniciação Científica (EIC) exerci a função de monitora, com uma carga horária total de 20 horas, monitorando algumas salas onde estavam havendo apresentações de trabalhos, uma dessas salas contou com apresentações de pesquisas da área de conhecimento “Letras, Linguística e outras Artes”, a experiência mostrou-se valiosa, visto que irei apresentar os resultados da minha pesquisa no próximo EIC (2019). Ainda no 28º EIC, fiz o curso de Redação Científica, com carga horária total de 4h, a professora ministrante deu algumas dicas e bons macetes para uma melhor escrita científica.

Apresentei meu trabalho de pesquisa (PIBIC/COPEs) em sessões de comunicação oral de dois eventos, XX EREL NE 2019 – Encontro Regional de Estudantes de Letras do Nordeste e II SIC – Seminário Interdisciplinar de Cinema, nos quais pude divulgar os objetivos e resultados de meu trabalho como pesquisadora, assim como também tive a oportunidade participar das apresentações dos trabalhos de outros colegas pesquisadores.

Participei como palestrante de uma das sessões do Sextas Literárias-Visuais no DLEV, ação de extensão coordenada pelo meu orientador, o Prof. Dr. Carlos Eduardo



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Japiassú de Queiroz, que organizou o Sextas Literárias-Visuais no DLEV – Pacto de Sangue (1944): do romance *noir* ao filme *noir*, onde houve a exibição do filme, num primeiro momento, e ao final uma explanação a respeito do gênero *noir*.

Em síntese, como demonstrado, procuro participar de eventos que são capazes de acrescentar mais saberes a respeito da Teoria da Literatura e da Teoria do Cinema, tendo em vista que estas são áreas relacionadas à pesquisa, e também com as quais me identifico enquanto estudante/pesquisadora.