



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PESQUISA

PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA - PIBIC

**UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS DE OBRAS
DO GÊNERO NOIR**

Uma análise intersemiótica entre romances e filmes do gênero noir

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

Relatório Final
Período da bolsa: de (setembro, 2022) a (agosto, 2023)

Este projeto é desenvolvido com bolsa de iniciação científica
CNPQ

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz
Autor: Fernanda Gabriela Alves Santos

SUMÁRIO

1. Introdução	3
2. Objetivos.....	3
2.1 Objetivo geral	4
2.2 Objetivos específicos.....	4
3. Metodologia	4
4. Resultados e discussões	7
5. Conclusões	8
6. Perspectivas de futuros trabalhos.....	9
7. Referências bibliográficas	9
8. Outras atividades	11
APÊNDICE I	12

1. Introdução

O presente relatório visa apresentar os resultados da pesquisa desenvolvida entre setembro de 2021 e agosto de 2022, referente ao plano de trabalho “Uma análise intersemiótica de romances e filmes do gênero Noir”, aprovado pelo edital nº03/2021 COPES/POSGRAP/UFS, com financiamento do CNPQ, e sob a orientação do prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz. Ao longo do documento serão apresentadas as atividades realizadas durante o período, os principais resultados e as considerações a respeito do projeto como um todo.

Este projeto constitui justificativa pela relevância das obras *noir* no campo de estudo da literatura e do cinema. Neste sentido, e adotando uma abordagem interdisciplinar, tematiza as linguagens literária e cinematográfica e a forma como elas se relacionam no interior do gênero, tendo como principal foco traçar análises comparativas entre os romances *O sono eterno*, do escritor e roteirista norte americano Raymond Chandler e sua adaptação homônima lançada em 1946 e produzida por Howard Hawks; e *O destino bate à porta* do jornalista e escritor James M. Cain e três das suas adaptações fílmicas, as homônimas norte-americanas lançadas em 1946 e 1981 e dirigidas por Tay Garnett e Bob Rafelson, respectivamente, e a italiana intitulada *Ossessione*, lançada em 1943 e dirigida pelo diretor neorrealista Luchino Visconti.

No que se refere ao segundo romance foi traçada também uma breve comparação entre as três adaptações, buscando investigar como uma mesma história pode ser contada de três formas distintas, mesmo no interior da mesma linguagem, e como os diferentes contextos nos quais foram lançadas influenciaram nas suas construções, seja para atender aos parâmetros de uma época, seja para atender a uma cultura distinta.

Para traçar as análises entre as obras se fez necessário um recorte temático. A escolha teve sua base bibliográfica constituída de elementos necessários para interpretação das obras, nos campos das duas linguagens; teorização do gênero *noir*, suas principais características e contextos de produção; e conceitos relacionados à tradução intersemiótica e a teoria da adaptação, tendo como base as ideias teorizadas por Julio Plaza, Susan Bassnet e Linda Hutcheon.

2. Objetivos

2.1 Objetivo geral

O principal objetivo desta pesquisa foi traçar uma análise comparativa entre a linguagem literária e a cinematográfica, tendo como base um recorte teórico da tradução intersemiótica e da teoria da adaptação, entre o romance *O sono eterno* (1927) de Raymond Chandler e sua adaptação cinematográfica homônima lançada em 1946 e dirigida por Howard Hawks; e o romance *O destino bate à porta* (1934) de James M. Cain, e suas adaptações principais adaptações, a saber: *Ossessione*, lançada em 1943 e dirigida por Luchino Visconti, e as duas homônimas lançadas em 1946 e 1981, dirigidas respectivamente por Tay Garnett e Bob Rafelson;

2.2 Objetivos específicos

- Realizar um levantamento bibliográfico para a construção do aparato teórico da pesquisa;
- Estudar a questão da tradução intersemiótica, na tradução 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;
- Fazer uma análise da construção narrativa do filme *O sono eterno/A beira do abismo* (1946), buscando similaridades e diferenças entre o romance homônimo e a adaptação;
- Fazer uma análise do gênero *noir* no âmbito da literatura e do cinema, investigando suas características fundamentais na construção narrativa do romance *O destino bate à porta* (1934) e suas principais adaptações;

3. Metodologia

No que se refere a metodologia deste, foi realizado a primeiro momento um levantamento bibliográfico que serviu como base para o desenvolvimento da pesquisa, envolvendo desde obras trabalhadas em projeto anterior, que buscam contextualizar e caracterizar o gênero *noir* no cinema e na literatura, e as obras supracitadas, até obras referentes as teorias da literatura, do cinema, e da tradução intersemiótica.

Após a organização do material base a ser utilizado, se fez necessário planejar o cronograma de leitura, fichamento e análise das referências. Para atender a todos os

objetivos da pesquisa foi realizada a divisão deste cronograma em três partes. De forma objetiva é possível descrever as três partes da seguinte maneira:

Sendo este projeto uma continuação da pesquisa intitulada “Uma análise intersemiótica das estruturas narrativas de obras do gênero Noir”, realizada entre agosto de 2020 e agosto de 2021, sob a vigência do edital nº01/2020 COPES/POSGRAP/UFS, a primeira parte foi reservada para a retomada e revisão de aspectos fundamentais para a elaboração e continuidade do trabalho.

Nesta parte foram revisadas obras e considerações a respeito da caracterização e contextualização do gênero *noir* no cinema e na literatura e a retomada de alguns aspectos da tradução intersemiótica. Além da necessidade de enfatizar a importância dos contextos do surgimento do gênero nas diferentes linguagens, essa retomada auxiliou na percepção de aspectos que podem não ter sido tão aprofundados no projeto anterior.

No que concerne caracterização do *noir* na literatura e no cinema, a base teórica se constituiu principalmente pelas seguintes obras:

- *O que é romance policial*, Sandra Lúcia Reimão (1983);
- *As estruturas narrativas*, Tzvetan Todorov (2006)
- *O romance policial*, Boileau – Narcejac (1991).
- *O outro lado da noite: Filme Noir*, A. C. Gomes de Mattos (2001);
- *Film Noir*, Silver & Ursini (2012), e capítulos referentes ao cinema *noir* em
- *História do cinema mundial*, Fernando Mascarello (2006) (observação: apenas alguns capítulos que tratam a respeito do *noir* e dos movimentos cinematográficos que contribuíram para a construção da sua estética.

Tendo sido realizado este apanhado geral no gênero trabalhado, para finalizar esta etapa de revisão, se fez necessária a retomada de textos base para a definição e compreensão do que é a tradução intersemiótica. Tendo como principal objetivo nesta fase ampliar algumas noções fundamentais para a construção das análises comparativas entre as obras, os textos trabalhados foram: *Tradução intersemiótica*, do professor espanhol Julio Plaza (2013), *Uma teoria da adaptação*, da teórica literária canadense Linda Hutcheon (2006) e *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina* (2003), da teórica da tradução Susan Bassnet.

A segunda parte da pesquisa foi reservada para a análise do romance *O destino bate*

à porta, de James M. Cain e três das suas adaptações cinematográficas: *Ossessione* (1943), dirigida por Luchino Visconti, e as homônimas *the postman always rings twice*, lançadas em 1946 e 1981, dirigidas respectivamente por Tay Garnett e Bob Rafelson.

O primeiro momento desta etapa foi dedicado a releitura do romance e da adaptação norte-americana homônima lançada em 1946 e a análise comparativa entre elas, elaborada para o projeto anterior. Tendo em mãos estes materiais e levando em consideração as diferenças estéticas e contextuais nas quais foram elaboradas as demais adaptações, foi necessário dividir a análise em duas etapas.

A primeira foi reservada a análise comparativa entre o romance e a adaptação de 1943, intitulada *Ossessione* e dirigida por Luchino Visconti, considerado por alguns críticos um dos precursores do movimento que ficou conhecido como neorrealismo italiano, caracterizado principalmente pelo uso de cenários realistas e temas inerentes a sociedade italiana do período.

O primeiro desafio deste momento foi caracterizar *Ossessione*. Seria este um filme neorrealista? Seria um filme neorrealista com um enredo típico *noir* (visto que o que ficou conhecido como *noir* no cinema surgiu posteriormente ao lançamento e produção do filme)? Buscando refletir sobre este dilema, se fizeram necessárias leituras a respeito do que seria o neorrealismo, sendo as principais referências os textos *O neo-realismo entre a realidade e o real*, escrito por Antônio Pedro Pita e disponível no livro *Novos Realismos* (2012), organizado por Izabel Margato e Renato C. Gomes; e o capítulo sobre o Neo-Realismo italiano escrito por Mariarosaria Fabris para o livro *A história do cinema mundial*, organizado por Fernando Mascarello.

Feita esta tentativa de caracterização do filme, a próxima parte foi traçar uma análise comparativa entre o romance e o filme, principalmente a nível de enredo, visto que as obras se encontram distantes, quando levamos em consideração os contextos nos quais surgiram.

A segunda etapa, por sua vez, foi reservada para a análise comparativa entre o romance e as adaptações hollywoodianas homônimas. Para traçar esta análise se fez necessário perceber a evolução do cinema, principalmente no que tange a queda do Código Hays, um conjunto de leis que ditava o que poderia ou não ser exibido nas telas e esteve vigente desde a década de 30, tendo o início da sua decadência em meados dos anos 60.

A parte final do projeto foi reservada para as análises do romance *O sono eterno*, escrito pelo norte-americano Raymond Chandler, e sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida pelo cineasta norte-americano Howard Hawks em 1946. Cada obra foi analisada, a primeiro momento, em suas especificidades, enquanto obras individuais, levando em consideração todo o referencial teórico apreendido durante as primeiras etapas da pesquisa; para então traçar a análise comparativa entre elas.

As análises dos romances e dos filmes foram realizadas com o auxílio de textos a respeito da teoria da literatura, com foco na análise estrutural de obras literárias e alguns textos sobre a linguagem cinematográficas. As obras básicas utilizadas foram: *Forma e sentido do texto literário*, Salvatore D'Onofrio (2007); e *A criação literária: prosa 1*, Massaud Moisés (2006), *A personagem*, Beth Brait (2017), *A personagem de ficção*, Antônio Candido et al. (2009), ensaio sobre a análise fílmica (2002), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété.

Em cada etapa foram realizadas reuniões fundamentais para o andamento da pesquisa.

4. Resultados e discussões

Os principais resultados e discussões desta pesquisa foram organizados em um artigo (ver APÊNDICE I). Nele são apresentadas as análises traçadas entre as obras e algumas considerações sobre o gênero *noir* no cinema e na literatura, e sobre a tradução intersemiótica.

O artigo se divide em cinco seções, além da conclusão e uma breve introdução. A divisão seguiu em grande parte a sequência na qual foi desenvolvida a pesquisa, a exceção da ordem em que aparecem as análises das obras. A inversão foi realizada para facilitar a leitura, visto que a primeira análise traçada no decorrer do projeto aborda um romance e três filmes, de diferentes períodos e gêneros.

As primeira e segunda seções do artigo trazem um apanhado geral de algumas considerações a respeito do gênero *noir* na literatura e no cinema, respectivamente. Buscou-se levar em consideração questões a respeito dos aspectos estruturais da literatura e do cinema e a forma como as obras *noir* se apresentam nas duas linguagens.

A terceira seção aborda algumas considerações a respeito da tradução

intersemiótica, base para a análise das obras trabalhadas. Para este projeto a tradução é considerada um processo complexo de recontextualização e criação, que não se limita apenas a transmissão de ideias ou histórias de um signo a outro.

Por fim, as duas últimas seções apresentam as análises comparativas entre as obras. Sendo a quarta seção reservada ao romance *O sono eterno*, Raymond Chandler, e sua adaptação homônima dirigida em 1946 por Howard Hawks; e a quinta reservada ao romance de James M. Cain e suas principais adaptações, a saber: as homônimas norte americanas dirigidas por Tay Garnett (1946) e Bob Rafelson (1981); e a italiana intitulada *Ossessione* e dirigida por Luchino Visconti (1943). As obras foram analisadas e comparadas com base nas suas semelhanças e diferenças (desde as questões inerentes as suas próprias linguagens, até as relacionadas aos seus enredos).

5. Conclusões

Através da pesquisa foi possível confirmar a importância da recontextualização e reinterpretção para o processo de tradução intersemiótica. Este aspecto foi observado e trabalhado na adaptação italiana do romance *o destino bate a porta*, na qual se fez necessária a alteração do tempo e espaço da diegese para recontar a história no contexto italiano.

O mesmo aspecto não foi percebido nas outras duas adaptações da obra, sendo norte-americanas, assim como o romance, não houve a necessidade de alteração espacial e cultural do enredo, o que foi percebido foi a alteração temporal. Enquanto a lançada em 1946 precisou suprir algumas cenas do romance para se enquadrar leis que regiam a censura cinematográfica na época, a de 1981 foi apresentada de forma mais crua e direta, representando os acontecimentos do romance sem ressalvas.

Já a análise do romance *o sono eterno* e sua adaptação, embora não se encontrem muito distantes nem no tempo nem no espaço, auxiliou na confirmação do caráter criativo e interpretativo da tradução. As alterações realizadas no roteiro contribuíram para atribuir ao filme um caráter único: é a mesma história, mas a forma como foi representada atribuiu um novo sentido ao enredo, e seguindo também a necessidade de atender aos parâmetros do cinema hollywoodiano da época, alterou cenas para atender as censuras do Código Hays e suprimiu acontecimentos para atender aos parâmetros temporais.

De forma geral, as obras analisadas mostraram que não é possível pensar em adaptação como mera cópia, pois não se trata apenas de alterar signos linguísticos, envolve um processo complexo no qual se faz necessária a recontextualização, reinterpretação, releitura e criação. A obra traduzida possui um objeto base, pois é derivada de outra, mas não se limita nem se propõe a ser “fiel” ou copiar cada detalhe, há uma certa liberdade criativa.

6. Perspectivas de futuros trabalhos

Sendo este o segundo projeto de pesquisa realizado durante a graduação, não há a perspectiva a permanecer na iniciação científica no momento por estar nas etapas finais do curso, mas é um projeto necessário e ainda pouco estudado, aspecto perceptível pela dificuldade em encontrar materiais traduzidos;

O projeto foi renovado para mais um ano, seguindo a mesma linha, mas trazendo outras obras para a análise, o que irá ampliar o acervo brasileiro e quem sabe abrir portas para outras pesquisas.

A intenção agora é aprofundar o tema em possíveis projetos de pós-graduação, havendo cenário para tal. Estes dois anos foram muito enriquecedores para a formação acadêmica e ampliou a visão sobre as possibilidades para o futuro, e esta é a importância de adentrar em projetos de iniciação (seja pesquisa, extensão ou ensino) durante a graduação.

7. Referências bibliográficas

BASSNET, Susan. **Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BETH, Brait. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BRITANNICA. **Howard Hawks: American director**, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Howard-Hawks>. Acesso em 6 de maio de 2022.

BRITANNICA. **Raymond Chandler: American novelist**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Raymond-Chandler>. Acesso em 26 de maio de 2022.

CANDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. 13ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAIN, James M. **O destino bate à porta**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

FABRIS, Mariarosaria. “Neo-Realismo Italiano”. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 191-219.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

IMDB: **Howard Hawks**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0001328/>. Acesso em 26 de maio de 2022

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1976.

MASCARELLO, Fernando. “Film Noir”. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 177-188.

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

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1986.

Michaelis on-line: **Herói**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=her%C3%B3i>. Acesso em 02 de junho de 2022.

NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. **Figurações da Personagem Detetivesca**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 183-191, abr.-jun., 2017.

NUNES, Lidiane Carvalho. **O crime como método: Um estudo da literatura policial na obra de Mayrant Gallo**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

PITA, Antônio Pedro. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-28.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance Policial?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SALVATORE, D’Onofrio. **Forma e sentido do texto literário**. Ática, 2007

SANTIAGO, Luiz. Entenda Melhor: Realismo Poético Francês. **Plano crítico**. 12 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.planocritico.com/entenda-melhor-realismo-poetico-frances/>. Acesso em: 15 de dez. de 2020.

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

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VANOYE, Francis & GOILOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2002. 2ª edição.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 2ª edição.

FILMOGRAFIA

OSSESSIONE. Direção: Luchino Visconti. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane S.A., 1943 (135 minutos).

THE POSTMAN always rings twice/O DESTINO bate à porta. Direção: Tay Garnett. EUA: 45 Metro Goldwyn Mayer Studios, 1946 (113 minutos).

THE POSTMAN always rings twice/O DESTINO bate à porta. Direção: Bob Rafelson. EUA: Warner Bros Pictures, 1981 (122 minutos).

THE BIG sleep/ À BEIRA do abismo. Direção: Howard Hawks. EUA: Warner Bros Pictures, 1946 (114 minutos).
(113 min).

8. Outras atividades

Além das atividades de pesquisa realizadas durante o período, se fez imprescindível a participação em alguns cursos e projetos de extensão, conforme lista a seguir: (os certificados podem ser encontrados no ANEXO I)

- Curso preparatório Pré-PIBIC;
- I Simpósio Pombalino Internacional a revolução das luzes: processos e limites da política reformista pombalina;
- 31º Encontro de Iniciação Científica- UFS;

Foram também dedicadas algumas horas semanais ao projeto de monitoria em Teoria da Literatura I e II, intitulado “Concepções de Literatura e Análise”, durante o período de setembro de 2021 e Junho de 2022, sob a orientação do prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz (ainda sem certificação); e, por fim, foi realizada a apresentação do trabalho “Uma análise intersemiótica de obras literárias e cinematográficas do gênero noir” no 31º Encontro de Iniciação Científica.

APÊNDICE I

UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE ROMANCES E FILMES DO GÊNERO NOIR

Resumo: Partindo de uma perspectiva interdisciplinar, o presente artigo se propõe a traçar uma análise comparativa entre os romances *o sono eterno*, de Raymond Chandler e sua adaptação fílmica homônima de 1946, dirigida por Howard Hawks; e o *destino bate à porta*, de James M. Cain e suas três das suas principais adaptações. Para tal análise se fez necessário, a primeiro momento caracterizar o gênero *noir* na literatura e no cinema e compreender alguns aspectos da tradução intersemiótica. Tendo como aparato teórico principal os textos a respeito da tradução e adaptação de Júlio, Plaza, Linda Hutcheon e Susan Bassnet, a intenção foi verificar a adaptação como um processo criativo complexo que envolve a recontextualização, releitura e reinterpretação das obras adaptadas.

Palavras-chave: Adaptação. Cinema. Literatura. Noir. Neorealismo.

1. Introdução

Partindo de uma perspectiva interdisciplinar, o presente estudo visa traçar uma análise comparativa entre a literatura e o cinema no interior do gênero *noir*, levando em consideração tanto os aspectos inerentes aos enredos das obras analisadas, quanto os seus aspectos estruturais.

A literatura *noir*, também conhecida como *hard-boiled*, surgiu na virada do século XIX para o XX, através da publicação de contos em revistas publicadas em papéis baratos e, com valores e linguagens acessíveis as mais diversas camadas da sociedade. Estas revistas eram conhecidas popularmente por “*Pulp fiction*”, ou “revista de emoção”, e apresentavam histórias com temáticas comuns a sociedade americana da época: violência, aumento da criminalidade e do desemprego, urbanização, etc.

No cinema, o *noir* tem seu período clássico nas décadas de 1940-1960, tendo se estendido posteriormente em um movimento que ficou conhecido como *neo noir*, por volta dos anos 70. É caracterizado por uma série de filmes de classe B, que se destacam pelo uso de altos contrastes de sombra e luz, e personagens presos ao fatalismo e ao

mundo do crime, de alguma forma. Apresentando temáticas semelhantes às aquelas encontradas nas obras da literatura *hard-boiled*, tendo inclusive levado às telas muitas destas narrativas.

Levando em consideração as características do *noir*, no cinema e na literatura, serão apresentadas análises comparativas entre as obras *The Big Sleep/ O sono eterno* (1939), de Raymond Chandler e sua adaptação homônima de 1946, dirigida por Howard Hanks; e *The postman always rings twice/ o destino bate à porta* de James M. Cain e três de suas adaptações, a saber: *Ossessione/Obsessão*, filme neorrealista italiano, do diretor Luchino Visconti, de 1943, e as adaptações norte-americanas homônimas dirigidas por Tay Garnett e Bob Rafelson, lançadas respectivamente em 1946 e 1981.

O romance *O sono eterno/The Big Sleep* é narrado em primeira pessoa pelo protagonista Philip Marlowe, personagem recorrente nas obras de Raymond Chandler. Neste livro o detetive é contratado pelo milionário General Sternwood para resolver um caso de chantagem envolvendo um livreiro e sua filha mais nova, Carmen Sternwood. O que parecia ser um simples caso de chantagem acaba se revelando uma grande teia de mentiras, segredos e assassinatos.

Em *O destino bate à porta/the postman always rings twice*, escrito por James M. Cain, também narrado em primeira pessoa pelo protagonista, seguimos Frank Chambers, um andarilho que vivia de caronas e empregos variados até chegar a um restaurante de beira de estrada na Califórnia, e receber uma proposta de emprego do proprietário, Nick Papadakis, “o grego”. Sem interesse em se manter em lugar algum, o personagem pensa em recusar a proposta, mas muda de ideia ao ver Cora, a jovem esposa do grego, pela qual se sente imediatamente atraído e, imerso em uma paixão fatal, começam a tramar contra a vida do proprietário.

2. O Noir na Literatura

O *noir* na literatura teve seu surgimento em um período conturbado da sociedade, a virada do século XX. O século iniciou e ficou marcado por uma série de eventos que afetaram o mundo, entre as maiores crises enfrentadas neste período, podemos destacar a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). seguida pela Grande Depressão de 1929, longo período de recessão econômica que afetou vários países ao redor do mundo, inclusive os

Estados Unidos; e a Segunda Guerra Mundial (1939- 1945).

Como as formas de arte refletem a sociedade em que surgem, não foi diferente na literatura, inclusive no interior da tipologia policial, que teve a sua primeira grande virada nas prévias da Segunda Guerra Mundial, em meio ao alto índice de violência e formação de facções criminosas, a urbanização e o aumento do desemprego e todos os males trazidos por ele. E este é o marco para o surgimento de uma forma de fazer literatura que ficou conhecida posteriormente como romance *noir*.

A narrativa *Noir* se espelha na sociedade americana da época, que se encontrava sob o efeito de grande confusão política que se seguiu a Primeira Guerra Mundial, o chamado “período da desilusão”. De acordo com Mandel, “com a Lei Seca nos Estados Unidos, o crime atingiu a sua maioridade, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades” (1988, pg. 59). E mais com a chegada da depressão ocorre a “expansão quantitativa do crime” e sua “transformação qualitativa, com o consequente domínio do crime organizado” (1988, p. 59). (NEBIAS, 2017, pág. 188)

As primeiras histórias *noir* começaram a surgir através de publicações em *Pulp fiction*, em uma tradução popular “revistas de emoção” que nada mais eram que revistas de circulação rápida, muito consumidas na época, por seu baixo custo e sua linguagem coloquial, sendo acessíveis as diversas camadas da sociedade. Tendo como precursores Dashiell Hammet, Raymond Chandler e outros; e trazendo histórias que refletiam o desemprego, a violência, as diferenças sociais e outros temas inerentes a sociedade no período de recessão econômica que sucedeu a Grande Depressão de 29.

O romance *noir* se distingue no interior da tipologia policial por possuir algumas características específicas e próprias deste tipo de literatura, tanto no que tange ao seu discurso narrativo (a forma de contar as histórias), tanto no que tange a série de acontecimentos que compõem as histórias (o enredo).

O discurso narrativo, ou o que D’Onofrio (2007) chama de plano do discurso em seu livro *Forma e sentido do texto literário*, é composto, de acordo com o autor, por três elementos principais: A escolha narrativa (tipologia do narrador), o tipo (ou tipos) de diálogo/os e os expedientes narrativos (narração, descrição, dissertação).

Quando falamos em tipologia de narrador, é importante ressaltar que o narrador pode estar presente tanto como um personagem dentro da diegese, quanto como um “ser”, fora da diegese que narra a história sem fazer parte dela. O *noir* é tipicamente uma

literatura de “ponto de vista”, isso quer dizer que, quem narra, é sempre alguém que também participa do enredo e o conta através da sua própria perspectiva/ponto de vista.

É comum encontrar no *noir* a narração em primeira pessoa, geralmente o próprio protagonista, que tanto narra a série de acontecimentos, como participa delas exercendo o papel de personagem principal (narra a própria história). Este tipo de narração se destaca por seu caráter pessoal e, até mesmo um tanto “duvidoso”. O narrador está muito envolvido nos eventos do enredo e os conta, à medida que os vive. Tudo que o leitor sabe, vem através desta única perspectiva do protagonista, inclusive as outras personagens são apresentadas por esta perspectiva.

Pensando em outros componentes do discurso da narração, não se pode deixar de lado os diálogos e os expedientes narrativos predominantes no gênero. Aqui se destacam os diálogos diretos, nos quais as falas das personagens são reproduzidas através das suas próprias vozes. Geralmente são rápidos e se apresentam de forma fluida, sendo até mesmo considerados “chulos”, por não se prenderem a ressalvas morais.

O uso de descrições, tanto das personagens quanto dos cenários, de forma detalhada e, em alguns casos (como nas obras aqui analisadas) com a linguagem repleta de sarcasmo e até mesmo metáforas.

Já a nível de enredo, o que D’Onofrio (2007) nomeia plano da história, o *noir* surge como uma denúncia a sociedade em que surgiu. Tempo, espaço e personagens se movimentam em meio a violência e a imoralidade a qual estão expostos. Sobre esses aspectos, de acordo com Duhamel (1945, apud TODOROV, 2006, p. 99) “A violência- sob todas as suas formas, e mais particularmente as abominadas – o espancamento e o massacre. A imoralidade está ali a vontade, tanto quanto os bons sentimentos”, ainda sobre este espaço para o que é “imoral”, Reimão (1983) afirma:

A imoralidade ou amoralidade é admitida e não aparece apenas como contraponto da moralidade geralmente admitida como tal, não há conformismo, o detetive também é falível e nem sempre há mistério, um enigma inicial e radicaliza-se, por oposição, a apresentação, avisando-se que pode até ocorrer que não haja detetive. (REIMÃO, O que é romance policial, 1983, pág. 57).

Esta menção a dualidade de sentimentos bons/ruins, é uma das características predominantes nos enredos das histórias *noir*, pois ao contrário de um universo onde a caracterização de personagens e ações é estritamente boa/ruim, o que se encontra é a

dificuldade em caracterizar. É um universo onde não existem vilões e/ou heróis, não no sentido restrito das palavras, e sim personagens e ações mais humanizados, difíceis de caracterizar em linhas opostas, podendo realizar ações tanto boas quanto ruins e possuir em seus caracteres, características ambíguas.

É nesta dualidade que são criados os personagens arquetípos do gênero: o protagonista que, podendo ou não ser um detetive, se encontra na divisa entre vício e virtude, rompendo com a ideia clássica de herói e sendo apresentado como apenas uma pessoa que realiza ações de acordo com a situação na qual se encontra (o meio e as situações moldam a personagem);

Com Hammet o romance policial humaniza-se; passa a ter como personagens seres de carne e osso – assassinos de aluguel, policiais corruptos, pequenos escroques, prostitutas, chantagistas, traficantes e detetives particulares que não são “máquinas pensantes”, mas homens normais. (MATTOS, 2001, pág. 25)

Outro arquetipo do *noir* que, embora seja menos complexo, ainda torna difícil a caracterização é o da *Femme fatale*, personagem feminina geralmente apresentada como alguém que faz uso dos seus atributos físicos para atingir os próprios objetivos. Mesmo podendo ser definida de forma geral a estas palavras, se encontra também moldada pelo meio (a cora Smith, de *O destino bate à porta* é um bom exemplo disso, pois embora esteja no papel de personagem que guia o protagonista a ingressar no mundo do crime, é também um fruto do meio em que vive).

Pensando sobre o tempo e o espaço deste tipo de narrativa, além do fator temporal (levando em consideração o tempo histórico) que visa representar o período pós depressão e aborda os males trazidos pelo período: desemprego, violência, corrupção, etc., é perceptível, no que tange ao espaço, o cenário urbano. A cidade é quase uma personagem, e geralmente abordada como inóspita, poluída e confusa;

No policial noir, a cidade se revela corrupta, suja, com indivíduos violentos e cheios de vícios: drogas, álcool, cigarro, sexo. A justiça não existe, nem sempre há solução para os crimes, nem punição para o culpado, e a lei e a moral são movidas pelo dinheiro, é ele que impera nas relações sociais. Mais ainda: ele é a chave nesse tipo de narrativa policial. (NUNES, 2014, pág. 45)

3. O *Noir* no cinema

Quando se pensa no que seria o *noir* no cinema, surgem mais perguntas que

respostas, pois ainda não há um consenso sobre o que seria (um gênero, uma estética, um movimento, um ciclo ou uma escola), nem ao seu tempo de vigência, tendo alguns estudiosos o associando a uma série específica de filmes lançados nos anos 40, ou uma tendência que percorreu entre os anos 40 e 60 (o período clássico do *noir*, como afirmam Silver e Ursini (2012)), ou como algo que surgiu na década de 40, e nunca teve seu fim, existindo até os dias de hoje e influenciando novas obras que, por inserirem elementos do *noir* em outros gêneros, são denominadas de *Neo Noir*, pós *Noir* ou *Noir* moderno.

O termo *noir*, usado para se referir a esta série de filmes dos anos 40, com histórias semelhantes àquelas observadas na literatura popular norte americana da década de 30, representadas com fotografia obscura e ângulos distorcidos, só foi empregado na década de 60 pela crítica francesa. Essa divergência entre a data de surgimento das obras (seja como movimento, estética, ciclo ou gênero) se deu porque no período do seu lançamento nos cinemas Hollywoodianos, a França estava sob a ocupação nazista e só teve acesso aos filmes no fim da ocupação

Como se isso não bastasse, sua construção deu-se em duas etapas: à francesa, sucedeu a americana. Esta se inaugurou somente ao final dos anos 1960, com o capítulo “Black cinema” (no título, uma frustrada tentativa de tradução do termo francês) do livro *Hollywood in the forties*, de Charles Higham e Joel Greenberg, de 1968. E teve sequência em uma série de textos acadêmicos e cinéfilos dos anos 1970, que passaram a aparecer em profusão ao longo das décadas de 1980 e 1990. (MASCARELLO, 2006, pág. 179)

Independentemente do que seria por definição o *noir* no cinema, ou do tempo em que foram produzidas as obras, sejam elas pertencentes ao período clássico ou aos movimentos posteriores influenciados pela estética e histórias *noir*, é inegável que deriva diretamente do romance *noir*, no que tange aos elementos que constituem o enredo: temáticas, personagens, cenários, ambiguidade e toda a carga social, cultural e histórica; e, no que tange a estética, tem suas fontes nos seguintes movimentos cinematográficos: expressionismo alemão¹, filmes de gangster², do realismo poético³ e do neorrealismo

¹ O expressionismo alemão foi, segundo Mattos (2001) um movimento artístico que se desenvolveu na Alemanha nos períodos após a primeira guerra mundial, tendo influenciado as diversas áreas das artes como a pintura, a literatura, o teatro, o cinema e em escala menor, a música. Seu ápice no cinema se deu no pós-guerra, na década de 1920 com o lançamento do filme *O gabinete do dr. Caligari/ 1920*, de Robert Weine, que deu origem a uma série de filmes com o mesmo tom.

² O *noir* se aproxima do filme de gangster devido a presença do ambiente urbano, do crime e da violência,

italiano⁴.

Parte da razão pela qual a estética do *noir* se aproxima tanto de movimentos europeus se deve ao fato de que alguns dos diretores do considerado período clássico eram europeus que, tendo sido reprimidos pelo regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial, migraram para os Estados Unidos a procura de liberdade artística.

Pensando nos aspectos audiovisuais que caracterizam o *noir*, algumas características, se sobressaem e se repetem, entre elas, a iluminação *low key* (ou *chiaroscuro*), o uso de *flashbacks*, ângulos distorcidos e a narração em *voice over*.

A iluminação em *low key* ou *chiaroscuro* é ponto chave para a construção da atmosfera *noir*, ela é responsável pelo tom obscuro, tornando possível o contraste entre sombra e luz “que rivaliza, uma com a outra não só nos exteriores noturnos como também nos interiores sombrios” (SILVER e URSINI, 2012, p. 16).

O uso de *flashbacks*, assim como a *voice over*, serve para regredir na história e no passado das personagens. Enquanto o *flashback* proporciona a retrospectiva visual, a *voice over* proporciona subjetividade a essa retrospectiva. Se pensarmos em termos de literatura, a *voice over*, seria a voz do narrador em primeira pessoa (narrador personagem) que, embora seja parte da série de acontecimentos que compõem a história, narra de um outro tempo ou espaço na diegese.

O universo *noir*, é um universo de confusão e pesadelo, e para enfatizar esta confusão o cinema faz uso de diferentes ângulos e planos, tornando as cenas, muitas vezes, claustrofóbicas. Os ambientes internos e mal iluminados, que parecem não ter fim ou saída contribuem com a sensação de claustrofobia; as ruas das cidades filmadas de forma a exibir o movimento de pessoas e veículos, enfatizando o caos urbano. Tudo se conecta para a construção do que Silver e Ursini (2012) chamam de “pesadelo fatalista”.

No que tange ao enredo, os filmes *noir* apresentam personagens arquétipos aqueles

mas se distinguem quanto a forma de apresentação, seja de caráter estético (o aspecto visual dos filmes de gangster (o tom), não se assemelha ao *noir*), seja na caracterização de tais elementos

³ O realismo poético surgiu na França com uma série de filmes “com histórias pessimistas, protagonizadas por um personagem simples, marcado por um destino trágico ou diante do qual não pode lutar” (SANTIAGO, 2020).

⁴ No cinema italiano passaram a predominar as imagens cinza e granuladas, os cenários reais das ruas e das ruínas, tipos humanos autênticos – muitas vezes interpretados por populares anônimos com impressionante intensidade – e um despojamento, ao menos aparente, de técnica; enfim, uma nova maneira de filmar, que se irradiou para os mais diversos países. (MATTOS, 2001, pág. 33)

encontrados nas histórias *hard-boiled*, com uma ou mais alterações, entre elas: o detetive, a vítima e a Femme fatale. Estes são os três arquétipos primordiais porque, basicamente os enredos seguem um ciclo que envolve, de acordo com Mattos (2001), um protagonista (ingênuo, ambicioso, amargurado ou obsessivo) que adentra no mundo do crime (seja guiado pelas mãos de uma mulher fatal, seja pela sua falta de perspectiva), e os resultados deste envolvimento

Embora boa parte dos filmes carregue este ciclo em seu enredo, não é uma regra e não se resume apenas a isso, existem duas características primordiais no *noir*, que o diferencia de um mero filme sobre crimes. Neste ponto cabe destaque ao peso do passado e a denúncia/crítica direta a sociedade no período.

Os cineastas dos filmes negros, viam a sociedade de uma perspectiva inferior, do ponto de vista do perdedor, do criminoso, a pessoa sem sorte ou o homem banal trabalhador, por isso era natural que o Noir envolvesse uma quantidade significativa de crítica social. (SILVER e URSINI, 2012, pág. 169)

Estes elementos são os mais comuns no universo *noir*, embora não sejam os únicos. Da mesma forma, salvo os filmes do período clássico do *noir*, que geralmente abraçam estes elementos em seu conjunto, alguns trazem apenas alguns destes traços.

Realmente é difícil pensar em uma definição exata do que seria o *noir*, se assumirmos que é uma estética, é possível fazer um recorte de filmes que carregam apenas as características das estratégias audiovisuais usadas para construir visualmente as obras, e ignoramos o enredo. Por outro lado, se o considerarmos um gênero, ignoramos aspectos visuais, desta forma é viável considerar o *noir* como um conjunto de características que, embora tenha tido vida em uma determinada época perdura até a atualidade em filmes que não são considerados *noir*, mas bebe das mesmas fontes.

4. A Tradução Intersemiótica e a Teoria da Adaptação

No início do seu livro sobre as teorias da tradução, Susan Bassnet afirma que, se levarmos em consideração apenas os aspectos linguísticos da tradução, teremos, a grosso modo, que a tradução consiste em “transferir o sentido contido num conjunto de signos linguísticos para outro conjunto de signos linguísticos através do recurso competente ao dicionário e a gramática[...]” (BASSNET, 2003, p. 34), mas afirma posteriormente que esta

seria uma definição insuficiente visto que o processo de tradução envolve também aspectos extralinguísticos.

Bassnet usa esta teoria para defender o ponto de vista que afirma ser a tradução, no sentido puramente linguístico da palavra, um processo basicamente impossível, isso ocorre porque embora haja equivalências (palavras em um dicionário em uma determinada língua que “equivalem” em significado a uma palavra em outra língua), ainda se distanciariam no espaço sociocultural. Não é possível traduzir sem também criar e/ou adaptar e isso ocorre nos três níveis de tradução propostos por Jakobson, que também defendia que

apenas a transposição criativa é possível: seja a transposição intralinguística – de uma forma poética para a outra, seja a transposição interlinguística – de uma língua para a outra, ou, finalmente, a transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por ex., da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura. (JAKOBSON apud BASSNET, 2003, p. 38)

Embora Jakobson tenha mencionado esta complexidade da transposição entre signos linguísticos distintos, foi Julio Plaza que expandiu o estudo sobre a tradução intersemiótica e tentou compreender e explicar melhor este processo e confirmou o aspecto criativo da tradução ao afirmar já no início do seu estudo que:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre presente-passado-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2013, p.1)

Tanto Jakobson quanto Plaza nos fazem perceber que a tradução, seja ela entre signos distintos, seja ela entre o mesmo signo, não pode ser avaliada como uma cópia, e sim como uma releitura, ou até mesmo, uma obra com “vida própria”. Outra forma de pensar na tradução intersemiótica é pensar em adaptação, que é definida por Hutcheon (2006, pág. 30) como:

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.

Além de enfatizar o processo criativo nestas passagens de Hutcheon e Plaza, elas abrem espaço para o debate sobre o aspecto sócio, histórico e cultural da tradução. Este

aspecto é fundamental porque as obras que são traduzidas, ou adaptadas, se encontram, distantes não apenas nos signos no qual são apresentadas, elas podem também se distanciar no período social, histórico e cultural. Isso porque o processo de adaptação envolve não só a transposição e sim a releitura, reinterpretação e recontextualização da obra adaptada.

Por outro lado, não se pode ignorar o ponto de aproximação entre uma obra adaptada e a obra que a deu origem, elas se encontram em um ponto específico, que seria a base da história, a essência ou “o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais.” (HUTCHEON, 2006, pág. 32).

No caso da literatura e do cinema, que são as linguagens trabalhadas neste estudo, há distanciamento entre as formas de representação (do texto para as telas), e há também o distanciamento temporal, o período histórico no qual cada obra foi lançada é diferente, o que altera também o contexto de recepção. Por outro lado, a base da história é a mesma,

Outro aspecto importante sobre a adaptação que deve ser mencionado é a alteração na forma de recepção. Ao entrar em contato com alguma obra artística, os sentidos são despertados de formas distintas, a depender do signo no qual a obra foi elaborada. Assistir a um filme, ou ler um livro são experiências diferentes e recrutam diferentes sentidos.

Na tradução intersemiótica, como tradução entre os diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre sentidos, meios e códigos. [...] Cada sistema de sinais constitui-se segundo a especialidade que lhe é característica e que pode ser articulada com os órgãos emissores-receptores, isto é, com os sentidos humanos. Estes produzem a mensagem que reproduzem os sentidos. (PLAZA, 2013, pág.45)

5. O sono eterno: do romance ao filme

O sono eterno (the big Sleep) é um romance *noir* do escritor norte-americano Raymond Chandler, publicado pela primeira vez em 1939. Sendo este o primeiro romance do autor, apresenta ao público uma das muitas aventuras de Philip Marlowe, um dos mais sarcásticos detetives da literatura *noir* americana. O livro teve duas adaptações homônimas para o cinema, uma lançada em 1946 e outra em 1978, dirigidas respectivamente por Howard Hawks e Michael Winner. Sendo a adaptação de 1946 objeto desta análise.

Raymond Chandler⁵ (1888-1959) foi um escritor e roteirista norte-americano, e um

⁵ Esta biografia é um breve resumo dos dados referentes ao autor disponíveis em: Online encyclopaedia BRITANNICA. **Raymond Chandler: American novelist.** Disponível em:

dos percursores do que ficou conhecido como literatura *hard-boiled*, ao lado de escritores como Dashiell Hammet e James M. Cain. Começou sua carreira de escritor aos 44 anos, durante a Grande Depressão e seus primeiros contos foram publicados na *Black Mask Magazine*, em 1933. Além de contos, publicou sete romances, e roteirizou alguns filmes de sucesso nos anos 40, entre eles *Double Indemnity* (1944) e *The Blue Dhalia* (1946).

Howard Hawks⁶ (1896-1977) foi um diretor, roteirista e produtor norte americano da considerada “Era Clássica de Hollywood”⁷. Embora tenha dirigido durante sua carreira filmes dos mais variados gêneros (western, musicais, comédias, filmes noir, ficção científica, etc.), nunca recebeu o reconhecimento merecido. Entre os seus filmes mais conhecidos estão *Scarface/Scarface: A vergonha de uma nação* (1932), *Red River/ Rio vermelho* (1948), *Gentlemen prefer blondes/ Os homens preferem as louras* (1953) e *The big Sleep/ À beira do abismo* (1946).

O filme *À beira do abismo* foi roteirizado por William Faulkner, Leigh Brackett e Jules Furthman, e traz em seu elenco nomes como Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Sternwood/Ruthledge), Martha Vickers (Carmen Sternwood) e John Ridgely (Eddie Mars). William Faulkner é um renomado escritor norte-americano, vencedor de alguns prêmios na literatura. No cinema colaborou de duas formas: inspirando roteiros baseados em suas obras literárias (*O som e a fúria* (1959), dirigido por Martin Ritt, e *Inturder in the dust* (1949), dirigido por Clarence Brown, são alguns exemplos); e escrevendo alguns roteiros para filmes, em sua maioria, dirigidos por Howard Hawks.

O romance é narrado em primeira pessoa por Philip Marlowe, um detetive sarcástico e ambíguo, que é chamado a mansão do General Sternwood para investigar um caso de chantagem envolvendo o livreiro Arthur Geiger e a filha mais nova do general, Carmen Sternwood. Diante de um caso aparentemente simples, Marlowe se encontra imerso em uma rede de mentiras e trapaças que se sobressaem a um mero caso de chantagem e, com a sua inclinação a adentrar de forma profunda no trabalho, vai até o limite para descobrir todas as respostas.

<https://www.britannica.com/biography/Raymond-Chandler>. Acesso em 26 de maio de 2022

⁶ Esta biografia traz um breve compilado de informações sobre o diretor disponíveis em: IMDB: **Howard Hawks**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0001328/>. Acesso em 26 de maio de 2022; e online encyclopaedia BRITANNICA. **Howard Hawks: American director**, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Howard-Hawks>. Acesso em 6 de maio de 2022.

⁷ A “Era Clássica de Hollywood”, também conhecida como a “era de ouro do cinema americano” corresponde a uma série de desenvolvimento de técnicas da indústria cinematográfica entre as décadas de 20 e 60.

Durante a visita ao General, Marlowe conhece Carmen Sternwood, e tem uma primeira impressão sobre a sua personalidade “mimada e imatura”, e é também abordado por Vivian Regan/Sternwood, a filha mais velha, numa tentativa de descobrir o motivo por traz da visita do detetive, acreditando que tinha sido contratado para encontrar seu ex-marido, o traficante de bebidas irlandês Rusty Regan, que supostamente fugiu com a esposa do proprietário de um cassino ilegal, Eddie Mars.

Ao seguir o livreiro para descobrir as razões por traz da chantagem, Marlowe se depara com o mundo da pornografia e se vê imerso em uma sucessão de assassinatos que vão se conectando como um quebra-cabeças no decorrer da narrativa, entre eles: o assassinato do próprio Geiger, numa seção de fotografias pornográficas com Carmen Sternwood; a descoberta do corpo do jovem motorista dos Sternwood, em um carro da família encontrado a alto mar; o assassinato de Joe Brody, um trapaceiro que tenta assumir os negócios de Geiger após a sua morte e se aproveita para tentar arrancar dinheiro dos Sternwood usando as fotos encontradas na casa do livreiro.

Tendo resolvido o caso de chantagem, mas ainda insatisfeito com a rede de intrigas que se desenrolaram durante a investigação, e as insistentes menções ao irlandês Rusty Regan, Marlowe decide seguir as pistas para descobrir o paradeiro do traficante e, o que seria um simples caso de traição, se revela uma história lavada em mentiras para encobrir um assassinato e os impulsos primitivos de Carmen Sternwood.

O romance se caracteriza por diálogos sarcásticos e descrições detalhadas e realistas, sem medo de revelar uma parte de Hollywood decadente e entregue a corrupção, pornografia e atividades ilegais.

Embora o enredo do filme e do livro se aproximem em diversos aspectos, é perceptível que várias alterações precisaram ser feitas, algumas para se adequar as leis de censura do cinema (Código Hays), vigente na época em que o filme foi lançado, e outras por escolha narrativa. Esta análise se propões a analisar alguns desses pontos de aproximação e afastamento entre as obras, e para tornar a análise mais prática, se divide em duas partes: a primeira tratará dos pontos a nível do enredo e a segunda levará em consideração os aspectos estruturais das obras.

5.1 Pontos de aproximação e afastamento referentes ao enredo;

Quando falamos em enredo, estamos nos referindo a todos os aspectos que envolvem a história em si, como personagens, séries de acontecimentos, tempo e espaço, ou, como Mesquita (1986, pág. 6) explica:

A palavra enredo pode assumir algumas variações de sentido, mas não perde nunca o sentido essencial de arranjo de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar ao final – o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa. (MESQUITA, S. O enredo, p. 6)

No que se refere aos elementos que compõem a história nas obras, alguns pontos devem ser considerados e, por questões práticas e para manter a objetividade desta análise foram selecionados alguns dos aspectos cruciais de afastamento e aproximação entre elas a nível de enredo.

Pensando nas personagens que participam do enredo, foram observadas algumas alterações referentes a forma como elas são apresentadas nas duas obras e na relação entre algumas delas, assim como o papel que desempenham na história.

A primeira personagem a ser analisada foi Philip Marlowe, personagem protagonista e a voz por trás da narrativa. Marlowe, o detetive criado por Chandler e protagonista de boa parte dos seus romances, é o arquétipo do detetive dos romances *noir*, de caráter ambíguo e com uma certa inclinação a se envolver de forma intensa e profunda com o trabalho.

Na literatura *noir*, o protagonista pode ser caracterizado como anti-herói, o termo aqui é usado para se referir às suas características psicológicas que se opõem ao que se entende por herói⁸. O anti-herói não é aquele a quem faltam virtudes, e sim aquele a quem são atribuídos defeitos, e não apenas características consideradas virtuosas. Em curtas palavras o anti-herói seria basicamente humano.

Marlowe é uma boa representação de anti-herói. Por ser um romance narrado em primeira pessoa, não é apresentado ao leitor por uma terceira voz, apresenta a si mesmo. Este aspecto não significa que se engradece, nem se reduz, se descreve e se revela nas

⁸ De acordo com o dicionário Michaelis online, herói pode ser definido como indivíduo por quem se tem grande admiração, que se distingue por sua coragem ou atos grandiosos. Michaelis on-line: **Herói**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=her%C3%B3i>. Acesso em 02 de junho de 2022.

próprias ações e na forma como se relaciona com as demais personagens e com a série de acontecimentos que compõem o enredo. Algumas passagens e falas do protagonista revelam seu caráter sarcástico, que é, talvez a sua principal característica, ao lado do seu compromisso com o trabalho.

“Fale-me um pouco a seu respeito, Sr. Marlowe. Creio que tenho o direito de pedir, não?”

“Claro, mas há muito pouco o que dizer. Tenho trinta e três anos, já estive na universidade e ainda sou capaz de falar inglês caso seja necessário. Na minha profissão isso não acontece muito. Trabalhei como investigador para o promotor Wilde [...] Sou solteiro, porque não gosto de mulher de policial”

[...]

“Fui demitido. Por insubordinação. Meu exame de insubordinação sempre dá positivo, general” (CHANDLER, 2015, p. 27)

Estes trechos de um diálogo entre Marlowe e o General Sternwood, revelam muito sobre o protagonista que, desde o início não tem interesse em se revelar ou se fantasiar com características e comportamentos tidos como “virtuosos”. Ao se descrever como insubordinado e fazer, de forma direta, crítica aos que exercem a mesma profissão, se revela cínico, sarcástico e ao mesmo tempo, honesto, se levarmos em consideração que revelar defeitos é um tipo de virtude.

A segunda personagem, que também desempenha um papel importante no enredo, é Vivian Regan (ou Vivian Rutledge, no filme). Representada no cinema como o protótipo da *Femme fatale*, personagem feminina frequente no *noir*. Este tipo de personagem é geralmente descrito como uma mulher com atributos físicos considerados atraentes e que usa destes atributos para atingir os próprios objetivos, levando o protagonista a ingressar numa rede de intrigas e mentiras e, na maioria dos casos, no mundo do crime.

Como *Femme fatale*, Vivian se diferencia de outras personagens femininas do *noir*, por ter objetivos não puramente egoístas, apesar do seu alto poder de sedução. Enquanto a *Femme fatale* que mais se repete possui interesses próprios e seduz o protagonista para satisfazer as próprias necessidades (dinheiro e poder, geralmente), Vivian age em prol da irmã mais nova, Carmen Sternwood. Seu principal objetivo é manter em segredo o assassinato cometido pela irmã e está disposta a vender a si mesma e a própria liberdade, em prol deste objetivo.

Ainda pensando nas personagens femininas da obra, não se pode deixar de mencionar a outra Sternwood. Se usarmos termos como fidelidade, para se referir ao quão

distante filme e livro se encontram, esta seria a personagem que mais se assemelha nas duas representações da obra.

Carmen Sternwood é o oposto de Vivian, jovem e inconsequente, age como quer e deixa no caminho a bagunça para ser limpa pela irmã. Descrita por Marlowe como infantil, “Podem desmamá-la. Já ficou grande.” (CHANDLER, 2015, p. 24), a personagem é guiada pela sua necessidade de ter seus caprichos realizados e sua incapacidade de aceitar a rejeição. Ser rejeitada por Rusty Regan, e posteriormente por Marlowe, foi o motivo por traz do seu crime.

Outro aspecto a ser pensado no que se refere a apresentação das personagens e a forma como elas se relacionam no enredo, é a relação entre o protagonista, Philip Marlowe, e Vivian Sternwood. O que seria descrito no romance como um mero jogo de sedução e tentativa de desviar a atenção do detetive para o real mistério (o assassinado de Rusty Regan nas mãos de Carmen Sternwood), é retratado no filme como uma história de amor, ainda que um amor visceral, típico das narrativas *noir*. Para representar esta diferença, foram selecionados alguns trechos do romance e comparados a algumas cenas do filme.

O primeiro encontro entre as personagens é retratado de forma semelhante nas obras, temos a seguinte passagem do romance, na qual o protagonista narra este encontro:

Sentei numa poltrona fofa e confortável e olhei para a Sr. Regan. Ela valia uma olhada. Ela era um perigo. Estava reclinada numa *chaise longue* modernista e tinha descalçado os chinelos, de modo que vi suas pernas cobertas por meias de seda. Pareciam ter sido preparadas para que alguém as olhasse [...] (CHANDLER, 2015, p. 33-34)

É interessante perceber neste trecho que há riqueza na descrição da cena e que, se uma adaptação fosse uma mera reprodução em uma outra linguagem do objeto adaptado, seria simples reproduzir o descrito nas telas de forma idêntica, mas como uma adaptação envolve todo um processo de ressignificação, criação e adequação à época e meio no qual está sendo representada, a passagem descrita foi transcrita e adequada as leis de censura que regiam o cinema na época. Este conjunto de normas, conhecido como Código Hays, proibia a reprodução de qualquer cena que ofendesse as regras morais da sociedade da época. Entre os conteúdos proibidos se destacam, cenas de nudez e/ou insinuações sexuais, profanidade, miscigenação e ofensa deliberada a qualquer nação, credo ou raça.

É perceptível que as descrições referentes a apresentação da personagem Vivian Regan (Rutledge no filme) possuem uma certa tensão/teor sexual, visto que o objetivo do encontro era seduzir Marlowe para que fossem revelados os motivos por traz da contratação do detetive. No filme ainda há um certo “jogo de sedução”, que se dá de forma implícita, por meio das trocas de olhares (ver Fragmento 1).



Fragmento 1: Cena do filme *The big sleep/ À beira do abismo* (1946)

O enredo do filme vai além neste jogo, e apresenta uma paixão entre os dois, o que guia Marlowe a ajudar Vivian no grande desafio de proteger a irmã, Carmen Sternwood da condenação pelo assassinato de Regan. Este é um ponto interessante e comum a boa parte dos filmes *noir*: um protagonista (detetive ou não) é levado até o limite para atender aos encantos de uma mulher que usa os poderes de sedução para atingir seus objetivos (que é o arquétipo da *Femme fatale*). Esta característica pertence apenas ao enredo da adaptação, pois no romance, embora haja uma atração física, esta não molda, nem guia Marlowe nas suas ações. O que o guia, no romance, é a necessidade de chegar até o fim, dar o caso como encerrado, sem que haja pontas soltas.

Ainda levando em consideração o Código Hays, outras cenas foram adaptadas para se adequar a censura do período. Como mencionado anteriormente, Arthur Geiger, o livreiro que está chantageando Carmen Sternwood, comanda um negócio ilegal de aluguel de livros pornográficos e, no momento do seu assassinato está fazendo uma sessão de fotografias da caçula Sternwood, como podemos observar na seguinte passagem:

Seu corpo era lindo, pequeno, ágil, compacto, firme, roliço. À luz da lâmpada sua pele tinha o lustre cambiante de uma pérola. Suas pernas não tinham a graça vulgar das pernas da Sra. Regan, mas eram boas. Olhei para ela sem constrangimento e sem lascívia.

Como mulher nua ela não estava absolutamente naquela sala. Era apenas uma tonta. Para mim foi sempre uma tonta. (CHANDLER, 2015, p. 50)

A cena descrita ocorre quando Marlowe segue Geiger e fica esperando qualquer pista próximo à casa do homem. Carmen entra na residência e após um tempo, tudo que o detetive ouve é o barulho dos tiros. Ao invadir o local para verificar o ocorrido, se depara com o corpo de Geiger no chão e Carmen alcoolizada e em choque. O filme apresenta a mesma cena, só que para atender as leis de censura, excluiu qualquer alusão a nudez (Figura 1).



Figura 1: Cena do filme The big sleep/À beira do abismo (1946)

O mesmo acontece em outras cenas de nudez ou teor sexual. O que não implica em perdas no enredo da adaptação, embora o roteiro seja complexo e cheio de saltos que, em alguns momentos podem confundir a cabeça do espectador, que precisa de um tempo para acompanhar a história.

Sobre o roteiro, existem dois aspectos que merecem ser mencionados.

O primeiro aspecto está na presença de uma personagem que tanto leitor, quanto espectador, conhecem apenas por nome, Rusty Regan (no romance) e Shawn Regan (no filme). Em ambas as obras ele é introduzido apenas pelo nome, como alguém que aparentemente fugiu com a esposa do proprietário de uma casa de jogos ilegais (Eddie Mars). Posteriormente, é revelado que o seu desaparecimento é resultado de um assassinato impulsivo cometido por Carmen Sternwood, que não aceita ser rejeitada.

Até então, em linhas gerais, há o mesmo acontecimento, o mesmo mistério por trás do desaparecimento de uma personagem, porém o papel que interpreta nas duas obras é

distinto. Enquanto o romance traz Rusty Regan, o ex-marido da filha mais velha do General Sternwood, Vivian Regan, um traficante irlandês que era de alguma forma próximo ao General; o filme traz Shawn Regan, um detetive contratado pelo Sternwood para resolver casos anteriores de chantagem, e Vivian não tem nenhuma conexão amorosa com ele, tendo sido casada com um homem de sobrenome Rutledge.

Esta seria uma mudança simples, se levarmos em consideração que, à exceção do papel desempenhado pelo personagem dentro da família Sternwood, o mistério por trás do seu desaparecimento permanece o mesmo, mas se, por outro lado, levarmos em consideração que moralmente, apresentar nas telas Hollywoodianas dos anos 40, uma personagem que assassina o marido da irmã, e por ela é acobertada, após uma tentativa falha de sedução, poderia não ser a melhor escolha narrativa.

Outro aspecto do enredo que foi alterado na transposição do texto para a tela foi o final. O livro encerra com Marlowe sozinho em um bar, lembrando Mona Mars (ex esposa de Eddie Mars), após uma longa reflexão sobre a morte, fazendo um paralelo com o título “o sono eterno”, como podemos ver nos parágrafos finais:

Que importa onde você jaz depois que está morto? Num poço fétido ou numa torre de mármore no alto da colina? Você está morto, está dormindo o sono eterno e não se importa mais com coisas desse tipo. Óleo e água são a mesma coisa que vento e ar, para você. Você acabou de mergulhar no sono eterno sem se importar mais com a sordidez da sua morte ou do lugar onde você tombou. Eu, bem, eu era parte da sordidez agora. [...]

No caminho para o centro da cidade parei num bar e tomei dois uísques duplos. De nada adiantaram. Serviram apenas para me lembrar da platinada; e eu nunca mais a vi. (CHANDLER, 2015, p. 224)

O filme, por ter explorado uma relação entre Vivian e Marlowe apresenta um final pouco comum no universo *noir*, relativamente otimista para as personagens, traz os dois tramando contra Eddie Mars para que o segredo por trás da morte de Shawn Regan não seja revelado e Carmen Sternwood saia ileso. Após seus planos terem ocorrido como planejado, o filme encerra com uma troca de diálogos entre o casal, nos quais deixam a ideia de que continuarão juntos.



Figura 2: Cena do filme *The big sleep*/À beira do abismo (1946)

Marlowe: Ainda não sei o que direi, mas não fugirei à verdade. Vai ter de mandar a Carmen para onde a tratem. Há lugares para isso. Talvez até a curem, não seria a primeira vez. Teremos que contar ao seu pai a respeito de Regan.

Vivian: Esqueceu de uma coisa. Eu.

Marlowe: Que há de errado com você?

Vivian: Nada que não possa consertar.

(À BEIRA DO ABISMO, 1946, 113 min.)

Por fim, o último aspecto sobre o enredo que vale mencionar está no corte abrupto de alguns acontecimentos. Enquanto no romance, é mais simples acompanhar a série de acontecimentos (simples no sentido de que os acontecimentos se interligam e não há grandes saltos entre eles), no filme há grandes saltos e algumas coisas são deixadas de lado.

Um exemplo desses saltos na história é o momento em que Marlowe está na casa de Joe Brody para recuperar as fotos de Carmen que estavam sendo usadas para chantagear Vivian e conseguir dinheiro para fugir. Neste momento Joe é assassinado por Carol Lundgren (o rapaz mata Joe por acreditar que ele foi o assassino de Geiger, seu amante), que foge. Marlowe apanha Lundgren e o denuncia ao promotor. No livro é possível observar toda a conversa entre o detetive e o promotor. O rapaz é preso e a notícia é divulgada nos jornais no dia seguinte, já o filme corta toda esta cena, e o que é apresentado é um salto entre a captura do rapaz e o anúncio nos jornais.

Pode haver algumas razões por trás destes cortes abruptos, duas das possíveis razões são: atender aos parâmetros temporais do cinema, o romance, embora curto, envolve uma grande série de acontecimentos que, se transposto para as telas, geraria um filme consideravelmente longo; e escolha narrativa, talvez esses cortes tenham sido realizados

propositalmente pelo roteirista, que preferiu deixar algumas cenas de lado para instigar o espectador a ler nas entrelinhas e tirar suas próprias conclusões.

5.2 Aspectos estruturais das obras

Quando falamos sobre a forma que uma obra se apresenta, estamos nos referindo tanto ao meio no qual ela é reproduzida, quanto as escolhas narrativas selecionadas para contar a história. Pensando no cinema e na literatura, é fácil imaginar que enquanto o cinema usa de aspectos audiovisuais para narrar a série de acontecimentos, a literatura, de forma genérica, faz uso de palavras.

A literatura, mesmo usando palavras como fonte de representação, abriga também diferentes formas de transferir, por meio das palavras, a história que narra, por isso temos aspectos estruturais que compõem o texto literário, a saber: a escolha do tipo de narrador (aquele que narra), o uso de protocolos discursivos (narração, descrição ou dissertação) e a forma como são retratadas as vozes das personagens (o tipo de discurso). O cinema também possui as suas estratégias narrativas que envolvem desde a escolha da trilha sonora, até os efeitos da fotografia.

O romance de Chandler, como mencionado anteriormente, é narrado em primeira pessoa pelo personagem protagonista, dizer isso significa dizer que o leitor conhece a série de acontecimentos através do ponto de vista do personagem principal, não há uma visão de fora, um narrador onisciente que tem total domínio sobre os acontecimentos. Este aspecto impede o conhecimento a fundo das demais personagens, o que o leitor enxerga, é o que a protagonista enxerga, nada além disso.

No cinema existe também o ponto de vista, embora este seja mais difícil de identificar que na literatura. O filme manteve esta característica do romance, mas ao contrário de outros filmes *noir*, que comumente inserem a presença da narração em *voz over*, na qual a voz do protagonista aparece em alguns momentos narrando os acontecimentos de um outro tempo/espço na diegese. Para manter tal aspecto os criadores da adaptação optaram por apresentar apenas as séries de acontecimentos nas quais o protagonista está presente. Uma boa forma de perceber esta característica é através do seguinte fragmento (Fragmento 2):



Fragmento 2: Cena do filme The big sleep/ À beira do abismo

O fragmento acima pertence aos primeiros minutos do filme e neste início é possível perceber que o público vai sendo apresentado aos cenários à medida que o protagonista é apresentado aos cenários. Não há tanta subjetividade quanto a narração em primeira pessoa do romance, ou quanto haveria com o uso da *voz over* ou até mesmo da câmera subjetiva, mas é evidente que há um personagem central e que é a ele e com ele que o espectador observa, embora com uma visão de fora.

Por fim, outro aspecto característico no romance, e que se manteve durante a transposição do texto para a tela foi o espaço (ambiente/lugar) no qual se passa o enredo e a atmosfera construída ao redor deste espaço. A obra escrita por Chandler se passa em Hollywood, pouco tempo após a Lei Seca e no período da Grande Depressão de 29. O que é explorado a fundo deste período é a corrupção e os limites do que pode ser feito para sobreviver, e não uma Hollywood repleta de glamour. “Todos nós vivemos à custa de golpes, e vendemos uns aos outros em troca de centavos” (CHANDLER, 2015, p. 168).

O filme se passa na mesma época e, embora não tenha englobado alguns diálogos que marcam o peso do momento histórico no qual se passa, adotou a fotografia característica da estética noir, o que contribui para construir uma atmosfera pesada e, um tanto pessimista, embora haja algumas exceções. Vamos observar as seguintes imagens

retiradas do filme:



Figura 3: Cena do filme The big sleep/ À beira do abismo (1946)



Figura 4: Cena do filme The big sleep/ À beira do abismo (1946)



Figura 5: Cena do filme The big sleep/ À beira do abismo (1946)

As figuras 3 e 5 se destacam pela iluminação de baixa intensidade, as sombras se sobressaem a luz e proporciona ao filme uma atmosfera pesada, tensa e, ao mesmo tempo misteriosa. No caso da cena interna (figura 3) há também a sensação de claustrofobia, um ambiente cercado de sombras, com estruturas altas (paredes e escadas). A figura 5, por sua vez, apresenta um ambiente externo e mal e iluminado, no qual qualquer coisa pode acontecer, dando a sensação de perigo.

A figura 3 traz um outro aspecto comum aos filmes *noir*, que é a exploração de

ambientes urbanos, que remetem ao caos e a correria. “Uma multidão de pedestres indistintos e as ruas molhadas e sujas são o cenário perfeito para os acontecimentos assustadores do *film noir*.” (SILVER & URSINI, 2012, p. 19)

6. O destino bate à porta e suas adaptações

The postman always rings twice/O destino bate à porta é um romance *noir* do escritor norte americano James M. Cain, publicado pela primeira vez em 1934. A obra foi adaptada para o cinema algumas vezes, tendo como mais famosas as adaptações *Ossessione* (1943), um filme *neorrealista* italiano dirigido por Luchino Visconti; *The Postman Always Rings Twice* (1946), um clássico *noir* dirigido por Tay Garnett; e *The Postman Always Rings Twice* (1981), um filme *neo noir* dirigido por Bob Rafelson.

James M. Cain (1892-1977) foi um autor, jornalista, editor e roteirista norte americano. Nasceu em Annapolis – Maryland. Antes de se tornar escritor tentou as carreiras de professor e músico, mas não durou muito tempo. Assim como Raymond Chandler e Dashiell Hammet, é considerado um dos precursores do romance *noir* ou o que era conhecido como “a escola *hard-boiled*” movimento literário popularizado nos EUA durante as décadas de 20 e 30.

Ao contrário de Hammet e Chandler, que de formas diferentes traziam em suas histórias detetives⁹ como protagonistas, Cain coloca em foco pessoas comuns que sendo vítimas dos impactos sociais da Grande Depressão de 29, e guiadas por paixões e necessidades, cometem as mais questionáveis ações (conspiração, mentira, assassinato).

O romance em questão é narrado em primeira pessoa pelo protagonista Frank Chambers que levando uma vida errante, como andarilho nos Estados Unidos no período da depressão, chega ao Twin Oaks, um restaurante/posto de gasolina de beira de estrada na Califórnia. No estabelecimento encontra o proprietário Nick Papadakis (o grego) e logo tenta aplicar um golpe para conseguir uma refeição grátis. Ao perceber as intenções de Frank, o grego, tentando conseguir um empregado, se deixa enrolar e logo começa a

⁹ O detetive *noir* não deve ser comparado ao detetive do romance policial clássico. Nas histórias *noir* o detetive rompe a ideia de um ser inalcançável, que resolve todos os problemas na base do raciocínio lógico e dedutivo, sem se envolver de forma direta com os crimes que desvenda (embora haja um envolvimento psicológico, quase um vício pelo enigma a ser desvendado); No *noir* o leitor é apresentado a um anti-herói humano, que podendo ou não ser um detetive, se encontra envolvido psicologicamente no crime, emerge no submundo, com uma certa impulsividade, se submetendo a qualquer coisa que possa lhe acontecer.

oferecer trabalho ao protagonista que, de início, não se vê interessado em permanecer no local. Seus planos mudam quando percebe a presença de Cora, esposa do grego, e de imediato se sente atraído pela mulher.

Frank e Cora iniciam um caso e começam a conspirar o assassinato de Nick. A primeira tentativa não funciona e o protagonista decide se afastar e voltar a viver de apostas e trapaças, mas logo reencontra o casal e, ainda preso a esta atração fatal se vê de volta ao restaurante. Preso aos encantos de Cora, se vê repetindo as mesmas ações, logo concorda em planejar outro fim para o grego, desta vez atingindo os objetivos.

Embora tenham conseguido dar fim a vida de Nick, o casal se encontra em meio a uma série de traições e desconfianças, tendo a paixão inicial transformada em pura conveniência. A chance de um recomeço surge quando Cora diz estar grávida e a ideia de trazer uma vida é interpretada como uma forma de restituir a vida roubada. Para comemorar o fato decidem partir para um banho no mar, como uma tentativa de purificação, mas o destino não poderia conceder um final feliz, e a mulher morre em um acidente de carro, pagando com a própria vida. Frank é condenado pelo assassinato de Nick e pagará o preço. No corredor da morte, escreve sua história.

Alguns aspectos a respeito do romance merecem atenção, como mencionado anteriormente, a história é narrada pelo protagonista, e embora o leitor não saiba como o enredo irá se desenrolar de início, há um ar de pessimismo. Este tom negativo pode ser justificado pelo fato de que o narrador, que conta a própria história, a conta de um tempo futuro, pouco tempo antes de ser executado. Há na obra, de certa forma, a ideia de futuro pré-determinado, o leitor é levado a crer que não haverá um final feliz antes mesmo de saber qual será este final.

Outro aspecto interessante, que é uma característica da literatura *noir*, é o uso de uma linguagem acessível, fluida, e sem muitos “enfeites”. James M. Cain usou diálogos crus e diretos, abordando sem ressalvas, uma relação visceral, personagens sem escrúpulos e violência.

O romance descrito deu origem a algumas adaptações cinematográficas, o objetivo desta análise é traçar uma breve comparação entre o romance e três de suas adaptações. A primeiro momento será observada a adaptação intitulada *Ossessione* de 1943, dirigida por Luchino Visconti, serão apontadas algumas informações e características sobre o filme e o

neorrealismo italiano, e algumas comparações entre o enredo das obras.

A segundo momento serão analisadas as duas adaptações norte americanas, ambas intituladas *The postman always rings twice/o destino bate à porta*, dirigidas por Tay Garnett e Bob Rafelson nos anos 1946 e 1981 respectivamente. Serão apontados pontos de afastamento entre as obras e o enredo, enfatizando nas diferenças entre o cinema *noir* clássico e o *neo noir*.

6.1 OSSESSIONE (1943) – Da literatura *noir* norte-americana ao cinema neorrealista italiano

Osessione é um filme italiano dirigido por Luchino Visconti em 1943, durante o regime fascista, e baseado no romance *The postman always rings twice/O destino bate à porta*, do escritor norte-americano James M. Cain, publicado em 1934. Roteirizado pelo próprio Visconti, ao lado de Mario Alicata, Giuseppe De Santis e Gianni Puccini, traz em seu elenco principal Massimo Girotti (Gino Costa), Clara Calamai (Giovanna Bragana) e Juan De Landa (Giuseppe Bragana).

Luchino Visconti (1906 – 1976) foi um cineasta e aristocrata italiano, filho de Giuseppe Visconti (Duque de Grazzano) e Carla Erba (herdeira de uma empresa farmacêutica). Ao lado de Roberto Rossellini e Vittorio De Sica – Cesare Zavattini, forma a trindade de percussores do neorrealismo italiano. Entre seus filmes mais conhecidos podemos citar *Osessione* (1943), *La terra trema* (1948), *Belissima* (1951), *La notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), e *Morte a Venezia* (1971). Antes de se tornar cineasta foi assistente do diretor francês Jean Renoir, em 1935, responsável por lhe apresentar a versão francesa do romance *noir* *The postman always rings twice* (1934) de James M. Cain.

Há desavenças sobre quando se deu início ao neorrealismo italiano, enquanto a maioria dos críticos apontam para seu surgimento em 1945, com o filme *Roma, cidade aberta* (1945), dirigido por Rossellini, alguns defendem o longa *Osessione* (1943) como um marco na forma de fazer cinema na Itália, para estes o filme de Rossellini seria um recomeço, ou como afirma Gian Piero Brunetta “movimenta-se e recomeça do zero todo o cinema italiano, ou quase.” (apud FABRIS, 2006, pág.199) Este “quase” abre margem para pensar o filme de Visconti como passo inicial para o que viria a ser o neorrealismo.

A análise proposta a seguir não tem como objetivo fundamental categorizar o filme,

se seria parte do cinema neo realista italiano ou não, mas antes de ingressar no processo de adaptação do romance de Cain, se faz necessário identificar algumas questões/características do neo realismo presentes no filme para que seja possível identificar alguns aspectos da teoria da adaptação presentes na obra.

É importante enfatizar que o neorealismo italiano surgiu como forma de resistência. Enquanto a Itália tentava se reerguer após saída da Segunda Guerra Mundial e o fim do regime fascista (1922 – 1943), período no qual a censura a qualquer coisa que revelasse problemas reais da sociedade italiana na época (desemprego, fome, criminalidade) e qualquer coisa que, de alguma forma, contradissesse os valores morais impostos, surgia uma série de filmes que revelavam as condições de um país em crise, criticando avidamente os valores morais e adotando técnicas que tentavam ao máximo se aproximar da realidade, ou, nas palavras de Ismail Xavier “há no movimento italiano uma intenção crítica e um projeto de cinema nitidamente antiburguês, dirigido a denúncia.” (XAVIER, 2008, pág. 72)

Sendo um cinema de resistência e de “regresso a realidade”¹⁰, cuja principal intenção, para Frabris (2006) é modificar a forma como o espectador se relaciona com o cinema, sendo capaz de compreendê-lo e, através desta compreensão despertar consciência a respeito do mundo que o cerca. Para atingir tal intenção o neo-realismo italiano fez uso não só de temáticas específicas, como também de estratégias de filmagem, construção de cenários e personagens, e montagem que se tornaram comuns nos filmes considerados neorealistas.

No que diz respeito às temáticas, eram comumente retratadas nos filmes neo-realistas questões sociais e históricas do povo italiano na época, questões que eram censuradas pelo centro católico e pelos resquícios do fascismo como, por exemplo, desemprego, guerra e suas consequências, religião ou a relação do homem com a religião, problemas sociais, a condição da mulher, entre outros¹¹.

Já entre as características estéticas comumente encontradas no neo-realismo italiano

¹⁰ Antônio Pedro Pita em seu ensaio intitulado “O neo-realismo entre a realidade e o real” aborda o neo-realismo como uma nova forma de fazer arte visando o retorno a realidade ou “uma atitude estética modelada pelo imperativo do “regresso a realidade””. Ele também complementa que este “regresso” não se caracteriza necessariamente como uma forma de se voltar ao conhecido, e sim a tentativa de perceber o real com profundidade.

¹¹ Uma lista de filmes neo-realistas e suas temáticas pode ser encontrada no livro História do cinema mundial, organizado por Fernando Mascarello, páginas 203-204.

se destacam: o uso de cenários reais e atores não profissionais, baixos orçamentos, diálogos simples e em linguagem popular (inclusive dialetos), flexibilidade na decupagem (importante mencionar o contraste entre a decupagem clássica e a forma utilizada pelos neorrealistas italianos apontada por Xavier (2008) que afirma que enquanto a primeira se preocupava em parecer real, ou criar a ideia de realidade, a segunda buscava ser real) e o uso de imagens acinzentadas.

Embora haja listas sobre estilísticas e técnicas usadas pelos neorrealistas italianos o ponto fundamental das obras está em seu teor social, a necessidade de refletir e expor os problemas inerentes aquela sociedade, isso acontece porque “o neo-realismo italiano não foi uma escola nem um movimento” (FABRIS, 2006, pág. 205).

Tendo as características mencionadas anteriormente em mente e retornando ao filme de Visconti que, se por um lado carrega aspectos da sociedade italiana da época, por outro, está conectado, tanto por meio do enredo quanto pela construção de alguns personagens (o arquétipo da *Femme fatale*, por exemplo), ao *noir* americano. Seria possível dizer que *Ossessione* é um filme *noir* que usa algumas características do neorealismo italiano, ou ainda que é um filme neo-realista italiano com características *noir*.

Deixando de lado a tentativa de associar o filme a um gênero ou outro, não há dúvidas sobre o seu objeto de adaptação, o romance *The Postman Always Rings Twice/O destino bate à porta* de James M. Cain, e este é o ponto fundamental da análise que será traçada a seguir. Em linhas gerais, uma adaptação pode ser definida como:

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. (HUTCHEON, 2006, pág. 30)

No processo de adaptação permanece o núcleo, a obra usada como base, e se alteram os signos usados e os níveis de imersão, ou o que Hutcheon (2006) chama de “níveis de engajamento”, a saber: contar, mostrar e interagir. Além destas trocas na forma como uma obra adaptada será apresentada, alguns outros aspectos merecem atenção: aqueles inerentes ao contexto social, cultural e econômico. Se há uma distância temporal entre a obra adaptada e a adaptação, há também a necessidade de reinterpretar essa obra, o mesmo acontece quando a adaptação se dá entre obras pertencentes a culturas distintas, como é o caso de *Ossessione*.

O filme segue Gino Costa, um desempregado andarilho que chega a um posto de gasolina na região de Ferrara (as margens do Rio Pó) na carroceria de um caminhão, após ser descoberto e expulso pelos motoristas. Anexo ao posto há uma *trattoria*, uma espécie de bar/restaurante, na qual o personagem adentra procurando algo para comer. Ao ouvir a voz de uma mulher cantando invade a cozinha e se serve, enquanto troca diálogos carregados de sedução com Giovanna Bragana, esposa do proprietário Giuseppe Bragana, que chega eufórico no estabelecimento falando sobre um suposto “ladrão de galinhas” encontrado de forma ilegal em um caminhão de cargas. Assim que se depara com Gino, sentado à mesa comendo, o expulsa, e este deixa uns trocados e sai do local.

Giovanna esconde o dinheiro e diz ao marido que o homem saiu sem pagar, Giuseppe fica irritado e vai atrás de Gino que, ao invés de informar ter deixado o dinheiro, afirma não ter mais um tostão e se oferece para fazer algum serviço qualquer para pagar pela refeição. Giuseppe diz ter um veículo que precisa de conserto e ao ser informado por Gino sobre a necessidade de uma peça (que ele escondeu nos bolsos) para fazer o automóvel voltar a funcionar, decide aceitar os serviços do rapaz.

Os dois começam a conversar e estabelecer uma certa relação, principalmente após descobrir que serviram no mesmo regimento (os *bersagliere*) durante a guerra. Giuseppe sai para comprar a tal peça, e Gino e Giovanna iniciam um caso imediatamente. Para continuar ao lado da mulher, o protagonista se oferece para realizar serviços no estabelecimento em troca de moradia e alimentação, o proprietário não precisa de um ajudante, mas se solidariza pelo ex-companheiro de guerra e o deixa ficar.

Os amantes decidem fugir, mas o plano não se concretiza e Gino, não suportando mais a situação, parte para a estação de trem, onde embarca rumo a Ancona. Sem dinheiro para pagar a passagem, é ajudado por um artista de rua conhecido como “Lo Spagnolo” com quem começa a trabalhar no centro de Ancona. Embora as coisas estejam correndo bem para Gino, sua atração por Giovanna é rapidamente reacendida ao encontrá-la no centro da cidade ao lado do marido, que iria se apresentar em um concurso de canto lírico.

Gino os acompanha ao restaurante onde ocorrerá o concurso e é convidado pelo casal a retornar ao estabelecimento. No decorrer da noite, os amantes chegam à conclusão de que a única solução é assassinar Giuseppe, e executam o assassinato naquela mesma noite no retorno a *trattoria*. A polícia faz uma breve investigação e libera os dois, que

passam a viver juntos no estabelecimento.

Corroído pela culpa e o ressentimento, Gino se afoga na bebida enquanto Giovanna toca os negócios de forma lucrativa. O relacionamento termina quando os dois vão ao centro de Ferrara e a mulher fala a respeito de um seguro feito por Giuseppe antes de morrer, Gino se sente usado e manipulado, acreditando que ela sabia do seguro o tempo todo e o induziu a matar o marido apenas para pegar o dinheiro.

Os dois se afastam e Gino vai atrás de Anita, uma prostituta que tinha conhecido naquela tarde. Nesse meio tempo, a polícia reabre as investigações com a descoberta de testemunhas, e vai atrás de Gino, que mais uma vez acredita ter sido traído por Giovanna. Ao conseguir fugir vai ao encontro da mulher, que revela estar grávida. Os dois fazem as pazes e decidem fugir de uma vez, mas em um acidente de carro Giovanna morre e Gino é preso.

A descrição do enredo torna possível perceber algumas diferenças entre a adaptação e o romance de Cain, cujo enredo foi explanado anteriormente. Além dos nomes dos personagens, que foram alterados, houve também a exclusão da nacionalidade estrangeira do marido (Nick, “o grego” agora é Giuseppe, um italiano assim como os demais personagens); e a alteração de cenários (da Califórnia para a região de Ferrara).

A alteração de nomes e de localização leva a um ponto interessante da teoria da adaptação de Linda Hutcheon, que seria o “onde”, o que em curtas palavras se refere as alterações culturais que uma adaptação adota para adequar uma obra pertencente a um contexto cultural de forma que ela seja palpável a uma outra cultura, outra realidade. Esta não é uma regra, algumas adaptações mantêm os aspectos culturais da obra base, não foi o caso de *Ossessione*, no qual cenários, nomes e nacionalidades foram adequados ao contexto cultural italiano. Este tipo de adaptação no qual os contextos culturais são alterados é chamada de “adaptação transcultural” (HUTCHEON, 2011, pág. 196) e vale salientar que essas adaptações “geralmente implicam mudanças nas políticas raciais ou de gênero. Em alguns casos, os adaptadores livram-se dos elementos de um texto anterior, que determinadas culturas, naquele tempo e lugar, podem achar problemáticos ou controversos.” (HUTCHEON, 2011, pág. 199)

Alterar o cenário e adaptar a obra de Cain ao contexto italiano permitiu que Visconti explorasse questões sociais presentes na sociedade italiana na época, e é neste aspecto que

Ossessione se aproxima do que seria o objetivo base do neorrealismo italiano, provocar no espectador a reflexão a respeito da própria realidade. Entre os aspectos sociais retratados no filme, vale destacar o desemprego e a realidade das mulheres.

Gino esteve na guerra, assim como Giuseppe, mas se encontra desempregado, sem ter onde morar e vagando pela Itália. Seria possível comparar o personagem do filme de Visconti a Frank, o personagem de Cain, ambos se encontram em condições de vida semelhantes, porém o romance aponta o protagonista como alguém que escolheu não permanecer em lugar algum, enquanto Gino, por meio dos diálogos, demonstra ter sido forçado àquelas condições. Outra diferença entre os protagonistas nas duas obras é a tendência a trapaça que é uma característica de Frank (no início do romance o personagem tenta tapear Nick para conseguir uma refeição), Gino, ao contrário, conta as moedas ao entrar no estabelecimento e deixa as moedas na mesa ao sair. Essas comparações levam a concepção de que o desemprego é uma realidade e o protagonista é uma das vítimas desta realidade.

Quanto as realidades das mulheres apresentadas na adaptação, é interessante pensar nas personagens femininas: Giovanna e Anita. A primeira, presa a um casamento por interesse, já foi obrigada pelas circunstâncias a se prostituir. A segunda é uma prostituta. Duas mulheres jovens cujas opções eram a prostituição ou um casamento qualquer para fugir daquela vida. Embora sejam semelhantes neste aspecto, as duas se opõem em personalidades. Giovanna, assim como a Cora do romance, é o arquétipo da *femme fatale*, ambiciosa, cruel, egoísta e manipuladora. Anita, ao contrário, se apresenta como inocente, apaixonada e não temperamental.

Ainda a respeito do distanciamento entre as duas obras, vale mencionar a transformação de uma das cenas descrita no romance: Frank e Cora tentam matar Nick uma vez e falham devido a um apagão que ocorreu porque um gato foi eletrocutado no interruptor de energia. Após terem falhado na concretização do crime, decidem fugir. Gino e Giovanna não tentam assassinar Giuseppe antes do acidente de carro, a cena foi alterada pela seguinte: Enquanto os três (Gino, Giovanna e Giuseppe) estavam na *trattoria* o telefone toca. O marido atende e volta para contar que um conhecido tinha sido assassinado por causa da mulher, que tinha um amante. Giovanna se altera com a notícia e disfarça comentando sobre o barulho dos gatos na parte externa do estabelecimento, Giuseppe pega

uma arma, sai e atira no gato. Neste momento, os amantes decidem que já passou da hora de partir.

Esta alteração da cena alterou o enredo parcialmente, não há como no romance uma tentativa de assassinato falha. Não há todo aquele processo de conspiração e planejamento do crime perfeito. Há dois personagens envolvidos em uma paixão proibida que em um momento de impulsividade acreditam que a única solução é cometer um assassinato.

O último ponto a comentar a respeito do distanciamento entre os enredos é a presença do artista que o protagonista encontra no trem “Lo Spagnolo”. Este personagem não existe no romance e não aparece no filme por acaso. Gino e o artista desenvolvem um relacionamento e começam a trabalhar e morar juntos. O laço entre os dois é tão forte que quando o protagonista o deixa para retornar a Ferrara, após assassinar Giuseppe, ele faz uma visita a *trattoria* e ao encontrar um Gino diferente, entregue ao álcool e a culpa, percebe que a morte do marido de Giovanna não foi acidente.

Uma resenha sobre o filme publicada no site 50 anos de filmes¹², especula a possibilidade de que o artista é homossexual, aspecto revelado de forma implícita. É impossível descartar esta possibilidade, posteriormente, em 1974 Visconti dirigiu o filme *Gruppo di famiglia in un interno/Violência e paixão* no qual explora algumas questões sobre sexualidade, trazer a temática para *Ossessione* seria mais um aspecto ousado para uma obra lançada em um período de censura.

Embora tenha havido essas alterações e distanciamentos entre as obras, há também aproximações, a seguir serão feitas algumas observações sobre elas. Alguns aspectos primordiais do romance norte-americano: a paixão obsessiva, a caracterização da personagem feminina que representa bem o arquétipo *noir* da *Femme fatale*, o assassinato, a desconfiança instalada entre os protagonistas, e o peso da culpa.

Gino e Giovanna, assim como Frank e Cora se atraem instantaneamente. Embora esta atração tenha sido introduzida de forma diferente nas duas obras, carregam o mesmo sentido e trazem para *Ossessione* uma das características comuns a obras *noir*, que geralmente é o passo inicial para a decadência do protagonista: a influência da *Femme fatale*. O romance descreve o encontro entre o casal de forma crua e puramente física, até um pouco violenta:

¹² A resenha em questão pode ser acessada no link <https://50anosdefilmes.com.br/2020/obsessao-ossessione/>

Foi então que eu vi a mulher. Estava nos fundos, mas veio tirar a mesa. A não ser pelo corpo, não era nenhuma maravilha, mas tinha um olhar emburrado e seus lábios faziam beicinho de um jeito que me fez ficar com vontade de esmagá-los. (CAIN, 1984, pág. 11)

Visconti trouxe no filme um pouco mais de sensualidade, Gino ouve uma voz feminina cantando e a segue, ao entrar na cozinha a câmera introduz as pernas de Giovanna, sentada sobre a mesa e sobe, mostrando a troca de olhares entre os dois (Fragmento 1), que começam a trocar diálogos insinuativos, marcando o início do relacionamento.



(Fragmento 1 – Retirado do filme *Osessione* (1943))

Além de mostrar a atração entre os personagens de forma instantânea. As cenas são descritas (no filme e no livro) de forma distinta, mas não se distanciam em sentidos, ambas remetem ao interesse físico.

Se pudermos falar em fidelidade entre as obras é perceptível que elas se assemelham apenas pela trama (um personagem atraído por uma mulher casada que, preso a paixão efervescente e com uma dose de impulsividade, comete um crime para manter o relacionamento, mas consegue conviver bem com a própria consciência. Imersos em um ciclo de desconfiança e traição se distanciam e se reaproximam na esperança de uma possível redenção, que só chega com a morte) e pela construção da personagem feminina.

Giovanna e Cora carregam muitas semelhanças: o passado de prostituição, o desprezo excessivo pelo marido, a dualidade, a ambição, a capacidade de manipulação e sedução, etc. A voz de Cora expressada pelos diálogos diretos no romance são usadas por Giovanna, embora em ordem cronológica distinta. Talvez, entre todas as adaptações, seja a personagem de Visconti a que mais se aproxima da de Cain.

6.2 The Postman Always Rings Twice: Da atmosfera noir dos anos 40 a Nova Hollywood

O romance *The Postman Always Rings Twice/O destino bate à porta* foi adaptado duas vezes no cinema hollywoodiano. A primeira adaptação é um filme *noir* clássico dirigido por Tay Garnett em 1946. Foi roteirizado por Harry Ruskin e Niven Busch, e traz em seu elenco principal John Garfield no papel de Frank Chambers, Lana Turner interpretando Cora Smith/Papadakis e Cecil Kellaway como Nick Papadakis (“o grego”). A segunda é um filme *neo noir* dirigido por Bob Rafelson em 1981. Teve como roteirista David Mamet e o elenco principal estrelado por Jack Nicholson (Frank Chambers), Jessica Lange (Cora Papadakis) e John Colicos (Nick Papadakis).

Tay Garnett (1894-1977) foi um diretor norte americano, nascido em Los Angeles - Califórnia. Antes de iniciar sua carreira como diretor costumava vender estórias para *Pulp magazines*, até ser convocado a servir na Primeira Guerra Mundial. No fim da guerra ingressou na indústria cinematográfica, primeiro como roteirista em 1920, trabalhando ao lado de Frank Capra, e posteriormente em 1928, iniciou sua carreira como diretor. Tendo trabalhado com filmes de diversos gêneros numa carreira de mais de quatro décadas, como o drama *Her Man* (1930), a comédia dramática *A Única Solução/One Way Passage* (1932) e o clássico filme *noir* que o deixou famoso *O destino bate à porta/The Postman Always Rings Twice* (1946).

Bob Rafelson é um diretor e produtor de cinema norte-americano, nascido em Nova Iorque em 1933. Com seu filme *Five Easy Pieces* (1970) contribuiu para o surgimento do que foi nomeado A Nova Hollywood, período no qual diretores como Martin Scorsese e Francis Ford se tornaram conhecidos. Realizou sua primeira adaptação da literatura para o cinema em 1976, *Stay Hungry*, escrito por Charles Gaines e em 1981, ao lado de David Mamet, levou as telas *The Postman Always Rings Twice*.

O enredo é o mesmo do romance, sendo ambos produzidos nos Estados Unidos não houve a necessidade de adaptar a história a outra cultura. Embora os dois filmes se assemelhem neste aspecto, trazem diferentes leituras da obra, tanto nos aspectos visuais quanto na forma como os personagens e as ações são retratadas.

A adaptação do romance de Cain dirigida por Tay Garnett possui todas as características de um filme *noir* clássico. Além da história que traz personagens arquetípos do gênero (a *Femme fatale*, o personagem preso a uma paixão da qual não consegue fugir, o detetive desonesto) e da temática (crime, paixão visceral, investigação do crime, traição),

adota aspectos visuais comuns a estética *noir* clássica (o uso da *voz over*, o cenário urbano, o tom fatalista e pesado, a iluminação em alto contraste em algumas cenas).

A dirigida por Rafelson não foi bem recebida pelo público, muitas vezes sendo apontada como uma refilmagem ruim da adaptação de 1946. É classificada como pertencente ao *neo noir*, termo usado para se referir a filmes produzidos após o período clássico do *noir*, que agregam apenas algumas das suas características, seja nos aspectos estéticos, seja nos elementos que compõem a diegese.

É inegável que há uma série de filmes aclamados pela crítica que adotam características isoladas do *noir*, como *Chinatown* (1974) de Roman Polanski e *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, mesmo assim há a tendência por parte de alguns críticos, como Mattos (2001), a fazer a distinção entre o que seria o “noir puro” (se referindo a série de filmes lançadas entre os anos 40 e 60, tendo como fontes a literatura *noir* e algumas estéticas/movimentos cinematográficos: expressionismo alemão, realismo poético, filmes de gangster e, em menor escala, o neo realismo)) e “noir impuro” (filmes que não abraçam todas as características *noir*).

O *noir* clássico teria tido como um dos fatores para seu fim a implementação das cores no cinema, isso porque “o filme noir, normalmente, não funciona em cores” (MATTOS, 2001, pág. 47). Se observarmos as duas adaptações norte-americanas do romance de Cain, podemos perceber que a atmosfera presente no *noir* dirigido por Garnett em 1946 não é a mesma presente no *neo noir* de 1981, de Rafelson. A história é a mesma, o tempo e espaço presentes na diegese são os mesmos (Uma cidade na Califórnia no período da Grande Depressão de 29), ainda assim a atmosfera construída não foi mantida.

O uso da iluminação em forte contraste entre luz e sombra presente nos filmes *noir* clássicos, característica herdada do expressionismo alemão, contribui para a construção do que Silver & Ursini chamam de “pesadelo fatalista”, os filmes *noir* (assim como os romances) expressam a ideia de futuro pré-determinado, geralmente dopado de pessimismo, e o protagonista não consegue se desvencilhar deste pesadelo sem fim.

“O mundo noir é essencialmente um mundo de pesadelo. Está repleto de estranhos sincronismos, acontecimentos inexplicáveis e encontros do acaso, que criam uma corrente de acontecimentos que por fim arrastam o infeliz protagonista para o seu fim pressagiado” (SILVER & URSINI, 2012, pág. 39).

Esta ideia de pesadelo sem fim, presente em *O destino bate à porta* de Cain (na

linguagem literária, expressado pela narração em primeira pessoa) é mantida na adaptação de Garnett (1946), tanto pela iluminação de alto contraste, quanto pela narração em *voz over* do protagonista. Rafelson não manteve essa ideia, enquanto o protagonista do romance e da adaptação clássica *noir* faz uma viagem na própria consciência e se percebe preso a este destino pré-determinado, o protagonista do *neo noir* de 1981 parece não ter consciência. Parte das suas ações parecem não pesar tanto, sendo puramente movido pelos instintos e impulsividade, para suprir suas necessidades imediatas.

O que capta a atenção nesta consciência do protagonista das histórias *noir* é que ela o guia ao confinamento, a confusão de sentimentos e ao questionamento das próprias ações. Embora tente seguir em frente, não sai do lugar, corroído pela culpa até encontrar a “redenção”, seja na cadeia, seja na morte, esta “redenção” chega. As últimas palavras do romance *O destino bate à porta* são: “Aí vêm eles. O padre McConnell disse que rezar ajuda. Se você leu até aqui, reze por mim e por Cora e peça para que a gente fique junto, seja lá onde for.” (CAIN, 1984, pág. 123)

O protagonista, à espera da própria execução, registra suas palavras. Ele sabe seu fim e o abraça. Ele encontra sua “redenção” e ainda preso à paixão pela amante morta, deseja que, se houver um pós-morte, eles estejam juntos. A mesma ideia é apresentada na adaptação dirigida por Tay Garnett, em forma de diálogos:

- Sabe... há algo nisso que é como... bem, é como se você estivesse esperando uma carta ansiosamente, e você fica parado na porta da frente com medo de não ouvir o carteiro tocar a campainha. Você não percebe que ele sempre toca duas vezes.
- Como assim?
- Ele tocou duas vezes pela Cora e agora tocou duas vezes para mim, não?
- Mais ou menos.
- A verdade é que você sempre o ouve tocar a segunda vez mesmo que você esteja lá no quintal. Padre, você tinha razão. Tudo acaba bem. Acho que Deus sabe mais dessas coisas do que nós. De alguma forma, Cora pagou pela vida do Nick com a própria. E agora eu vou pagar. Padre, você poderia rezar por mim e por Cora? E, se o seu coração permitir imagine que estamos juntos, onde quer que seja. (O DESTINO BATE À PORTA, 1946, 111 min.)

A adaptação de Rafelson, por sua vez, eliminou essa culpa e qualquer possibilidade de se pensar em “redenção”, ao encerrar o filme no acidente que mata Cora. Frank chora e lamenta sob o corpo da mulher, mas se despede. Tudo que vemos é o braço da mulher morta ao lado do chapéu do protagonista e a tela escurece aos poucos (Fragmento 2). Não sabemos o que acontece, mas o que fica é a impressão de que ele abandonou o corpo e

fugiu.



(Fragmento 2- Retirado do filme O destino bate à porta (1981))

Outro ponto que contribui diretamente para a construção da narrativa *noir*, principalmente na literatura, é o uso da narração em primeira pessoa. O protagonista Frank Chambers é a voz do romance, contando tudo do seu ponto de vista, o que traz subjetividade para o romance e ao mesmo tempo o limita, pois o narrador, sendo um personagem da diegese, não é onisciente. O cinema, assim como a literatura também adota um ponto de vista, embora nem sempre seja possível identificá-lo. No caso do filme de Garnett, o ponto de vista foi exposto de forma clara, colocando o protagonista para narrar a própria história, fazendo o uso da *voz over* (estratégia comum no cinema *noir* clássico).

Durante os anos 1934 e 1968 estava em vigor no cinema hollywoodiano um código de censura: O Código Hays. Este código, também chamado de *Motion Picture Production Code* corresponde a um conjunto de normas morais aplicadas as produções cinematográficas estadunidenses, principalmente aquelas lançadas pelos grandes estúdios. O código traz uma lista de coisas que não devem ser expostas nas telas, como por exemplo, cenas de sexo, tráfico de drogas, profanidade, ofensa a qualquer nação, raça ou crença, entre outras.

A obra de Cain em questão traz páginas cheias de violência, insinuações e atos sexuais, escritos de forma direta, sem pudor. A adaptação de 1946 precisou deixar de lado esses aspectos da obra, desta forma o filme carrega o mesmo enredo, mas este foi contado de forma sutil. Em 1981 o Código Hays não estava mais em vigor o que fez com que Rafelson tivesse mais liberdade para representar algumas cenas. Este é outro ponto no qual as adaptações se afastam.

A primeira exclusão se refere as cenas de teor sexual. O filme de Garnett não faz alusão direta a essas cenas, deixando-as implícitas. Fica claro que há uma forte atração entre os personagens pelo movimento da câmera, principalmente na introdução de Cora na

qual a câmera foca nas suas pernas descobertas (Fragmento 3), estratégia também usada por Visconti na adaptação italiana.



(Fragmento 3 – Retirado do filme O destino bate à porta (1946))

O filme de Rafelson, ao contrário do de Garnett, inundou o filme com as cenas sexuais descritas por Cain de forma explícita, em alguns momentos até exageradas, dando ênfase ao aspecto físico do relacionamento entre os protagonistas.

A segunda exclusão se refere a questões raciais. A personagem feminina apresentada por Cain tem a constante necessidade de enfatizar a própria raça. As descrições revelam uma certa paranoia com a própria imagem e a possibilidade de ser associada a uma mexicana, o que a deixa ofendida. O diálogo que segue mostra a situação:

- Está pensando que eu sou mexicana.
- Que nada.
- Sim, está. Não é o primeiro. Bem, olhe aqui, sou tão branca quanto você, sabe? Tenho cabelos escuros e talvez até parece um pouco com o tipo deles, mas sou tão branca quanto você. Se quiser ficar numa boa por aqui, não se esqueça disso.
- Ora, você nem parece mexicana.
- Já disse. Sou tão branca quanto você.
- Você não parece nem mesmo um pouquinho com uma mexicana. Todas elas têm cadeiras grandes, pernas tortas e uns peitos que vêm até embaixo do queixo, a pele também é amarela e os cabelos parecem estar sempre cheios de banha [...] (CAIN, 1984, pág. 12)

Se o Código Hays proibia ofensas a qualquer nação, raça ou crença, o diálogo acima escrito, com teor racista, seria censurado. Para evitar tocar neste ponto a personagem foi interpretada por Lana Turner, atriz norte-americana, não abrindo espaço para este diálogo.

Outro ponto interessante a mencionar sobre as adaptações é a forma como apresentaram a dualidade do protagonista. Cada um captando uma versão de Frank Chambers. Neste ponto o filme dirigido por Rafelson conseguiu entregar um personagem mais fiel ao romance. Cain descreve Frank como um vagabundo, que não para em lugar algum, vive envolvido em apostas e trapaças e escravo dos próprios desejos. Jack

Nicholson, ao interpretar o personagem captou todas essas características. John Garfield, ao contrário, na adaptação de Garnett entrega um personagem em conflito e embora seja um andarilho, não é trapaceiro. Os dois se assemelham por compartilharem o mesmo destino: a incapacidade de se manter afastado de Cora.

Parte considerável das adaptações se assemelham ao romance, e as demais diferenças ocorrem principalmente nos aspectos visuais, como mencionado anteriormente a implementação das cores no cinema trouxe mudanças significativas na atmosfera das obras. Enquanto o filme em preto e branco de 1946 exprime uma carga maior de culpa e até mesmo um tom melancólico em alguns momentos, o filme em cores de 1981 apresentou a história de forma mais seca e cruel, expressando culpa apenas em momentos esporádicos.

7. Considerações finais

Por meio desta breve análise foi possível perceber que quando se trata da tradução intersemiótica não há uma regra fixa que se aplique a toda tradução, uma mesma história pode ser reinterpretada e recontextualizada de diversas formas a depender da distância social, histórica e cultural.

Foi possível perceber também que, embora a base, ou o enredo central, seja o mesmo nas adaptações e nas obras adaptadas, cada uma das análises revelou diferentes formas de afastamento, sendo boa parte destas formas correspondentes ao contexto adaptativo.

Nas adaptações realizadas em 1946, dos dois romances analisados foi perceptível a supressão de algumas cenas e temas que pudessem ferir as regras de censura do cinema no tempo, este aspecto não foi percebido na adaptação de *O destino bate à porta* de 1981, que já pertence a um período diferente e explorou aspectos que seriam censurados em outros tempos.

No que se refere a adaptação italiana, *Ossessione*, foi perceptível que houve a necessidade de reestruturar todo o enredo e adequar a outro contexto cultural e social, alterando nomes de personagens e ambientes, e modificando alguns aspectos do enredo para inserir elementos que tornassem o filme menos distante do público, ao mesmo tempo que abordou questões não comuns ao cinema que circulava na Itália durante aquele período de repressão.

8. Referências:

- BASSNET, Susan. **Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BRITANNICA. **Howard Hawks: American director**, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Howard-Hawks>. Acesso em 6 de maio de 2022.
- BRITANNICA. **Raymond Chandler: American novelist**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Raymond-Chandler>. Acesso em 26 de maio de 2022.
- CAIN, James M. **O destino bate à porta**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- FABRIS, Mariarosaria. “Neo-Realismo Italiano”. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 191-219.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- IMDB: **Howard Hawks**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0001328/>. Acesso em 26 de maio de 2022
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MASCARELLO, Fernando. “Film Noir”. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 177-188.
- MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite: Filme Noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1986.
- Michaelis on-line: **Herói**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=her%C3%B3i>. Acesso em 02 de junho de 2022.
- NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. **Figurações da Personagem Detetivesca**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 183-191, abr.-jun., 2017.
- NUNES, Lidiane Carvalho. **O crime como método: Um estudo da literatura policial na obra de Mayrant Gallo**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.
- PITA, Antônio Pedro. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. MARGATO, Izabel &

GOMES, Renato Cordeiro (org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-28.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance Policial?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SALVATORE, D'Onofrio. **Forma e sentido do texto literário**. Ática, 2007

SANTIAGO, Luiz. Entenda Melhor: Realismo Poético Francês. **Plano crítico**. 12 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.planocritico.com/entenda-melhor-realismo-poetico-frances/> . Acesso em: 15 de dez. de 2020.

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

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 2ª edição.

FILMOGRAFIA

OSSESSIONE. Direção: Luchino Visconti. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane S.A. ,1943 (135 minutos).

THE POSTMAN always rings twice/O DESTINO bate à porta. Direção: Tay Garnett. EUA: 45 Metro Goldwyn Mayer Studios, 1946 (113 minutos).

THE POSTMAN always rings twice/O DESTINO bate à porta. Direção: Bob Rafelson. EUA: Warner Bros Pictures, 1981 (122 minutos).

THE BIG sleep/ À BEIRA do abismo. Direção: Howard Hawks. EUA: Warner Bros Pictures, 1946 (114 minutos).
(113 min).