

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS COMPARADOS

ANA CRISTINA TEIXEIRA DE BRITO CARVALHO

**DO ROMANCE AO FILME: A METAFICÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE
CONSTITUIÇÃO DA FORMA NAS NARRATIVAS *BUFO & SPALLANZANI***
TESE DE DOUTORADO

JOÃO PESSOA

2013

ANA CRISTINA TEIXEIRA DE BRITO CARVALHO

**DO ROMANCE AO FILME: A METAFICÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE
CONSTITUIÇÃO DA FORMA NAS NARRATIVAS *BUFO & SPALLANZANI***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, área de concentração em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Paraíba, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada, sob a orientação da Professora Doutora Genilda Azerêdo.

JOÃO PESSOA

2013

C331d *Carvalho, Ana Cristina Teixeira de Brito.*
 Do romance ao filme: a metaficção como
 estratégia de constituição da forma nas narrativas
 Bufo & Spallanzani / Ana Cristina Teixeira de Brito
 Carvalho.-- João Pessoa, 2013.
 242f.
 Orientadora: Genilda Azerêdo
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
 1.Literatura Comparada. 2.Adaptação fílmica.
 3.Tradução intersemiótica. 4.Gênero policial.
 5.Metaficção. 6.Paródia.

ANA CRISTINA TEIXEIRA DE BRITO CARVALHO

**DO ROMANCE AO FILME: A METAFICÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE
CONSTITUIÇÃO DA FORMA NAS NARRATIVAS *BUFO & SPALLANZANI***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, área de concentração em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Paraíba, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Tese de Doutorado avaliada em 27/02/²⁰¹³ com conceito Aprovado com distinção

Banca examinadora

Genilda Azerêdo

Prof.^a Dr.^a Genilda Azerêdo

**Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba
Orientadora**

**Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
Universidade de Brasília
Examinador Externo**

**Prof. Dr. José Vilian Manguiera
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
Examinador Externo**

**Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior
Universidade Federal da Paraíba
Examinador Interno**

**Prof.^a Dr.^a Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Universidade Federal da Paraíba
Examinador Interno**

**Prof.^a Dr.^a Maria Luíza Teixeira Batista
Universidade Federal da Paraíba
Examinador Suplente Interno**

DEDICATÓRIA

A Bajonas, meu pai, pelo exemplo de responsabilidade. A Georgina, minha mãe, pela dedicação à família e força interior. A Francisco, meu esposo, pela parceria e presença constante, apesar da distância. A Danilo, meu filho, que vê a vida por via do humor. A essas pessoas queridas que me apoiaram e me ajudaram a não perder o senso de realidade, dedico esse trabalho de pesquisa e reafirmo todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) cujo apoio institucional permitiu meu afastamento e realização do Curso de Pós-Graduação *Stricto sensu*. Ao Centro de Estudos Superiores de Balsas (CESBA) pelo apoio e compreensão da direção e dos colegas acerca da importância da formação continuada. À Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), pela minha formação crítica como pesquisadora. Agradeço de forma especial a minha orientadora, professora Dr.^a Genilda Azerêdo, pela orientação segura e serena e pelo acolhimento fraterno que me possibilitaram desenvolvimento intelectual e humano. Aos professores Drs. do Programa da Pós-Graduação em Letras, Amador Ribeiro Neto e Expedito Ferraz Júnior, que participaram do meu processo de qualificação, contribuindo de forma significativa para a configuração assumida por essa pesquisa. Agradeço com carinho à amiga Lúcia Nobre, companheira de curso, com a qual pude compartilhar a vida durante esse período fértil de conhecimentos e também de ansiedades. À minha família sempre presente em todos os momentos e a todos que de alguma forma contribuíram para o resultado desse trabalho de pesquisa, meus sinceros agradecimentos.

“Senhor inspetor, a cabeça de um escritor talvez seja diferente das cabeças que o senhor está acostumado a vasculhar. Para um escritor a palavra escrita é a realidade. Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se fosse uma percepção própria, esse clichê alheio. Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina.”

(FONSECA, 1991, p. 19)

“– O senhor inventa coisas, não é à toa que o senhor é escritor”.

(filme *Bufo & Spallazani*, 2001)

RESUMO

Este trabalho constitui-se como uma proposta de discussão das narrativas literária e fílmica *Bufo & Spallanzani*, sob os pressupostos teórico-metodológicos da narratologia e da tradução intersemiótica, e evidencia a identificação e análise da metaficção como estratégia de construção formal que se estabelece por meio de recursos estéticos como a paródia e o gênero policial. Inicialmente, oferecemos uma discussão teórica da adaptação fílmica, de modo a articular este processo com o fenômeno da tradução intersemiótica; em seguida, oferecemos uma investigação teórica dos recursos metaficcionais, dentre os quais, a paródia, a fim de evidenciar as diferentes produções de sentido nos diferentes sistemas sógnicos. Por tratar-se de uma pesquisa fundamentada no diálogo entre a literatura e o cinema, os resultados revelam princípios de composição formal, quanto à metaficção, diferenciados em ambas as narrativas, dando conta das especificidades inerentes a cada linguagem semiótica.

PALAVRAS-CHAVE

Adaptação fílmica; tradução intersemiótica; gênero policial; metaficção; paródia

ABSTRACT

The purpose of this research is to discuss the literary and filmic narratives *Bufo & Spallanzani* based on the theoretical and methodological principles of narratology and intersemiotic translation; as such, it identifies and analyzes metafiction as a strategy of formal construction that gets established through aesthetic resources such as parody and the detective and crime genre. We initially offer a theoretical discussion of filmic adaptation, so as to articulate this process with the phenomenon of intersemiotic translation; next, we offer a theoretical investigation of metafictional resources, among which, parody, so as to argue for the different productions of meaning in the different sign systems. Since the research is supported on the dialogue between literature and cinema, the results reveal different principles of formal composition, as it refers to metafiction, thus corroborating the specificities inherent to each semiotic language.

KEY-WORDS

Intersemiotic translation; crime story; metafiction; film adaptation; parody

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A ADAPTAÇÃO.....	15
2.1	Um percurso teórico-crítico da adaptação fílmica.....	15
2.2	Adaptação como tradução.....	31
2.3	Adaptação e a teoria semiótica.....	43
2.4	A tradução intersemiótica.....	63
3	A METAFICÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE COMPOSIÇÃO FORMAL NO ROMANCE <i>BUFO & SPALLANZANI</i>	103
3.1	A metaficção literária.....	103
3.2	<i>Bufo & Spallanzani</i> e a paródia do discurso científico.....	136
3.3	<i>Bufo & Spallanzani</i> e a paródia de <i>Madame Bovary</i> , de Gustave Flaubert..	141
3.4	<i>Bufo & Spallanzani</i> e a paródia do romance policial.....	156
3.5	A paródia na composição do personagem inspetor <i>Guedes</i>	165
3.5.1	O inspetor <i>Guedes</i> e a paródia do inspetor <i>Javert</i> , de Victor Hugo.....	166
3.5.2	O inspetor <i>Guedes</i> e a paródia do inspetor <i>Maigret</i> , de Georges Simenon..	168
4	O ANTIILUSIONISMO NA CONSTITUIÇÃO DO FILME <i>BUFO & SPALLANZANI</i>	174
4.1	Ilusionismo e antiilusionismo.....	174
4.2	A transmutação fílmica.....	175
4.3	Trama literária e fílmica: diferenças e novos sentidos.....	177
4.4	Simulacro e autorreferência.....	188
4.5	Cinema <i>noir</i>	192
4.6	Congelamento de imagem, fotografia, espelho e iluminação.....	201
4.7	Análise de sequências fílmicas.....	205
4.7.1	Segunda cena: <i>Cena do crime</i> (encontro entre o inspetor <i>Guedes</i> e <i>Delfina Delamare</i>) – transposição narrativa e fotografia.....	205
4.7.2	Quarta cena: <i>Suspeita de Ivan</i> (agressão de <i>Gustavo Flávio</i>) – iluminação dramática.....	216
4.7.3	Quarta cena: <i>Suspeita de Ivan</i> (velório do Sr. <i>Estrucho</i>) – duplicação de imagens.....	220
4.7.4	Sexta cena: <i>Procurando pistas no apartamento</i> (visita de <i>Ivan Canabrava</i> ao apartamento de <i>Clara Estrucho</i>) – diferentes posicionamentos de câmera.....	222
4.7.5	Oitava cena: <i>corrupção ativa</i> (visita do inspetor <i>Guedes</i> a casa de <i>Eugênio Delamare</i>) – iluminação em contraste e jogo de câmera.....	224
4.7.6	Décima sexta cena: <i>A prisão de Agenor</i> (<i>Gustavo Flávio</i> na pousada de <i>Minolta</i>) – autorrepresentação, espelhamento, autorreferência, reduplicação de imagens.....	227
4.7.7	Vigésima cena: <i>A verdade sobre a morte de Delfina Delamare</i> – desfecho e espelhamento.....	230
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	234
	REFERÊNCIAS.....	237

INTRODUÇÃO

Essa tese elabora uma análise da narrativa literária *Bufo & Spallanzani*, escrita por Rubem Fonseca em 1985, e também da narrativa fílmica homônima, adaptada como roteiro por Flávio Tambelline, Patrícia Melo e Rubem Fonseca e dirigida por Flávio Tambellini no ano de 2001. Nosso principal interesse é a observação das alterações formais e sógnicas advindas da transposição da narrativa *Bufo & Spallanzani* do meio literário para o meio fílmico. Com esse propósito, elegemos o estudo comparativo como método de observação da constituição das narrativas. Através do procedimento comparativo, pontuamos as alterações, ampliações, extinções e repetições de elementos na composição da forma da narrativa fílmica resultantes do processo de transmutação ou tradução intersemiótica. Considera-se o novo sistema sógnico em concordância com a avaliação de Haroldo de Campos (CAMPOS, 2004, p. 34-35), para quem o texto adaptado constitui “uma informação estética autônoma, porém ligada à informação primeira por uma relação de isomorfia”. Consideramos como nossa maior contribuição para a crítica de *Bufo & Spallanzani*, o trabalho de investigação da constituição formal das duas narrativas e o reconhecimento das similitudes, mas principalmente, das dissonâncias sógnicas advindas da mudança de suporte e do tratamento dado ao gênero policial em ambas narrativas. Observamos que o romance *Bufo & Spallanzani* se constitui a partir de um caráter autorreflexivo e metaficcional que problematiza e expõe seu próprio processo de construção estética. No entanto, tivemos dúvidas quanto à permanência dessas características na narrativa transmutada em filme. Que recursos da linguagem fílmica apontam para a construção do caráter metaficcional da narrativa? De que modo o gênero policial contribui para a construção do fenômeno metaficcional no filme *Bufo & Spallanzani*? Essas são questões que nos propomos a problematizar e tentar resolver no desenvolvimento da análise.

O corpo do texto crítico é constituído por três capítulos. No segundo capítulo, denominado *A Adaptação*, consideramos no subitem 2.1: *Um percurso teórico-crítico da adaptação fílmica*, a apresentação da trajetória dos estudos sobre adaptação fílmica, cujos resultados registram uma linha evolutiva em relação aos pressupostos que orientam o estudo da adaptação. Consideramos tratar-se de evolução porque avaliamos, através dos registros apresentados, mudanças significativas em relação ao tratamento dado à adaptação, como

exemplifica o abandono gradativo do uso de nomenclaturas que expressavam a marginalização do texto adaptado em comparação com a idolatria ao texto literário. Nesse percurso, destaca-se ainda a introdução de teorias que fundamentam a concepção do texto adaptado através da percepção de que toda criação artística textual se constitui somente na relação com outro texto. Estabelecemos relações dialógicas entre autores que como James Naremore, Brian McFarlane, Dudley Andrew, Robert Stam e Gerard Genette, entre outros, avaliaram e contribuíram criticamente para a formação das principais ideias e concepções que fundamentam o estudo da adaptação, não apenas em relação à adaptação cinematográfica, mas em uma perspectiva mais ampla. No item 2.2: *Adaptação como tradução*, identifica-se o processo da adaptação compreendido como transposição de línguas e formas e inserida no fenômeno da tradução. A tradução de textos estéticos é aqui compreendida, portanto, como recriação – de acordo com a concepção de Roman Jakobson, atualizada por Haroldo de Campos em *Metalinguagem e outras metas* (2004) e o texto adaptado, portanto, é estudado a partir do reconhecimento de sua natureza dupla. Nesse subcapítulo elegemos a Narratologia como campo teórico-metodológico capaz de abranger estudos da narrativa, independente do suporte de constituição. No subcapítulo 2.3: *Adaptação e a teoria semiótica*, realiza-se um estudo do percurso sógnico das narrativas em análise através do estabelecimento de relações com os conceitos da teoria semiótica de Peirce. Sob essa perspectiva, consideramos o romance como um signo e avaliamos sua capacidade de gerar respostas por meio de um outro signo (interpretante) com o qual mantêm relação de autonomia e reciprocidade, em um mesmo sistema ou em sistemas semióticos diferentes. Esse estudo nos levou a refletir sobre o processo de constituição da própria língua e sobre o caráter interpretativo da tradução, problematizado por Roman Jakobson. No item 2.4: *A tradução intersemiótica*, apresenta-se a noção de campo semiótico como espaço pleno de relações sógnicas, a partir dos pressupostos de Julio Plaza e Umberto Eco e problematiza-se o fenômeno da transposição da narrativa literária *Bufo & Spallanzani* para a narrativa fílmica *Bufo & Spallanzani* como um tipo particular de tradução, aquela que opera entre diferentes meios semióticos e que está sujeita à influência da linguagem, de suporte, de códigos e valores históricos e sociais.

O terceiro capítulo, *A metaficção como estratégia de composição formal no romance Bufo & Spallanzani* contempla o estudo da constituição formal da narrativa literária. O estudo da forma do romance *Bufo & Spallanzani* aponta para a relação estabelecida com o gênero policial e com romances constitutivos do cânone da literatura ocidental, modelos instituídos narrativamente no romance através da paródia, artifício que atua no texto como um importante recurso metaficcional de problematização do próprio romance e da constituição

literária. Nesse sentido, analisamos a metaficção como estratégia de construção da forma no romance *Bufo & Spallanzani* e a paródia como um recurso autorreflexivo. Nesse percurso, recorremos a autores como Raymond Federman, William Gass e Linda Hutcheon que explicitaram o caráter do texto autorrepresentativo. No subcapítulo 3.1: *A metaficção literária*, apresentamos as funções da linguagem desenvolvidas no estudo de Roman Jakobson e avaliamos esse estudo como precursor da idéia presente na definição de metaficção. Consideramos o percurso histórico do conceito de metaficção e apontamos suas principais características através de autores como William G. Gass, Raymond Federman, Linda Hutcheon e Gustavo Bernardo, entre outros. Em 3.2: *Bufo & Spallanzani* e a paródia do discurso científico, apontamos a forma como o discurso científico e, por extensão, a própria idéia de real são reelaborados na constituição do imaginário do romance e do filme. No item 3.3: *Bufo Spallanzani* e a paródia de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, realiza-se um estudo comparativo entre o romance em análise e o romance *Madame Bovary* e identifica-se, através da observação e análise do discurso do narrador e personagens no período que antecede a relação amorosa do casal Delfina Delamare/ Gustavo Flávio e Emma Bovary/ Rodolphe Boulanger, proximidades temáticas e formais, classificadas como paródicas. No subcapítulo 3.4: *Bufo Spallanzani* e a paródia do romance policial, destaca-se a constituição do processo investigativo presente na trama em diálogo intertextual com outros modelos do gênero policial. Com esse objetivo, apresenta-se a tipologia proposta por Tzvetan Todorov e o estudo sobre o gênero desenvolvido por Paulo M. Albuquerque. No subcapítulo 3.5: *A paródia na composição do personagem inspetor Guedes*, apresentamos as ações e características físicas e psicológicas do personagem Guedes e as relacionamos intertextualmente com dois personagens importantes do cânone da literatura ocidental: o inspetor Javert, do romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo, e o inspetor Maigret, da Série Maigret, de Georges Simenon.

O quarto capítulo, *O antiilusionismo na constituição do filme Bufo & Spallanzani*, considera o âmbito de constituição da forma na narrativa fílmica *Bufo & Spallanzani* a partir de seu diálogo com o texto-fonte, romance *Bufo & Spallanzani*, e com o gênero policial, destacando a estética *noir*. Nossa proposta engloba o reconhecimento das alterações sógnicas como consequência da tradução intersemiótica, que pressupõe mudanças de meio, suporte e de tempo que afetam o texto adaptado. Com esse propósito, opera-se análise do filme *Bufo & Spallanzani* mediado por estudo teóricos da narratologia e da cinematografia. Nossa estratégia inicial foi avaliar se o caráter metaficcional presente na constituição do texto-fonte se manteve na transposição fílmica. Com esse propósito, investigamos o modo como se constitui a

imagem fílmica e explicitamos a forma peculiar de constituição do fenômeno metaficcional nesse meio semiótico. Nossa hipótese era que grande parte do discurso metaficcional do romance não teria sido reaproveitado na narrativa fílmica. Por outro lado, avaliamos também que o fato de o personagem-escriptor permanecer no filme já indicava que o material metaficcional não se diluía de todo, sendo, inclusive, recodificado no nível imagético. No subcapítulo 4.1: *Ilusionismo e antiilusionismo*, observa-se, a partir dos estudos de Robert Stam, que a arte de modo geral se constitui na tensão entre o ilusionismo e a reflexividade e investiga-se o modo como o meio cinematográfico constitui essas duas formas. No subcapítulo 4.2: *A transmutação fílmica*, destaca-se à visão de Ernst Gombrich, retomada por Jacques Aumont, em relação a qual nos filiamos, para quem a analogia icônica pressupõe o desejo de reprodução e criação. Apresenta-se um resumo que corresponde ao modo como a trama romanesca foi transmutada na adaptação fílmica. No item 4.3: *Trama literária e fílmica: diferenças e novos sentidos*, assinalamos e avaliamos, através de comparação entre o texto-fonte e o texto-adaptado, mudanças estruturais da forma fílmica. Indicamos mudanças na composição do espaço, tempo, discurso e personagens e analisamos as alterações sógnicas auxiliados pelos pressupostos de Gerard Genette, Jacques Aumont, Laurent Jullier e Michel Marie. No sub-capítulo 4.4: *Simulacro e autorreferência*, analisa-se através do estudo de Jean Baudrillard, a transposição para o âmbito fílmico de temas importantes na constituição da forma literária, como o são os conceitos de simulacro e autorreferência, e avalia-se o modo como esses conceitos foram aproveitados na tradução fílmica. No subcapítulo 4.5: *Cinema noir*, problematizamos, de acordo com o estudo desenvolvido por Ronald Bergan, A. C. Mattos, Fernando Mascarello e Mario Pontes, as origens e características do gênero cinematográfico conhecido como *noir*. Estabelecemos, a partir dos estudos desenvolvidos por Márcia Ortegosa, comparação com a forma apresentada pelo filme *Bufo Spallanzani*, identificando relação de proximidade temática e formal entre este e a estética *noir*. Destacamos, de acordo com Seymour Chatman, o papel desempenhado pelo narrador cinemático. Realizamos, ainda, estudo comparativo entre a narrativa fílmica em análise e filmes considerados como modelo da tipologia da literatura policial *noir*, como *Pacto de sangue* (*Double indemnity*), de Billy Wilder; *A dama de Shangai* (*The lady from Shanghai*), de Orson Welles, entre outros. No item 4.6: *Congelamento de imagem, fotografia, espelho e iluminação*, identificamos e analisamos recursos que em uma perspectiva imagética problematizam o próprio processo de constituição fílmica e ajudam a compor o antiilusionismo da atmosfera própria ao gênero. Avaliamos com Eduardo Geada e Ismail Xavier os pressupostos da decupagem clássica e os recursos fílmicos que propõem o

distanciamento do espectador. No subcapítulo 4.7: *Análise de sequências fílmicas*, realiza-se sob estudo comparativo com o texto-fonte, “leitura” e análise de sequências importantes no conjunto da narrativa fílmica *Bufo & Spallanzani*, destacando aquelas cenas cujas composições apresentam características metaficcionais ou antiilusionistas como congelamento de imagens, iluminação dramática, duplicação de imagens, posicionamento de câmera, iluminação em contraste, jogo de câmeras, etc., recursos que aliados a outros elementos da linguagem cinematográfica constituem o conjunto dos significados. O conjunto dos elementos fílmicos e o tratamento dado às imagens resultam em diversas alterações de sentido para o texto adaptado, dentre estas, destacamos a constituição de uma nova atmosfera, uma sensação de angústia e medo que se torna constante na adaptação fílmica. O modo como o cinema adequou o romance de Rubem Fonseca permitiu um maior destaque ao personagem Guedes cuja perspectiva passa também a redirecionar o olhar do espectador. É oportuno destacar ainda o modo como a narrativa fílmica, a despeito da literária, estabelece diálogos intertextuais com outros filmes do gênero através da oposição entre recursos ilusionistas e antiilusionistas na constituição da forma narrativa.

2 A ADAPTAÇÃO

O presente capítulo tem o objetivo de apresentar a concepção de adaptação que norteia o estudo do objeto em análise, aquele que contempla a narrativa fílmica *Bufo & Spallanzani*, aqui representada pela legenda B&S, tipologia textual constituída pelo processo de adaptação. Nosso ponto de partida, nesse sentido, é a indicação, a partir de uma perspectiva histórica, do percurso realizado pela teoria da adaptação; a explicitação da concepção que melhor se conforma à especificidade de nosso objeto de estudo; a discussão de pressupostos da teoria da tradução e da teoria semiótica como apoio teórico ao estudo da adaptação; estudo comparativo entre as narrativas literária e fílmica B&S com o propósito de reconhecer os recursos constitutivos da forma em ambas narrativas; e descrição e análise das alterações sógnicas advindas do processo de tradução intersemiótica.

2.1 UM PERCURSO TEÓRICO-CRÍTICO DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Culturalmente, adaptar-se a uma determinada situação significa ajustar-se, adequar-se, acostumar-se a ela, modificar-se voluntariamente para atingir o objetivo proposto, enquadrar-se em um novo sistema, em um novo meio. Adaptação, no uso comum, significa ajustamento às novas condições impostas pelo meio. Termos como acomodação, adequação, ajustamento, ajuste, amoldamento, conformação e adaptação são empregados como termos sinônimos quando nos referimos à mudança de meio. Sob a perspectiva das ciências naturais, uma adaptação é qualquer característica ou comportamento natural evoluído que torna algum organismo capacitado a sobreviver em seu respectivo *habitat*. As modificações sofridas podem ser anatômicas, fisiológicas ou comportamentais. No que tange à arte, o conceito de adaptação aponta para o fenômeno do ajustamento a uma nova forma. Nessa área, termos como transformação, transfiguração, transcrição, transmutação, tradução, recriação, entre outros, passam a constituir o campo semântico da palavra adaptação. De acordo com Robert Stam,

a teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta no processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “infidelidade” (STAM, 2008, p. 21).

A transferência de temas de um meio a outro sempre foi prática comum entre as modalidades artísticas. De modo mais recente, podemos observar¹ conto transformado em romance, poesia que origina peça teatral, pintura que serve de inspiração para telas e musicais, música transformada em dança, fotografia transmutada em escultura, entre muitos outros. Percebemos que as diferentes modalidades artísticas estabelecem um diálogo constante e produtivo que as problematizam e renovam. O cinema, arte plural em sua essência, sempre encontrou no tema de romances, contos, peças teatrais, revistas em quadrinhos, fotografias, biografias e tantos outros elementos representativos (literários ou não) matéria e inspiração para suas obras. A arte fílmica estabelece, desde sua origem, um profícuo diálogo com a literatura sob os mais diferentes propósitos. A adaptação fílmica pode objetivar a reafirmação de valores ideológicos e estéticos expressos no texto-fonte. Pode também contestar, criticar, ironizar ou parodiar ideias do texto que o precede, pode servir ao propósito de transpor imagens mentais para imagens pictóricas, transpor apenas o clima ou atmosfera reinante, ou ainda, servir como recurso de modernização e/ou atualização de narrativas já consagradas, revelando certa percepção ou ponto de vista particular em relação ao texto-fonte. Somam-se a esses objetivos, aqueles de ordem financeira, ideológica, cultural, política e moral, advindas da relação de reordenação de um texto já finalizado em um determinado meio. Independente dos motivos pelos quais se constitui, a adaptação é prática de enorme importância e de

¹ Um exemplo pertinente em relação à transmutação entre as artes pode ser dado através do *software* de Jordan Mechner, *Prince of Persia*, lançado pela empresa americana Broderbund em 1980. O *game* que tem como inspiração as histórias das *Mil e uma noites* foi transformado em conto em 1992, pelo autor russo Victor Pelevin; após inúmeras versões de sucesso no mundo todo e de diferentes sequências que apresentavam novas aventuras do príncipe, o *game* foi adaptado para as novas tecnologias digitais nos anos de 2003 pela Ubisoft Montreal, com o título *Prince of Persia: Sands of Time* e pelo mesmo Jordan Mechner, agora acompanhado de grande equipe; em 2004, Jordan Mechner é convidado por Mark Siegel, editor da First Second Books e se une aos ilustradores LeUyen Pham e Alex Puvilland, ao roteirista A. B. Sina e ao colorista Hilary Sycamore para a transmutação do *game Prince of Persia* em *graphic novel*, lançado em 2008; em 2009, a Ubisoft deu sequência aos *games Sands of Time* com três continuações: *Warrior Within*, *The Two Thrones* e *Prince of Persia*. Em 2010, Jerry Bruckheimer e a Walt Disney Pictures produziram o filme *Prince of Persia: The Sands of Time*, com roteiro do próprio Jordan Mechner e direção de Mike Newell (cf. MECHNER, Jordan em posfácio, 2010).

constante interesse para os estudos fílmicos, devido tanto a sua intensa produção quanto à possibilidade de originalidade advindas desse processo. Apesar de toda essa importância e fecundidade, muitos estudiosos do cinema avaliam que ainda pouco se tem estudado a adaptação no âmbito dos estudos fílmicos. A idolatria ao texto literário é apontada como um dos motivos que motivaram posicionamentos preconceituosos em relação ao texto adaptado, impedindo, por vezes, estudos de maior fôlego.

Segundo Robert Stam (2006), apesar da perspectiva de criatividade presente na prática da adaptação, grande parte da crítica, ao tratar desse fenômeno, se utiliza de termos constituídos por uma carga semântica que ressalta a noção de perda e de violação em relação ao texto-fonte. De acordo com o crítico, termos como infidelidade, traição, violação, profanação, entre outros, revelam desvalorização do texto adaptado em oposição à supervalorização e respeito ao texto literário (STAM, 2006, p. 19). Com o objetivo de “desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação” (STAM, 2006, p. 20), o crítico indica estudo que analisa a origem desse preconceito sob perspectivas histórica, estética e filosófica, propondo reorganização do estatuto da adaptação a partir dos pressupostos teórico-metodológicos oriundos das teorias, como a *Intertextualidade*, de Kristeva e de Genette, o *Dialogismo*, de Bakhtin, a crítica literária de Roland Barthes, a teoria desconstrutivista de Derrida e pressupostos da Narratologia, entre outras tendências. O estudo desenvolvido por Robert Stam (2006) também aponta para o desenvolvimento de um modelo de análise crítica para o estudo temático e estilístico da adaptação que privilegie uma perspectiva sociológica na relação entre cinema e literatura (STAM, 2006, p. 35 a 50). Nesse sentido, Robert Stam preocupa-se com um estudo que considere as alterações de sentido advindas de mudanças temporais, espaciais e de meios de veiculação.

Assim, ressaltamos a contribuição de Robert Stam para o estudo da adaptação a partir de uma proposta que introduz novas perspectivas teóricas, problematizando o estudo da adaptação a partir da desmistificação e dessacralização da literatura, introduzindo novos recursos de análise e ressaltando as noções de funcionalidade e interdependência do processo de adaptação.

Em seu texto introdutório do livro *Film Adaptation*, o professor e crítico norte-americano James Naremore questiona a falta de trabalhos de maior densidade sobre adaptação nos estudos de cinema. Segundo o crítico, muitos professores preferiram abordar áreas consideradas menos polêmicas, opção que impediu o avanço nas discussões teóricas acerca do lugar da adaptação nos estudos fílmicos. James Naremore aponta como um fator revelador de tal desajuste, o fato de o ensaio do crítico de cinema francês André Bazin, *Por um cinema*

impuro – defesa da adaptação (1948) não ter tido, por parte da academia, a atenção devida (NAREMORE, 2000, p. 1).

A esse respeito também se posiciona Brian McFarlane (1996), para quem durante muito tempo os estudos acerca da adaptação se limitaram à discussão em torno das inovações narrativas do escritor inglês Charles Dickens e seu aproveitamento pelo cineasta D. W. Griffith. McFarlane considera que grande parte da crítica, ao concentrar-se nos interesses gerais da temática, nos padrões formais de narrativas e nas estratégias compartilhadas pelos dois grandes mestres, deixou de dedicar-se a aspectos que, segundo o crítico, seriam fundamentais para o estudo da adaptação, como as questões de enunciação, os possíveis paralelos e disparidades entre os dois diferentes sistemas de significação e a indicação do que McFarlane denomina “equivalências funcionais” evidenciadas em cada mídia (cf. McFARLANE, 1996, p. 6).

James Naremore afirma, em consonância com Robert B. Ray, que a ausência de estudos de maior amplitude nos estudos fílmicos sobre adaptação deve ser observada sob o ponto de vista institucional, isto é, se deve à proposta das instituições acadêmicas que frequentemente estudavam adaptação fílmica em departamentos de literatura ou em cursos específicos de cinema que, em geral, não incluíam o estudo da adaptação em seus interesses. Os departamentos costumavam se utilizar da adaptação como um caminho para o ensino da literatura consagrada por outros meios. De acordo com o autor, seriam apenas discutidas nas universidades adaptações realizadas a partir de narrativas que constituíam o cânone literário – utilizados pelos professores no ensino da literatura. Por outro lado, as outras adaptações, aquelas que não eram englobadas pelo cânone, como peças, revistas em quadrinhos, poemas, séries de televisão, etc., ficariam de fora do estudo sobre adaptação. Situação apontada por Naremore como limitadora da discussão em torno do assunto e motivo de atraso nos estudos sobre adaptação (NAREMORE, 2000, p. 1).

Ainda de acordo com James Naremore (cf. 2000, p. 2), mesmo quando a escrita acadêmica sobre adaptação não aborda a questão da fidelidade ou a adequação artística do filme em relação ao texto-fonte literário, seu discurso é estreito em extensão – se comparado àquele destinado à análise do literário – devido ao respeito para com o texto precursor. Segundo o autor, essa prática revelaria maior importância dada à análise do texto literário em detrimento do texto adaptado, indicando que a academia – ao menos aquela que estuda o fenômeno da adaptação – ainda não consegue dar o mesmo valor a ambas as narrativas. Além disso, Naremore afirma que esse discurso também é impregnado de oposições que revelam

certa preferência pelo texto literário e que se constituíram a partir da estética de Kant e Matthew Arnold.

James Naremore propõe um caminho para a compreensão dos motivos pelos quais o texto de Bazin foi negligenciado nos estudos sobre adaptação e os motivos que fizeram com que o próprio assunto *Adaptação* não recebesse da academia a importância devida em relação aos estudos sobre cinema. O autor traça uma justificativa com base histórica em relação às teorias que seriam constitutivas da ideologia que subjaz à preferência pela narrativa literária no âmbito dos Estados Unidos. Aponta as teorias desenvolvidas por Kant e Matthew Arnold como responsáveis pela importância concedida ao cânone literário americano em detrimento das narrativas de produção de massa como o cinema, por exemplo (NAREMORE, 2000, p. 2). De acordo com o crítico:

When I use the term *Arnoldian* I am chiefly referring to Matthew Arnold's *Culture and Anarchy* (1869), which argues that culture is synonymous with great works of art and that the inherited cultural tradition of the judeo-Christian world, embodied in "the best that has been thought and said," can have a civilizing influence, transcending class tensions and leading to a more humane society. The study of English literature in American universities owes its very existence to this argument, which was more subtly elaborated by such later figures as T.S. Eliot and F.R. Leavis; as a result, English professors have traditionally been suspicious of mass-produced narratives from Hollywood, which seem to threaten or debase the values of both "organic" popular culture and high literary culture. When I use the term *Kantian* I am speaking of a slightly older, more complex, mode of idealist philosophy that emerged toward the end of the eighteenth century in Europe and that we commonly associate not only with Immanuel Kant, but also with Georg Hegel, Johann Von Schiller, and Samuel Taylor Coleridge. Beginning in the mid-nineteenth century and continuing throughout the period of high literary modernism, all art in the European world was theorized under what might be roughly described as a Kantian set of assumptions; that is, both the making and the appreciation of art were conceived as specialized, autonomous, and transcendent activities having chiefly to do with media-specific form (NAREMORE, 1996, p. 2).²

² Quando uso o termo arnoldiano, estou principalmente referindo-me a *Culture and Anarchy* (1869) de Matthew Arnold, que argumenta que cultura é sinônimo das grandes obras de arte e que a tradição cultural herdada do mundo judeu-cristão, incorporada "no melhor que se pensou ou disse", pode ter uma influência civilizante, transcendendo as tensões de classe e conduzindo a uma sociedade mais humana. O estudo da literatura inglesa nas universidades americanas deve sua própria existência a este argumento, o qual foi mais sutilmente elaborado por tardias figuras como T. S. Eliot e F. R. Leavis; como resultado, os professores de inglês tradicionalmente têm desconfiado das narrativas de produção de massa de Hollywood, as quais parecem ameaçar ou abalar a base dos valores tanto da cultura popular "orgânica" como da elevada cultura literária. Quando uso o termo kantiano, estou falando de um modo de filosofia idealista mais antigo e complexo que emergiu por volta do fim do século dezoito na Europa e que comumente associamos a Immanuel Kant, mas também a Georg Hegel, Johann Von Schiller e Samuel Taylor Coleridge. Iniciando nos meados do século dezenove e continuando por todo o período do elevado modernismo literário, toda a arte no mundo europeu foi teorizada sob o que podia ser toscamente descrita como um conjunto de concepções kantianas, isto é, tanto a feitura como a apreciação da arte foram concebidas como atividades especializadas, autônomas e transcendentais, tendo principalmente a ver com a forma específica do meio.² (tradução de Lúcia Nobre)

Sob essa perspectiva, somente o estudo do cânone literário e artístico estaria em condições de promover conhecimento e cultura de acordo com os propósitos instituídos pela academia.

Segundo Naremore, essas foram ideologias importantes, porém inadequadas nas relações que se estabeleceram posteriormente ao período em que elas se constituíram: aquele imediatamente anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial, já que foram geradas em resposta ao capitalismo industrial e à reprodução mecânica. Apesar disso, segundo o crítico, essas ideias nortearam por um longo período a escrita acadêmica sobre cinema, impedindo que diferentes tipologias literárias fizessem parte do conteúdo de tais discussões, fator que provocou a limitação dos estudos sobre adaptação àqueles filmes constituídos a partir da considerada *alta literatura*. James Naremore faz uma crítica, portanto, não aos conceitos ideológicos preponderantes da época, que se justificariam a partir do contexto em que foram desenvolvidos, mas às influências que se mantiveram ao longo do tempo acabando por definir o conteúdo acadêmico e permitindo que textos fundadores como o de André Bazin, ficassem esquecidos em relação aos estudos acadêmicos de literatura e cinema (NAREMORE, 2000, p. 2 - 3).

É oportuno indicar que o fato de a academia não se ocupar dos estudos da adaptação de uma forma mais abrangente não significa que na prática essas adaptações não acontecessem. Ao contrário, as produções de Hollywood que percebiam nas adaptações da literatura prestigiada a oportunidade de atrair um público de classe média, também identificavam nas produções fílmicas realizadas a partir de narrativas mais populares um importante campo a ser explorado.

Os movimentos de vanguarda, por sua vez, em confronto com a cultura burguesa e movidos pelo desejo de dessacralização da obra de arte e de ruptura com a tradição, oferecem um ponto de vista diferenciado em relação à prática da adaptação. Sob uma postura política frente ao avanço nas produções e consumo de cultura de massa, os vanguardistas propõem a não-apropriação das artes pelo sistema de produção capitalista através da constituição de formas estéticas que pudessem resistir a quaisquer tipos de reduções (NAREMORE, 2000, p. 3). O movimento se rebelava contra a cultura burguesa, tornando-se hermético. Sob essa perspectiva, pode-se compreender alguns dos motivos pelos quais, mesmo após a consolidação do romance de fluxo da consciência, ainda permaneceu um maior número de

adaptações realizadas a partir da literatura clássica ou de narrativa linear. A esse respeito, o crítico informa que,

At the same time that the movies, the legitimate theater, and the book-publishing industry were growing closer together, sophisticated art in general was in active rebellion against bourgeois culture and was intentionally producing work that could not be easily assimilated into the mainstream³ (NAREMORE, 2000, p. 4).

A literatura do século XX, ao deslocar a centralidade do enredo para os aspectos reflexivos do romance, promove significativas alterações estéticas em relação ao modelo predominante do século anterior.

De acordo com o teórico Theodor Adorno, um dos recursos definidores do romance do século XX é a reflexão instituída como recurso estético; diferente daquela de ordem moral presente no enredo do romance tradicional, a reflexão presente na literatura do século XX rompe a imanência da forma, constituindo-se como recurso de construção da própria forma (ADORNO, 2003, p. 60). O teórico indica ainda que o narrador do romance tradicional se constitui a partir de um caráter ilusório, uma vez que este se mantém distanciado do objeto narrado em função de uma postura marcada pela objetividade (cf. 2003, p. 60). Seu argumento é que o romance do século XX subverte essa postura objetiva do narrador ao perceber seu caráter falso, ilusório. Adorno avalia que: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55). Segundo o teórico:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido (ADORNO, 2003, p. 60).

A introdução dessas novas tipologias textuais traz à tona a possibilidade de novas reflexões no âmbito do cinema. Alguns diretores viam na literatura de vanguarda (nascida

³Ao mesmo tempo em que os filmes, o teatro legítimo e a indústria de publicação de livros estavam se aproximando, a arte sofisticada em geral estava em efetiva rebelião contra a cultura burguesa e estava intencionalmente produzindo uma obra que não podia ser facilmente assimilada pelo cinema comercialmente dominante (tradução nossa).

também da relação com o cinema) a possibilidade de modernização do próprio cinema e com esse objetivo são realizados trabalhos experimentais. Outros diretores viam obstáculos, senão intransponíveis, porém de maior complexidade no âmbito da adaptação fílmica de romances do século XX e por isso estes textos foram preteridos em relação à narrativa linear que continuou hegemônica, sendo transformada mais facilmente pela indústria de entretenimento.

A respeito da dificuldade de apropriação pela indústria cultural do romance do século XX, o crítico literário Arturo Gouveia (2004, p. 52), em ensaio fundamentado no livro *Epopéia Negativa*, de Theodor Adorno, avalia com o teórico que a secundarização ou descentralidade do enredo do século XX funciona como o “diferencial impassível de massificação” (GOUVEIA, 2004, p. 52). Ao secundarizar o enredo tradicional, o romance do século XX trabalha com metaficção, fluxo da consciência, enredo não-linear, narrativa psicológica, entre outros recursos, que alteram convenções da estética clássica dominantes até então. Pelo fato de o romance moderno representar mudanças radicais no próprio conceito de narrativas e, desse modo, diferir muito daquilo a que o público se habituou, o romance do século XIX continuou a ser o mais adaptado para cinema, embora outras modalidades artísticas do período passassem por um momento mais progressista. Posteriormente, o cinema dominante também se modernizou, assimilando muito das propostas modernistas, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, mas em um primeiro momento, se manteve contrário a mudanças.

A indústria de filmes capitalista, principalmente Hollywood, sempre percebeu que a relação com a literatura poderia oferecer legitimidade aos filmes produzidos porque, de certa forma, o mesmo respeito concedido aos textos literários já consagrados seriam transferidos também para os filmes adaptados a partir desses textos. Os filmes adaptados de romances da *alta literatura*, em sua maioria do século XIX, tiveram grande retorno financeiro, constituindo os grandes estúdios norte-americanos. De acordo com James Naremore,

Even after the qualified relaxation of censorship restrictions in the 1950s, the most adaptable sources for movies were the “readerly” texts of the nineteenth century rather than the “writerly” texts of high modernism, which were explicitly designed to resist being “reduced” to anything not themselves (NAREMORE, 2000, p. 5).⁴

⁴ Mesmo após o significativo afrouxamento das restrições de censura na década de 50, as fontes mais adaptáveis para filmes foram mais os textos “ao modo dos leitores” do século dezenove do que os “textos ao modo dos escritores” do alto modernismo, os quais eram explicitamente projetados para resistir a serem “reduzidos” a qualquer coisa que não fosse eles mesmos. (tradução nossa)

Brian MacFarlane conclui, a partir de seus estudos envolvendo Alan Spiegel e Keith Cohen – autores que desenvolveram pesquisas em torno da transmutação entre as artes – que não só o cinema se utiliza de material literário em sua composição formal, mas a própria literatura do fim do século XIX já apresenta recursos formais oriundos do cinema, responsáveis, por exemplo, pela constituição de enredos subordinados a inúmeras informações visuais, que permitem maior concretização do objeto e visualização da imagem. Ficcionistas como Joseph Conrad, Gustave Flaubert e Henry James são apontados por Brian Macfarlane como escritores que introduziram inovações e procedimentos que atenuaram a importância do narrador, antecipando a experiência do espectador de filmes.

André Bazin, no ensaio “Por um cinema impuro” (1991), também aponta para os recursos técnicos e estilísticos presentes no romance, constituídos a partir da relação deste com o cinema. Segundo o teórico, esse problema não é novo e pode ser considerado como questão que envolve “a influência recíproca das artes e da adaptação em geral” (BAZIN, 1991, p. 8). O crítico afirma que os novos modos de expressão e percepção propostos pelo cinema como o primeiro plano, além de diferentes estruturas de relato, como a montagem, certamente ajudam os romancistas a renovarem seus acessórios técnicos (BAZIN, 1991, p. 88).

James Naremore afirma que embora desde a década de 60 a escrita acadêmica sobre adaptação faça uso de teorias como a poética estruturalista ou pós-estruturalista de Roland Barthes, o neo-formalismo de Bordwell e Thompson, entre outros materiais teóricos de importância, duas linhas de análises dominam os estudos de adaptação: a abordagem de Bluestone e a abordagem dos *auteurists*. A primeira estaria relacionada a uma metáfora de tradução e concentra sua atenção no problema da fidelidade com o objetivo de identificar as capacidades formais específicas dos meios, tendendo a valorizar o cânone literário e essencializar a natureza do cinema. A segunda abordagem apontada por James Naremore seria aquela exemplificada pelos *auteurists*, que aproxima-se de uma metáfora de performance e, embora também trabalhe com questões de fidelidade textual, enfatiza, de acordo com o crítico, mais a diferença do que a semelhança, mais os estilos individuais do que os formais (NAREMORE, 2000, p. 8).

Ainda tratando da relação entre modalidades artísticas, Dudley Andrew afirma que todo filme representacional pode ser considerado uma adaptação (cf. 1984, p. 29). Essa afirmação pode ser expandida, no sentido em que toda arte representacional, sob certos aspectos, tem a pretensão de referir-se a algo que pode ser reconhecido e, portanto, de alguma forma, já existiu ou existe, pelo menos no imaginário de alguém. Sob essa mesma perspectiva,

se poderia imaginar que todo texto narrativo se constitui no diálogo com outros textos, fílmicos, literários e outros gêneros e tipologias que, a partir de uma relação de reafirmação ou negação, passam a constituir forma estética.

Em consonância com a afirmação de Dudley Andrew, James Naremore apresenta um caminho para o estudo da adaptação, a que nos filiamos, segundo o qual este deve ser relacionado ao estudo de reciclagem, *remaking* e até de cada uma das outras formas de recontar na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica. Assim, de acordo com o crítico, o processo de adaptação deve ser estudado como parte de uma teoria geral da repetição, se unindo aos estudos contemporâneos de mídia e intertextualidade. Além disso, James Naremore propõe também que o estudo da adaptação seja realizado a partir de uma perspectiva que considere as teorias da Narratologia, de Gerard Genette, e o Dialogismo, de M.M. Bakhtin, além de voltar-se para os aspectos sociológicos e antropológicos da adaptação, pensada a partir de sua relação comercial com a indústria cultural e a sociedade (cf. NAREMORE, 2000, p. 12).

De acordo com Julio Plaza a criação se realiza no diálogo estabelecido entre os diferentes meios e formas; para o crítico,

o caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictorialidade ideográfica, uma margem de criação. É nesses intervalos que o meio adquire a sua real dimensão, a sua qualidade, pois cada mensagem engole canibalisticamente (como cada tecnologia) as anteriores, já que todas estão formadas pela mesma energia (2008, p.13).

Robert Stam (2008, p. 20-21) observa como pouco provável e indesejável a idéia de uma fidelidade literal na passagem de um meio verbal para um meio multifacetado como o é o filme, sistema semiótico que além de utilizar palavras (escritas e faladas), também utiliza recursos como música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas. De acordo com o crítico,

os desenvolvimentos estruturalistas e pós-estruturalistas lançam dúvidas sobre idéias de pureza, essência e origem, provocando um impacto indireto sobre a discussão acerca da adaptação. A teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no “dialogismo” de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a “fidelidade” de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória. Enquanto isso, o conceito bakhtiniano proto-pós-estruturalista do autor como harmonizador de discursos preexistentes, paralelamente à degradação foucaultiana do autor em favor de um “anonimato difuso do discurso”, abriu

caminho para uma abordagem à arte “discursiva” e não-originária. A atitude bakhtiniana diante do autor literário enquanto situado num “território interindividual” sugere uma atitude de reavaliação no que se refere à “originalidade” artística. A expressão artística é sempre o que Bakhtin chama de uma “construção híbrida”, que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra. As palavras de Bakhtin a respeito da literatura como “construção híbrida” aplicam-se ainda mais obviamente a um meio que envolve a *colaboração*, como o filme. A originalidade total, conseqüentemente, não é possível nem mesmo desejável. E se na literatura a “originalidade” já não é tão valorizada, a “ofensa” de se “trair” um original, por exemplo, através de uma adaptação “infel”, é um pecado ainda menor (STAM, 2008, p. 20-21).

Em consonância com tais premissas, Gérard Genette (1982), ao tratar dos processos intertextuais no entorno do discurso literário, demonstra que o objeto de estudo da literatura não se limita ao texto, mas a todas as relações que o transcendem, motivo pelo qual o autor os designa de *transtextualidade*, conceito definido por ele como “tudo aquilo que relaciona um texto, explícita ou implicitamente, com outros” (GENETTE, 1982, p. 8).

O teórico considera cinco tipos de ligações transtextuais, nem todas rigorosamente intertextuais em sentido restrito. Contudo, se detêm naquelas em que ocorre uma espécie de derivação ou, nas suas palavras: “um texto de segunda mão” (GENETTE, 1982, p.12), o que ocorre quando um texto se recria a partir de outro preexistente. O teórico afirma que desse processo de derivação resultam duas grandes operações, que denomina de *transformação* e *imitação* e, a partir dessa divisão, explicita os tipos de intertextualidades por derivação. De acordo com Robert Stam, a quinta categoria relacionada por Genette e denominada de “hipertextualidade” é particularmente produtiva em relação aos estudos da adaptação porque o termo se refere à relação entre um determinado texto, denominado de “hipertexto” e um outro anterior, o “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia (STAM, 2000, p. 65).

Ainda segundo Robert Stam (2000, p. 65-66), o conceito de transtextualidade proposto por Gérard Genette pode ser cooptado para o estudo teórico da adaptação, porque tal estudo salienta a noção de que todo objeto artístico pode ser lido em si mesmo ou em sua relação com o seu *hipotexto* (texto-fonte).

Em consonância com os pressupostos de Robert Stam, Linda Hutcheon (2006, p. 5-9) avalia que também o prazer evocado pela experiência da adaptação resulta da combinação entre a repetição e a variação, i.e., o conforto da lembrança de uma experiência já vivenciada, associada com a novidade, com a surpresa trazida com a mudança de meio ou de gênero na nova forma de representação. De acordo com Hutcheon, a obra adaptada pode ser estudada como um trabalho autônomo, interpretado e validado como tal, mas a crítica indica a

importância de se considerar sua natureza dupla. Respeitar a natureza dupla da adaptação não significa, no entanto, que a proximidade ou fidelidade da obra adaptada ao texto primeiro deva ser a base do critério de julgamento ou o foco da análise – embora este, indique a autora, tenha sido, por muito tempo, o pensamento dominante nos estudos da adaptação – mas atentar para a identificação e análises dos elementos referenciais inerentes a esse objeto. De acordo com a crítica, a dominância dos estudos teóricos da adaptação tem sido substituída, na atualidade, por uma variedade de perspectivas.

Linda Hutcheon (2006, p. 5-9) lembra que o significado de adaptar, indicado a partir do dicionário, significa ajustar, fazer adequações, e o foco da teoria da adaptação pode se concentrar na observação do modo como essas adequações são realizadas. O trabalho de adaptação, segundo Linda Hutcheon, pode ser observado sob três aspectos: primeiro, como produto, a partir da compreensão de que adaptação é uma transposição ou transcodificação de uma obra particular que pode envolver uma mudança de meio ou gênero, ou ainda de estrutura. O segundo aspecto entende a adaptação como um processo de apropriação, pois, de acordo com a crítica, o ato de adaptação sempre envolve um duplo processo de *re-interpretação* e *re-criação*. A adaptação também pode ser vista sob a perspectiva do processo de recepção, aceito como uma forma de intertextualidade, um processo dialógico.

Alguns críticos acreditam que há na obra um espírito ou estilo que deve ser mantido. Outros indicam que a história é o denominador comum, o núcleo que é transposto através de diferentes meios e gêneros. Os vários elementos da história podem ser (e são) considerados separadamente pelos adaptadores e pelos teóricos; isso acontece porque aparatos técnicos de diferentes meios de comunicação vão inevitavelmente ressaltar diferentes aspectos da história. A adaptação também pode ser considerada como tradução na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos, por exemplo, verbal para não-verbal (HUTCHEON, 2006, p. 6-13).

Nosso posicionamento acerca dos elementos a serem considerados no processo de adaptação atenta para o reconhecimento das especificidades inerentes a cada sistema de significação: os recursos estéticos disponíveis, o modo particular de apreensão da realidade, o modo próprio de expressão de cada meio e os elementos estruturadores dos diferentes sistemas semióticos (suportes físicos e meios de produção). Por esta razão, nos filiamos aos teóricos, a exemplo de Robert Stam (2000, p. 54-56), que avaliam como inadequada a noção de fidelidade como parâmetro no estudo das adaptações, embora presente durante muito tempo nos estudos sobre o assunto. Essa inadequação advém do fato de que cada meio é

constituído por recursos diversos que precisam ser observados no momento do processo de adaptação.

A mudança no meio de expressão provoca também mudança de valores, de ritmo, de objetivos e, portanto, altera as possibilidades do processo de produção. Em um romance, a construção dos personagens, por exemplo, é realizada apenas verbalmente, muitas vezes de modo impreciso e, nesse sentido, há a necessidade de complementação desses espaços, que é realizada através da imaginação do leitor. Já no meio fílmico, há necessidade de escolhas específicas na definição das características de um personagem, ou de um espaço, fato que já modifica a recepção. De outro lado, em um romance, podemos identificar o pensamento concreto de um personagem, através de seu discurso ou mediado pelo narrador, enquanto em uma narrativa fílmica, por exemplo, há situações em que esse pensamento pode ser apenas imaginado através do recurso ao primeiro plano, por exemplo.

Robert Stam aponta para as diferenças de recursos existentes em cada meio. Segundo o teórico (cf. 2000, p. 56), um meio como o do cinema pode dispor, além da palavra oral e escrita, de outros elementos tais como a *performance* dos atores, música, efeitos sonoros, movimento de câmera, recursos materiais e técnicos que modificam sensivelmente o objeto adaptado. Ainda de acordo com o teórico, o cinema dialoga com outras formas de cultura como a poesia, a música, a arquitetura, a dança, assim como a literatura também se constitui a partir de diálogos diversos com a história e outros gêneros literários. Nesse sentido, o termo tradução – entendido como transposição entre meios intersemióticos – é considerado, pelo autor, como o mais adequado para a compreensão dessa relação estabelecida pela adaptação porque inclui aí a noção de perdas e ganhos inerentes ao processo de mudança de meio. Robert Stam também considera a adaptação como um processo dialógico nos termos de Bakhtin, para o qual todo objeto artístico é constituído com base em referências de outros textos, como um diálogo que nunca cessa (STAM, 2000, p. 64-65).

Observamos que essa perspectiva amplia e diversifica o campo de estudo da adaptação a partir da introdução de aspectos como, por exemplo, a relação com a indústria cultural, que em um primeiro momento parece de interesse secundário, mas pode promover respostas a questionamentos importantes sobre esse fenômeno.

De acordo com o propósito de nossa pesquisa, no que tange ao âmbito dos estudos da adaptação, consideramos a importância de aliar as análises textuais aos conceitos da Semiótica peirciana, aos conceitos de dialogismo, de Bakhtin, e de transtextualidade, de Gérard Genette, além de estudos que contemplem a teoria da tradução. De acordo com Umberto Eco,

a fertilidade da categoria peirceana do interpretante deve-se ao fato de que ela nos mostra como a significação (e a comunicação), por meio de deslocamentos contínuos, que referem um signo a outros signos ou a outras cadeias de signo, circunscreve as unidades culturais de modo assintótico, sem conseguir jamais ‘tocá-las’ diretamente, mas tornando-as acessíveis através de outras unidades culturais [...] Esta contínua circularidade é a condição normal da significação, e é isto que permite o uso comunicativo dos signos para referir-se a coisas. Refutar como teoricamente insatisfatória essa situação significa apenas que não se compreendeu qual seja o modo humano de significar, o mecanismo através do qual se fazem a história e a cultura, o modo mesmo pelo qual, definindo-se o mundo, se atua sobre ele, transformando-o (ECO, 2009, p. 61- 62).

Sob essa perspectiva, observamos que cada adaptação traz ideias do texto-fonte, mas estabelece com este uma forma própria de relacionamento, concretizada a partir das escolhas realizadas, das ideias aproveitadas, da qualidade do diálogo proposto, da intenção que subjaz e do efeito promovido pelo texto-fonte, que em outra fase poderá se comportar como texto adaptado. O conceito de interpretante refere-se ao efeito provocado pelo signo ou unidade cultural. Como esse efeito varia em relação ao intérprete, supõe-se que a um único signo pode corresponder um número ilimitado de interpretantes. Um texto estruturado a partir de outro, como é o caso do texto adaptado, coloca-se, em relação ao texto-fonte, como uma dentre as inúmeras possibilidades interpretativas possíveis. Todas essas interpretações em potencial relacionam-se ao texto-fonte através do objeto dinâmico compartilhado. O conceito peirceano de interpretante salienta a circularidade e progressão do processo de comunicação.

Em relação ao conceito de signo, nossa pesquisa se aproxima dos pressupostos da teoria de Peirce que oferece base para a compreensão do tipo de relação estabelecida entre a narrativa fílmica B&S e o texto-fonte com o qual dialoga, a narrativa literária B&S, apresentando-os enquanto unidades culturais ou entidades sógnicas, sujeitas a transformações próprias a sua natureza.

Salientamos – em relação ao propósito de nossa pesquisa no que tange ao estudo das narrativas literária e fílmica – a produtividade do conceito peirceano de interpretante porque nos possibilita aliar o estudo da adaptação ao estudo do signo e a noção de incompletude que o caracteriza e sua consequente necessidade de se completar em outro signo. Peirce (1983, p. 122) afirma que o “Signo cria algo na mente do Intérprete, algo esse que foi também, de maneira *relativa* e mediata, criado pelo Objeto do Signo, embora o Objeto seja essencialmente diverso do Signo. Ora, esta criatura do signo chama-se Interpretante”. O conceito de interpretante, portanto, invalida a noção de que um texto deva lealdade ao texto que toma como modelo, pois insere aí a perspectiva da interpretação e todo o conteúdo semântico

relativo à noção de criatividade que o termo comporta. Assim, destacamos o caráter subjetivo do interpretante, motivo pelo qual muitas vezes nos sentimos insatisfeitos com o resultado da adaptação a que nossas obras prediletas são submetidas, pois estas leituras podem diferenciar-se muito da nossa própria interpretação.

Ainda em relação ao conceito de Interpretante, O crítico Umberto Eco, ao problematizá-lo, avalia que,

As unidades culturais são abstrações metodológicas, mas abstrações “materializadas” pelo fato de que a cultura continuamente traduz signos em outros signos, definições em outras definições, palavras em íconos, íconos [sic] em signos ostensivos, signos ostensivos em novas definições, novas definições em funções proposicionais, funções proposicionais em enunciados exemplificativos, e assim por diante; propõe-nos ela uma cadeia ininterrupta de unidades culturais que compõem outras unidades culturais [...] Nesse sentido, podemos dizer que as unidades culturais se encontram *fisicamente ao nosso alcance*. Constituem os signos que a vida social coloca à nossa disposição: imagens que interpretam livros, palavras que traduzem definições e vice-versa... (ECO, 2009, p. 60-61).

A adaptação configura-se, assim, como uma célula do próprio ato comunicativo, representada através da circularidade com que este é constituído.

Com o objetivo de compreensão do fenômeno da adaptação, aliamos o conceito de interpretante de Peirce ao conceito Genettiano de Transtextualidade, e ao conceito Bakhtiniano de Dialogismo, além dos estudos que envolvem a teoria da tradução.

O conceito de transtextualidade é particularmente produtivo em relação ao nosso objeto de estudo, a narrativa literária B&S, porque essa é uma narrativa constituída a partir de uma perspectiva metaficcional, i.e., objetiva problematizar a própria ficção e, com essa finalidade, referencia inúmeros romances da tradição ocidental. Sua forma apresenta grande parte das relações transtextuais desenvolvidas por Gerárd Genette, como por exemplo, alusão, citação, comentário, etc., e devido a tal produtividade, será estudado posteriormente. Sob essa perspectiva, também consideramos relevante que o estudo da adaptação esteja relacionado às idéias presentes no conceito bakhtiniano de dialogismo, uma vez que esse é um conceito que salienta a presença de diferentes manifestações estéticas e posicionamentos ideológicos em um texto, e atenta para o tipo de relação estabelecida entre eles.

Segundo Bakhtin (1990, p. 72-85), o romance é o gênero que melhor representa a dialogicidade existente nos discursos sociais, revelando as diferentes respostas e réplicas que o discurso constrói. A linguagem humana é naturalmente pautada pela dialogicidade, pois cada discurso suscita um outro como resposta, ou funciona como resposta a outros discursos ou ainda réplicas, constituindo um sistema de interligações discursivas que não possui

começo e nem fim. Essa dialogicidade natural da língua, de acordo com o teórico, é representada de forma privilegiada pelo discurso utilizado no romance, pois este teria a capacidade de representação do discurso existente na língua social mantendo sua característica principal: a dialogicidade, mas transformando esse discurso em objeto estético. O discurso romanesco tem, para Bakhtin, a capacidade de estetizar o dialogismo inerente à língua, transformando-o em arte. Nesse sentido, os enunciados comunicativos estão presentes e são representados esteticamente.

No romance, pode-se observar a dialogicidade da língua submetida a um processo de elaboração estética. Bakhtin percebe que a linguagem constituída de inúmeros estratos linguísticos reflete, por sua vez, a estratificação da sociedade, as diferenças discursivas existentes de acordo com as mudanças de espaço, de tempo, de classe social, de gênero, de idade e de cultura presentes no interior das sociedades. Nesse sentido, Bakhtin reconhece a natureza social da língua e seu caráter plural e ideológico (cf. 1990, p. 71-76). De acordo com o teórico,

a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 1990, p. 88).

Bakhtin denomina plurilinguismo a estratificação existente na língua e identifica-o como a fonte de dialogicidade interna da língua, pautando-se na afirmação de que a língua reflete o embate existente entre as diferentes classes que formam a sociedade.

O teórico russo (cf. 1990, p. 100-106) propõe uma estilística sociológica, segundo ele, única capaz de abranger o romance. A via do pensamento bakhtiniano é a linguagem e ele percebe a cultura através da linguagem. Todo ato de comunicação é povoado de uma intenção e, para o teórico, essa intenção pode ser percebida através de uma análise estilístico-sociológica que permite uma abordagem da língua viva, ou seja, inserida no ato comunicativo concreto de sua realização. No romance, portanto, há a possibilidade de surpreender a língua no seu funcionamento natural e fazer a observação das inúmeras estratificações que correspondem à pluralidade linguística que, por sua vez, compreende a multiplicidade dos dialetos que compõem a língua utilizada socialmente.

As diferentes linguagens refletem diferentes pontos de vista sobre o mundo e, nesse sentido, a linguagem é dialógica, pois comporta em si diferentes pontos de visão, modos particulares de compreensão de um mesmo fato, trazendo muitas réplicas antecipadas ao

discurso do interlocutor. Assim, muitas vezes, as vozes do discurso são dissonantes, revelando embates, verdadeiras lutas travadas que revelam ideologias diversas e, por vezes, antagônicas. Nessa perspectiva, o romance tem, para Bakhtin, uma natureza dialógica, pois a linguagem é estilizada, transformando-se também em objeto de representação (BAKHTIN, 1990, p. 72-75).

Várias são as formas de organização romanesca, composição, introdução e organização do plurilinguismo, como por exemplo, o discurso dos personagens, do narrador e ainda os gêneros intercalados, etc.

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros literários e até mesmo gêneros extraliterários que, normalmente, conservam a sua autonomia e originalidade linguística e estilística. Existe também um grupo especial de gêneros que exercem um papel na estrutura do texto, chegando, muitas vezes, a determinar a estrutura através da criação de formas especiais de romance: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas, etc. Todos esses gêneros, ao entrarem no romance, levam junto suas especificidades linguísticas, contribuindo para a estratificação da linguagem romanesca (cf. BAKHTIN, 1990, p. 85-90).

O conceito de dialogismo orienta nossa percepção de texto estético como espaço de embate, um espaço vivo no qual as idéias se confrontam ou conciliam. O conceito bakhtiniano destaca a problemática da interação entre os textos, noção importante no âmbito do nosso objeto de estudo, porque salienta não só a relação que o texto adaptado (a narrativa fílmica B&S) estabelece com o texto-fonte (narrativa literária B&S) mas também as relações que a narrativa literária B&S estabelece com outras narrativas literárias, com outras narrativas fílmicas e mesmo com outras modalidades artísticas e referenciais e que juntos constituem sua forma enquanto romance metaficcional.

Assim, indicamos que nossa opção para o estudo da adaptação é a inserção desse fenômeno no âmbito das teorias que estudam sistemas de relacionamento intertextuais como processo de produção de signo.

2.2 ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO

Com o objetivo de construir criticamente a orientação teórico-metodológica adequada à diversidade de nosso objeto de estudo, cuja área de interesse compreende o âmbito da narrativa estética, em sua modalidade literária e fílmica, além do processo de adaptação,

analisado como fenômeno em si, nos aproximamos da orientação semiótica que se ocupa da narratividade em seu sentido amplo: narratologia, compreendida como instrumento teórico-metodológico de descrição da narrativa. De acordo com M. Bal (BAL, M. *apud* REIS e LOPES, 2002, p. 8) a narratologia deve ser compreendida como “ciência que procura formular a teoria dos textos narrativos na sua narratividade”. Ao abordar o estatuto da narratologia, Reis e Lopes (2002, p. 10) informam que esse campo teórico se interessa “pela narrativa de um modo geral, independentemente do seu suporte expressivo ou do seu prestígio sócio-cultural”. Ao recorrermos a essa área de conhecimento, objetivamos investigar, tendo por base o instrumental teórico-metodológico da narratologia, os recursos de narratividade característicos dos dois diferentes campos semióticos e o reconhecimento dos sistemas sógnicos responsáveis pela constituição do sentido nos diferentes meios comunicativos: narrativas literária e fílmica B&S. Elegemos o gênero policial como tipologia evidenciada em ambas as narrativas, e a metaficção como mecanismos de composição formal que atua de modo decisivo no processo de narratividade do romance B&S. Nossa consideração inicial é que a forma metaficcional não é reapresentada de modo substancial na adaptação fílmica e consideramos o interesse mercadológico como hipótese para essa supressão. Propomo-nos ainda, a identificar e analisar as formas das narrativas e refletir sobre a finalidade do diálogo estabelecido entre estas e o gênero policial. Nossa previsão é que o gênero policial é evidenciado na narrativa literária B&S, sob a perspectiva paródica, como um recurso autorreflexivo do texto. Em relação à adaptação fílmica B&S, observamos que o diálogo com o gênero policial aproxima-se mais de uma estilização, ao propor a reafirmação do gênero através da repetição do modelo. No que concerne à problemática da adaptação – fenômeno que institui um dos objetos de análise, a narrativa fílmica B&S – nos filiamos àquela proposta que a pressupõe como um tipo de tradução estabelecida entre diferentes meios semióticos e denominada de Tradução Intersemiótica. A tradução intersemiótica de textos estéticos será aqui compreendida como recriação – de acordo com a concepção de Roman Jakobson, atualizada por Haroldo de Campos em *Metalinguagem e outras metas* (2004).

Para Haroldo de Campos, a tradução implica construção de um signo estético a partir de outro com o qual mantém relação de independência e reciprocidade (cf. CAMPOS, 2004, p. 35). Os dois termos utilizados pelo crítico para definir o conceito de tradução indicam também os principais elementos caracterizadores de uma adaptação. Esses elementos se relacionam à ideia de liberdade com que um texto adaptado pode ser constituído e também faz referência à noção de duplicidade própria a um objeto estético adaptado. Sob nossa concepção, a ideia de tradução ou transcrição se estabelece a partir de procedimento crítico

em relação à arte que resulta em atualização de seus múltiplos significados sob diferentes perspectivas de tempo, de cultura e de suporte.

O romance B&S, do escritor Rubem Fonseca, foi publicado pela primeira vez em 1985, estando atualmente em sua 24ª edição. O filme B&S estreou em circuito nacional em 2001, completando, portanto, um deslocamento temporal de dezesseis anos entre os dois textos. Sob uma visão preliminar e generalizante, observamos que, enquanto o romance privilegia o recurso à metaficção como recurso característico da forma, a escolha da narrativa fílmica oferece maior destaque ao desenvolvimento das ações que compõem a diegese, formadas pelas aventuras do narrador e a investigação policial. Essa hipótese será examinada no decorrer de nossa análise. As escolhas realizadas no processo de adaptação são decisivas para a indicação das mudanças de sentido provocadas pela transmutação da linguagem verbal em linguagem cinematográfica. Essas alterações de sentido e suas implicações são aspectos a serem observados em relação à adaptação fílmica. Como exemplo de tais recursos, indicamos a aglutinação de personagens: Eugênio Delamare, personagem que na narrativa literária atua apenas no tempo presente da narrativa, passa a exercer também função de importância no tempo que se refere ao passado do narrador autodiegético, substituindo o personagem Dr. Zumbano.

O percurso em relação ao significado nos leva à noção de signo proposta por Charles S. Peirce, para quem,

um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo (PEIRCE, 2008, p. 46).

A definição acima, que é uma entre as muitas apresentadas por Peirce, ao longo de seu estudo acerca do signo, revela dois aspectos caracterizadores. O primeiro é a capacidade do signo de representar; pôr-se no lugar de outro; ser equivalente a. O segundo aspecto essencial é a capacidade multiplicadora do signo que, a partir do efeito que causa, pode suscitar outro signo, até mesmo de maior complexidade que o primeiro.

Umberto Eco conceitua o interpretante como “o significado de um significante, entendido na sua natureza de unidade cultural ostentada através de outro significante para mostrar sua independência (como unidade cultural) em relação ao primeiro significante” (ECO, 2009, p. 19). O crítico avalia ainda que a hipótese filológica mais fértil para esse conceito é aquela que a trata como “uma outra representação referida ao mesmo objeto” (ECO, 2009, p.

58). Como se pode depreender, a noção de interpretante propõe uma cadeia contínua de ressignificações que passa a constituir um sistema sóico que permite constante atualização. Umberto Eco também avalia que o significado de uma representação só é explicado através de outra representação e assim sucessivamente, promovendo um sistema autoexplicativo, i.e., “que se explica por sucessivos sistemas de convenções a se esclarecerem entre si”, constituindo a noção de *semiose ilimitada* (ECO, 2009, p. 58). De acordo com Umberto Eco, a noção de interpretante assustou muitos estudiosos, levando-os a identificá-lo, de forma equivocada, com a noção de intérprete, porém, o crítico afirma que é a idéia de interpretante que faz de uma teoria da significação uma ciência rigorosa e a distancia da metafísica do referente (ECO, 2009, p. 58-59).

Em relação à diferença entre intérprete e interpretante, Lucia Santaella (2008, p. 12-13) conclui que as vezes em que Peirce apresenta a ideia de que o signo representa um ser humano existente e palpável, o faz de modo consciente, abaixando o nível de abstração lógica com o objetivo de se fazer entender, embora, de acordo com a crítica, ele sempre dê destaque ao “caráter essencial de um engendramento lógico que se instaura entre três termos (signo-objeto-interpretante)” (2008, p. 13). Sob essa perspectiva, a teoria do interpretante nos possibilita entender os significados como unidades da cultura, expressos através de formas significantes que passam a compor um campo semântico total, já que todos se ligam de alguma forma ao mesmo objeto.

O texto adaptado também pode ser considerado como um interpretante, uma vez que se constitui enquanto signo possuidor da capacidade de explicitar, desenvolver e atualizar o texto-fonte. Ele se apresenta como uma recriação que não apenas explica, mas que também pode desenvolver capacidades latentes do texto-fonte. De acordo com Roman Jakobson (1995, p. 64), “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”. Consideramos que a afirmação de Jakobson, embora se refira de modo mais específico ao conceito de signo linguístico, pode ser cooptada também para a noção mais geral, aquela proposta por Peirce e que entende o signo como “tudo aquilo que representa algo para alguém e que cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou mais desenvolvido” (PEIRCE, 2008, p. 46).

Assim, avaliamos o processo de transmutação de um objeto de arte, um procedimento que envolve análise de seu potencial estético, cujo objetivo é a atribuição de significados ao signo, a partir da perspectiva do intérprete e também a partir da avaliação do suporte privilegiado nessa conversão. Esse objeto, constituído a partir dessa transmutação, tem

potencialidade para problematizar e atualizar o objeto que o originou a partir de diferentes perspectivas culturais e temporais. Esse novo objeto formado possui, em tese, capacidade de substituir, ampliar, completar e desenvolver o signo primeiro, mas isso pode não acontecer, e ele pode restringir e limitá-lo. A tradução intersemiótica constitui, portanto, uma tradução, adaptação ou transmutação de um signo constituído por um determinado sistema de significação em outro signo desenvolvido sob sistema semiótico diverso do primeiro. Contudo, uma das contribuições mais relevantes da adaptação é propor a movimentação da arte a partir da confluência entre tipologias e tempos diferentes. Assim, temos definido como nosso objeto de análise, a narrativa literária *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, considerada aqui como o texto-fonte; e a narrativa fílmica *Bufo & Spallanzani*, dirigida por Flávio Tambellini e considerada aqui como texto-adaptado ou traduzido para um novo sistema de significação.

Ao considerar a relevância da noção de interpretante para o conceito de signo proposto por Peirce e também a aproximação desses preceitos à prática da adaptação como tradução, optamos por explicitá-lo um pouco mais. Baseado na semiótica de Peirce, Umberto Eco (2009, p. 59) avalia que para esse semioticista, o interpretante “é alguma coisa a mais; pode até ser um discurso complexo que não apenas traduz mas inferencialmente desenvolve todas as possibilidades implícitas no signo (...)”. Umberto Eco observa que o interpretante pode assumir diversas formas, como por exemplo, associação emotiva, tradução do termo em outra língua; definição científica; um sinônimo; elemento de quantificação universal; e aquele que nos interessa como categoria de análise no estudo que envolve o fenômeno da adaptação: o signo equivalente (ou aparentemente equivalente) em outro sistema comunicacional (cf. ECO, 2001b, p. 18). Partindo da noção de que o interpretante constitui um sistema de convenção que permite atribuição de significado(s) ao signo; e que o interpretante pode fazer parte do mesmo sistema comunicacional do signo, ou ainda, pertencer a outro sistema comunicacional, desenvolvemos a ideia de que em relação ao sistema sígnico da narrativa literária B&S, tanto a crítica realizada a partir de sua análise quanto a narrativa fílmica B&S – ambas realizações que se reportam ao mesmo objeto imediato (romance) – podem ser, sob essa perspectiva, compreendidos como interpretantes deste. A crítica literária constitui, em relação ao romance, um interpretante configurado com base intralingual, embora se possa também dizer que se encontra em sistemas comunicacionais diferentes, já que a configuração do meio ficcional difere da configuração do meio informativo estabelecido pela crítica. A narrativa fílmica, por sua vez, institui, em relação ao romance, um interpretante com base intersemiótica, já que se utiliza de sistema sígnico diverso do signo que interpreta. Por sua vez, a análise ou crítica a ser realizada com base na narrativa fílmica também se constitui como interpretante do filme, utilizando-se de meios

sígnicos diferentes deste. Sob essa perspectiva, afirmamos que tanto a crítica literária realizada a partir do romance B&S quanto a narrativa fílmica objetivam, sob diferentes formas de expressão, esclarecer, ampliar, atualizar e traduzir o primeiro sistema sígnico em discussão, a narrativa literária B&S, romance escrito por Rubem Fonseca e publicado em 1985. Assim, romance, crítica e filme serão compreendidos, no âmbito de nosso estudo, como sistemas comunicacionais que se ressignificam e se expandem, constituindo, a partir desse processo semiótico, o campo semântico total de nosso objeto de estudo.

A tradução se constitui também como construção de sentidos que se estabelecem entre línguas ou entre linguagens a partir de uma relação infinita de cunho metalinguística. Roman Jakobson assinala três modos de interpretação do signo verbal. O primeiro modo, denominado de tradução intralingual, indica a tradução de um signo por outros signos da mesma língua; o segundo modo consiste na interpretação por meio de signos verbais de outra língua, sendo denominado tradução interlingual ou tradução propriamente dita, e o terceiro modo, tradução intersemiótica ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (cf. JAKOBSON, 2005, p. 65).

Ao se constituir como fenômeno de construção de sentido do signo a partir de outros signos, a tradução pode ser aliada à noção de *interpretante*, proposta por Peirce e retomado por Umberto Eco para quem, “para estabelecer o significado de um significante é necessário nomear o primeiro significante por meio de um outro significante, que a seu turno conta com outro significante que pode ser interpretado por outro significante, e assim sucessivamente” (2009, p. 58).

Baseado na teoria semiótica de Peirce, Julio Plaza (2008, p. 20) salienta, ao abordar a constituição do signo, que este não se confunde com o objeto, uma vez que está fora do signo, embora só possa ser apreendido através do signo. Ainda a respeito da composição do signo, Julio Plaza avalia que o poder de representação do signo só se consuma no efeito que o signo produz numa mente, na qual se desenvolverá – quando o signo é da natureza de uma lei, entendida como crescimento e evolução. Tais indicações são pertinentes ao propósito de nosso estudo na medida em que vincula a constituição do significado ao movimento contínuo de transformação. A esse respeito, posiciona-se também Lucia Santaella, para quem “qualquer signo em plenitude tricotômica ou símbolo é inevitavelmente incompleto. Sua ação própria é a de crescer, desenvolvendo-se num outro signo” (SANTAELLA *apud* PLAZA, 2008, p. 20). Ao cooptar a noção de interpretante para o estudo da adaptação, objetivamos destacar que a idéia de incompletude, por vezes atribuída a narrativas que têm sua forma ligada a textos anteriores, é por extensão, uma característica de todo e qualquer texto, já que a idéia de incompletude e a

consequente capacidade de desenvolver-se em outro signo constitui, segundo Peirce, uma das características do próprio signo, independente de sua modalidade. Contudo, Julio Plaza (2008, p. 27) avalia que no caso da função poética, um signo traduz outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, criando com ele uma ressonância.

Ao ocuparmo-nos do signo em sua modalidade estética, observamos que ocorrem modificações em relação à modalidade da função comunicativa, pois o objeto não está mais apenas externo ao signo. De acordo com Julio Plaza (2008, p. 24), “o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele e ao destruir essa referência exterior, constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, passando a se caracterizar pela proeminência ao tratamento das qualidades materiais”. Julio Plaza enfatiza o caráter material do signo estético em relação ao caráter representativo do signo comunicativo. De acordo com o crítico,

como ponto de partida, pode-se afirmar que o signo estético erige-se sob a dominância do ícone, isto é, como um signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose (PLAZA, 2008, p. 25).

Nesse sentido, em um signo estético, a ênfase recai sobre sua materialidade que passa a definir o modo como o signo apresenta seu *objeto imediato*⁵. De acordo com Julio Plaza,

na medida em que o signo estético não está apto a representar, quer dizer, a substituir outro objeto, constituindo-se ele mesmo como objeto real no mundo, ele se caracteriza por sua talidade como fenômeno. O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem “distrair-se de si” pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto. Daí que ele esteja apto a produzir como interpretante simplesmente qualidades de sentimento inanalísáveis, inexplicáveis e inintelectuais (PLAZA, 2008, p. 25).

Sob essa perspectiva, observamos que a tradução do signo estético, em qualquer modalidade, implica necessariamente um exercício de criatividade e atualização que considere também o percurso do sentido adquirido a partir da alteração da forma de expressão.

Umberto Eco (2001, p. 109), ao problematizar o uso estético da língua, considera com Jakobson que a ambiguidade e a autorreflexividade das mensagens são características que as definem, porém adverte que é necessário que essa ambiguidade não se limite ao âmbito da forma do conteúdo mas que se direcione também ao campo da forma da expressão. Segundo o crítico, deve-se reconhecer um vínculo entre a alteração no conteúdo e a expressão. Assim

⁵ De acordo com Lucia Santaella (2002, p. 15), o modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato. Ele se chama imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade.

(ECO, 2001b, p. 109), “a mensagem estética torna-se autorreflexiva, comunica igualmente sua organização física, e desse modo é possível asseverar que, na arte, forma e conteúdo são inseparáveis”.

Julio Plaza (2008, p. 24-25) avalia que uma das características do signo estético é destruir a referência e a função representativa. Assim, sua qualidade material e sua sintaxe determinam, simultaneamente, o modo como o signo apresenta seu objeto imediato (tal como é representado) e a qualidade do pensamento que ele está apto a originar. Sob essa perspectiva, de acordo com o crítico, o signo estético produz o efeito de isomorfia entre seu fundamento, seu objeto imediato e seu interpretante imediato a partir de seu tom absoluto e totalizador. Aqui é importante observar que o termo isomorfia é utilizado com o sentido de equivalência. Nesse processo de significação, a noção de afinidade se distancia da idéia de igualdade ou semelhança, principalmente no que diz respeito a traduções de objetos estéticos, uma vez que os signos de uma língua são constituídos por aspectos sociais e culturais dinâmicos que se alteram no espaço e tempo, além de aspectos materiais, como sonoridade e visualidade próprios, sendo impossível, no processo de tradução, a reconfiguração exata do signo primeiro (cf. PLAZA, 2008, p. 25). Lucia Santaella avalia que as três propriedades que habilitam as coisas a agirem como símbolos – qualidade, existência e lei – atuam de forma conjunta, na maior parte das vezes, mas a crítica afirma ainda que no caso da arte, a propriedade qualitativa fica mais acentuada (cf. SANTAELLA, 2002, p. 14). Assim, a materialidade da linguagem atua como parte fundamental na constituição do sentido.

Sob essa perspectiva, e partindo da análise dos recursos constitutivos da poesia, Roman Jakobson argumenta que esta é intraduzível. De acordo com o linguista, esse tipo de substituição engendra mudança do significado a partir da alteração do significante, passando a estabelecer uma transposição criativa. Para o estudioso da língua:

o trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 1995, p. 72).

A essa perspectiva se alia Haroldo de Campos (2004), para quem a tradução estética também é compreendida como recriação. O crítico avalia que a constituição do objeto estético se dá a partir da conexão entre forma e conteúdo, resultando numa organização particular e,

portanto, impossível de tradução, entendida como substituição de signo com mesmo significado. Assim, qualquer tentativa que implique em mudança, alteração do significante, envolve também alteração do significado. O conteúdo do objeto estético é resultado não apenas dos signos que o constituem, mas também da maneira como estes signos são organizados dentro de um dado sistema. Qualquer alteração dessa organização, por menor que seja, provoca também alteração desse conteúdo.

Haroldo de Campos inicia sua abordagem sobre tradução a partir da problematização do ensaio que o professor Albercht Fabri escreveu para a revista *Augenblick*, nº 1 (1958), denominado *Preliminares a uma Teoria da Literatura*. Nesse ensaio, Haroldo de Campos indica que Albercht Fabri desenvolveu a tese de que “a essência da arte é a tautologia”, a partir da observação de que as obras artísticas “não significam, mas são” (FABRI, *apud* CAMPOS, 2004, p. 31). Albercht Fabri (*apud* CAMPOS, 2004, p. 31-32) avalia, de acordo com Haroldo de Campos, que “na arte é impossível distinguir entre representação e representado”. Ao deter-se especificamente sobre a linguagem literária, Albercht Fabri defende que o próprio desta é a “sentença absoluta”, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, “a que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento”. Albercht Fabri afirma, ainda, que essa “sentença absoluta” ou “perfeita” não pode ser traduzida, pois a “tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra” (FABRI *apud* HAROLDO DE CAMPOS, 2004, 31-32).

No caso do literário, a construção do sentido se dá a partir da relação que se estabelece entre forma e conteúdo. O modo como esse conteúdo é disposto é um aspecto definidor desse processo. A composição final é consequência dessa organização particular que não pode sofrer alteração sem que implique em alteração de significado. No percurso reflexivo sobre tradução, Haroldo de Campos retoma também conceitos propostos por Max Bense, teórico que estabelece, a partir de uma base semiótica e teórico-informativa, estudo sobre informação, entendido como “processo de signo que exige um grau de ordem” (BENSE *apud* HAROLDO DE CAMPOS, 2004, p. 32).

Marx Bense distingue entre “informação documental”, “informação semântica” e “informação estética”. Haroldo de Campos lembra que, de acordo com Max Bense, a “informação documental” é aquela que reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro e, desse modo, passível de alteração da forma sem que ocorra comprometimento em relação ao sentido geral. A “informação semântica” transcende à “documental”, indo além do horizonte do observável, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, como por exemplo, o conceito de falso e verdadeiro. A “informação estética” por sua vez, transcende à “semântica” no aspecto da “imprevisibilidade”, a surpresa e à

“improbabilidade da ordenação dos signos”. Assim como a “informação semântica”, ela transcende o observável, mas a ultrapassa em fragilidade, devido à surpresa em relação ao modo como ocorre a ordenação das sentenças que as constituem, ou seja, os signos (conteúdo) e o modo como esses signos estão constituídos (forma). Assim, essa determinada ordenação de signo passa a constituir significados específicos, e qualquer alteração nessa ordem implica também em alteração de sentidos (BENSE *apud* CAMPOS, 2004, p. 33).

Haroldo de Campos afirma com Bense que na informação documentária e na semântica há inúmeros elementos que podem ser substituídos sem comprometimento do conteúdo, o que indicaria uma “fragilidade mínima”. Na informação estética, porém, não há elementos que possam ser substituídos sem que ocasione um comprometimento do conteúdo. Nesse caso, de acordo com Bense (BENSE *apud* CAMPOS, 2004, p. 33) a fragilidade da informação estética é “máxima” (qualquer alteração modifica o conteúdo). Assim, Marx Bense conclui que a informação estética é inseparável de sua realização, ao afirmar que: “sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular” (BENSE *apud* CAMPOS, 2004, p. 33). A partir dessa distinção, Marx Bense constitui o conceito de *intraduzibilidade*:

O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização (donde), pelo menos em princípio, sua *introduzibilidade* [sic] (...) Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada (BENSE *apud* HAROLDO DE CAMPOS, 2004, p. 33).

Haroldo de Campos recupera o conceito da “intraduzibilidade” da sentença absoluta de Fabri e da “informação estética” de Bense, para dar suporte teórico ao postulado da impossibilidade teórica da tradução de textos criativos, toda vez que for dada, de acordo com o crítico: “primazial importância ao tratamento da palavra como objeto” (CAMPOS, 2004). Essa impossibilidade já engendra, de acordo com Haroldo de Campos, a possibilidade da recriação desses mesmos textos.

Partindo da noção de que não há tradução de texto estético, uma vez que a transmutação de um termo em outro originaria um objeto estético diferente, Haroldo de Campos afirma que o resultado dessa transmutação – já que não corresponde fielmente ao conteúdo do texto primevo – nada mais é do que recriação. É uma criação autônoma, porém relacionado ao objeto artístico que o precedeu, a partir de uma relação recíproca. Haroldo de Campos lembra que o texto recriado é autônomo mas que se liga ao objeto anterior por uma relação de isomorfia, i.e., um texto que dá origem a outro texto que apresenta autonomia, mesmo mantendo com o texto

primeiro relações de equivalência e analogia, sendo coparticipantes de um mesmo sistema, ou, nas palavras do crítico:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2004, p. 34, grifos nossos).

Destacamos a pertinência da noção de tradução como recriação e nos propomos a cooptá-la do âmbito da tradução interlingual – campo de interesse de Haroldo de Campos na obra *Metalinguagem e outras metas* (2004) – para o domínio da tradução intersemiótica, campo no qual se insere uma de nossas propostas de estudo, a adaptação fílmica B&S. Sob essa perspectiva, nossa concepção de adaptação relaciona-se à noção de recriação, ou criação sobre criação, entendida como a constituição de um novo objeto pleno de possibilidades criativas que se relaciona ao objeto de origem com o objetivo de problematizá-lo sob alguma perspectiva.

Observamos que a tradução intersemiótica, estética ou não, também pode constituir-se como recriação. A idéia de recriação que se origina de um objeto que o precede e com o qual mantém, apesar da autonomia que o caracteriza, afinidades de alguma ordem, que tal se possa dizer que compartilham de um mesmo sistema, nos remete mais uma vez à noção de interpretante, categoria que nos permite perceber a produtividade desse processo no âmbito do signo. Umberto Eco (2002, p. 58) avalia a partir das proposições teóricas de Charles S. Peirce, que a hipótese mais fértil para o conceito de interpretante é aquela que o trata como “uma outra representação referida ao mesmo objeto”. Segundo o crítico,

para estabelecer o significado de um significante (...) é necessário nomear o primeiro significante por meio de um outro significante, que a seu turno conta com outro significante que pode ser interpretado por outro significante e assim sucessivamente. Temos, destarte, um processo de SEMIOSE ILIMITADA. Embora a solução possa parecer paradoxal, a semiose ilimitada é a única garantia de um sistema semiótico capaz de explicar-se a si próprio, em seus próprios termos. A soma das várias linguagens seria um sistema auto-explicativo, ou um sistema que se explica por sucessivos sistemas de convenções a se esclarecerem entre si (ECO, 2002, p. 58, destaque do autor).

Umberto Eco ressalta que a noção de interpretante é “mais rica e problemática (e justamente por isso mais fecunda) do que a noção de “sinônimo” utilizada por estudiosos de

semântica (ECO, 2001, p. 19)”, além de propor que a noção de interpretante alça à semiótica em ciência rigorosa dos fenômenos culturais, separando-as das metafísicas do referente (cf. ECO, 2001, p. 19). De acordo com a teoria peirciana, o interpretante é “alguma coisa a mais” (PEIRCE *apud* ECO, 2009, p. 59). Umberto Eco analisa que “esse algo a mais” pode ser, além de outras possibilidades, um discurso complexo que não apenas traduz mas, inferencialmente, desenvolve todas as possibilidades implícitas no signo (cf. ECO, 2009, p. 59). Essa parte da teoria do interpretante tem especial importância para a noção de adaptação que pretendemos aqui desenvolver.

Uma discussão importante em relação à adaptação é aquela em que se avalia o texto-fonte como um texto dotado de superioridade estética sob algum âmbito, como se no próprio processo de semiose estivesse configurado algum tipo de perda, uma vez que o objeto adaptado se constitui enquanto produto do objeto primevo. Mas a consideração de Peirce, aqui balizada por Umberto Eco acerca das potencialidades do interpretante, nos ajuda a entender como se constitui essa alteração no interior do processo de adaptação, invalidando, assim, essa percepção do texto adaptado como essencialmente inferior. Uma vez que se atenta para a capacidade própria ao interpretante de alargamento das potencialidades do signo, se observa que o mesmo ocorre com o texto adaptado. Ele pode funcionar como uma forma de potencializar os recursos já presentes no texto-fonte. É claro que Peirce atenta para a potencialidade e não para a obrigatoriedade desse sistema.

Uma adaptação pode explorar determinada potencialidade já existente no texto-fonte, pode ampliar o já existente ou, ainda, trazer novas perspectivas advindas de seu suporte e de seu tempo. Assim, não há nada na natureza da forma transmutada que a torne esteticamente inferior. Por certo, entendemos que ao aliar a noção de adaptação com o conceito de interpretante, nos propomos a uma avaliação que prioriza o reconhecimento das diferentes unidades culturais veiculadas a partir da constituição das diferentes formas de expressão de cada unidade semântica.

A esse respeito, e também de acordo com os pressupostos da teoria peirciana, se pronuncia Edward Lopes, para quem,

o interpretante é um signo metalingüístico (ou um conjunto deles) capaz de propor uma equivalência entre dois códigos, um dos quais – aquele a que pertence o interpretante – é melhor conhecido que o outro – o código objeto – e pode, por essa razão, esclarecê-lo. Em outros termos, o interpretante evidencia a isomorfia (LOPES, 1995, p. 252).

Dentre as formas assumidas pelo interpretante, consideramos com Umberto Eco (2009, p. 59) a condição de *significante equivalente* (ou *aparentemente equivalente*) num outro sistema semiótico como ponto de partida para nosso estudo da adaptação como tradução intersemiótica. Sob essa perspectiva, uma adaptação intersemiótica constitui-se como interpretante de uma expressão constituída a partir de um sistema semiótico diferente do sistema que está sendo significado. O *significante equivalente*, ao contrário do que se possa imaginar, não implica apenas em identidade para com a representação primeva, mas está sujeito a todo tipo de variação provocada pelas diferenças materiais, temporais e culturais constitutivas de cada sistema semiótico, uma vez que se constitui enquanto unidade cultural.

2.3 ADAPTAÇÃO E A TEORIA SEMIÓTICA

De acordo com Charles S. Peirce: “um signo, ou *representámen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2008, p. 46). Lucia Santaella (2002, p. 5), ao retomar o conceito peirciano, explica que “o signo é qualquer coisa de qualquer espécie [...] que representa uma outra coisa chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo”. Por ter uma natureza triádica, a análise do signo engloba observação de suas propriedades internas, das referências àquilo que ele indica, se refere ou representa e dos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores (cf. SANTAELLA, 2002, p. 5).

Sob a perspectiva da semiótica peirciana, um romance pode ser considerado um signo e, nessa posição também pode ser analisado a partir de sua natureza triádica. Ao cooptarmos os conceitos da gramática especulativa de Peirce para balizar o estudo das narrativas literária e fílmica B&S, consideradas aqui como signos, objetivamos identificar diferenças e/ou semelhanças no movimento interno do percurso de significação do texto-fonte, romance B&S, em comparação ao percurso de significação desenvolvido pelo texto-adaptado, narrativa fílmica homônima, tendo em vista as diferentes gêneses, formas e suportes que os constituem.

Santaella (2002, p. 9) ressalta o caráter mediador do signo, indicando que só se tem acesso ao objeto através do signo, ou, em suas palavras: “Uma tal representação do objeto produz efeitos interpretativos”, donde se conclui que cada modo de representação do objeto é singular e, portanto, potencializador de diferentes interpretantes. Ainda que dois signos possam representar um único objeto, o modo de representação realizado implica em novo interpretante.

É o que acontece, por exemplo, no âmbito de nosso estudo. O romance e o filme B&S referem-se, sob certos aspectos, ao mesmo objeto dinâmico, ou seja, compartilham um conjunto de referenciais. Aquilo que é representado é similar, mas o modo de representação dessas narrativas é diferente, cada qual constituindo formas próprias que resultam em efeitos também diferentes.

Ao considerarmos a narrativa literária B&S como um signo, devemos, de acordo com a teoria peirciana, observar a propriedade ou fundamento que a habilita a agir assim. Em se tratando de uma narrativa literária, temos um fundamento de lei, uma vez que este signo é constituído por linguagem verbal, sistema regido a partir de convenção. De acordo com Santaella (2002, p. 13), “lei é uma abstração operativa. Ela opera tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir. A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à generalidade”. Santaella (2002, p. 13) avalia que as palavras, as convenções socioculturais, as leis do direito, etc. são exemplos desse tipo de signo. Quando o signo apresenta essa propriedade de lei, recebe da teoria semiótica a denominação de *legi-signo*. De acordo com a teoria peirciana, explicitada por Lúcia Santaella (2002, p. 16), a natureza do fundamento do signo (se é uma qualidade, um existente ou uma lei) indica a natureza do objeto imediato do signo e também a relação que o signo mantém com o objeto dinâmico.

No caso da narrativa literária, teríamos um signo cujo fundamento é uma lei ou um *legi-signo* denominado de símbolo. Ora, em se tratando de um símbolo, seu objeto imediato é o modo particular como este representa seu objeto dinâmico. O texto narrativo é, portanto, um símbolo que representa seu objeto dinâmico a partir de uma lei. O objeto dinâmico do signo narrativa literária B&S remete a referências sobre romance policial; sobre autobiografia; sobre cultura de massa; sobre o papel do escritor no âmbito da indústria cultural; sobre a gênese artística; a gênese literária; sobre o cânone literário com os quais são estabelecidos diálogos; sobre as relações sociais; entre outros temas. Esses conteúdos específicos do romance B&S nos são transmitidos através do objeto físico, livro, que por sua vez é constituído de palavras que, sob certos arranjos específicos, formam uma narrativa escrita, ficcional e única. Os objetos físicos que dão suporte à obra são também instâncias de atualização dos símbolos indicados, além de se constituírem como parte de todos os objetos para os quais apontam. Nesse caso, podem ser considerados como *sin-signos*, instância de atualização das informações. Além disso, as palavras também se constituem enquanto elemento dotado de iconicidade, constituindo-se como *quali-signo*. Lucia Santaella, a partir dos pressupostos da teoria peirciana, salienta que “[...] todo símbolo inclui dentro de si *quali-signos* icônicos e *sin-signos* indiciais” (2002, p. 23).

Em relação ao signo filme B&S, temos que este, quanto à natureza do seu fundamento como imagem, funciona como um quali-signo, porque temos aí uma representação realizada a partir de uma qualidade. De acordo com Santaella (cf. 2002, p. 12), “quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo, quer dizer, ela é uma qualidade que é um signo”. A qualidade possui poder de sugestão, produzindo inúmeras cadeias associativas. É essa capacidade de sugestão apresentada pela qualidade que lhe permite funcionar como signo ou como quali-signo. As imagens, porém, que constituem o filme também possuem uma tal ordem quanto à organização, montagem e apresentação que podemos dizer que constituem um código próprio desenvolvido a partir de determinadas convenções sócio-culturais. Esse signo também se constitui no relacionamento com outros de mesma espécie, o qual resulta em uma tradição da cinematografia. Um signo filme é constituído por um sistema que alia imagem, som, figurino, iluminação, cenário, atuação dos atores, linguagem verbal e não-verbal, etc. Sob essa perspectiva, observamos que o filme B&S também é um signo cujo fundamento é uma lei, i.e., funciona a partir de regras convencionadas que formam, assim, a chamada “linguagem do cinema”.

Deste modo, em relação ao fundamento do signo filme, podemos observar aí a propriedade da lei também operando e constituindo o legi-signo. De acordo com Lucia Santaella (cf. 2002, p. 13), “a ação da lei [...] É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram de acordo com aquilo que a lei prescreve”. Ainda em relação ao filme B&S e às propriedades formais que lhe permitem funcionar como signo, observamos o simples fato de existir. De acordo com Lucia Santaella (cf. 2002, p. 13), “o existente funciona assim como signo de cada uma e potencialmente de todas as referências a que se aplica, pois ele age como uma parte daquilo para o que aponta”. Essa propriedade, que dá ao que existe o poder de agir como signo, é chamada de sin-signo. Assim, podemos concluir que, na maioria das vezes, essas propriedades que possibilitam aos elementos agirem como signos operam conjuntamente em um fenômeno e só denominamos como signo icônico, indicial e simbólico por observar a dominância exercida naquele fenômeno por cada uma dessas propriedades. No caso do filme B&S, temos a dominância de um fundamento quali-signo, e na sua relação com o objeto, o signo será um ícone porque este só pode sugerir seu objeto dinâmico por similaridade. De acordo com Santaella (cf. 2002, p. 17), “o ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exibe se assemelha a uma outra qualidade [...] a qualidade sugerida vem a ser o objeto dinâmico do ícone”. Sob essa perspectiva, observamos que os filmes, como todo signo que se constitui sob a dominância do ícone, possuem alto poder de sugestão. Essa característica do signo icônico pode induzir o receptor a alcançar interpretantes previamente determinados,

resultando assim em maior previsibilidade e controle de seus efeitos do que, por exemplo, no caso do signo que se constitui sob a dominância do símbolo. Nesse caso, devido a sua propriedade de representação, se percebe maior dificuldade de previsão quanto aos interpretantes.

Sob a perspectiva semiótica, o modo singular como o romance B&S representa todas as referências para as quais aponta – evidenciado através dos recursos estéticos que utiliza, da abordagem priorizada, do estilo eleito, das escolhas narrativas realizadas, do gênero literário a que se filia, etc. – constitui um recorte de seu objeto dinâmico. Esse recorte vem a constituir o objeto imediato do signo romance B&S. Em comparação com o signo filme B&S, temos que este, ao constituir-se como tradução do romance B&S, compartilha objetos dinâmicos similares, mas o modo como esses elementos são organizados, a perspectiva de abordagem e as escolhas estéticas propostas resultam em objetos dinâmicos próprios. Como a natureza do fundamento dos signos (romance e filme) é diferente, também é diferente a natureza do objeto imediato e também será diferente a relação que o signo mantém com seu objeto dinâmico. Assim, o objeto imediato do signo romance B&S representa seu objeto dinâmico enquanto o objeto imediato do signo filme B&S sugere ou evoca seu objeto dinâmico. Essa mudança de perspectiva em relação ao objeto dinâmico implica mudanças significativas na constituição do signo e nos seus efeitos.

Os signos romance e filme B&S podem ser observados ainda com relação a seus interpretantes – conceito referido ao terceiro elemento da tríade que constitui o signo, i.e., de acordo com Lucia Santaella (2002, p. 23), o interpretante é “o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial”. De acordo com a teoria peirceana, ao signo é dada a capacidade de gerar interpretantes, que são, portanto, elementos dependentes do signo. Lucia Santaella (2008, p. 65) avalia que o interpretante “é o significado do signo, ao mesmo tempo que se constitui em outro signo [...] Nessa medida, o processo de significação é sempre continuidade e crescimento”.

Peirce indica três níveis de interpretantes que correspondem às etapas necessárias para que a interpretação se efetive. O primeiro nível de interpretante é o interpretante interno ao signo. Este é chamado de interpretante imediato e compreende o potencial interpretativo do signo. De acordo com Lucia Santaella (2002, p. 24), situa-se “sua interpretabilidade ainda no nível abstrato, antes do signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive”. Trata-se de uma possibilidade de interpretação ainda não realizada, mas presente no próprio signo. A narrativa escrita B&S, configurada através do veículo livro, permite, antes mesmo da iniciação da leitura, uma série de considerações que acompanharão a possível

trajetória de interpretação. O fato de ser uma narrativa longa predispõe o possível leitor a se preparar para acompanhar de maneira mais atenta seu desenvolvimento. O fato de essa narrativa longa estar veiculada em um livro, elemento que em nossa sociedade agrega toda uma carga de conceitos relacionados ao aprendizado, à cultura, à erudição, a conhecimento especializado e a poder, já institui antes mesmo da realização da leitura conceitos que conferem determinada potencialidade de interpretação. A questão da inserção desse livro no âmbito da ficção, da ficção nacional e, ainda, de uma ficção nacional inserida na perspectiva de um gênero policial, assim como o nome do autor, fornecem também uma série de pré-disposições interpretativas que podem ser confirmadas ou refutadas, mas que se encontram em estado latente até que esse potencial se efetive.

Na tradução intersemiótica do romance B&S – narrativa escrita veiculada através do meio livro – temos a narrativa audiovisual B&S, veiculada através do meio cinema. Esse tipo de narrativa, que possui uma estrutura própria, deve sua constituição à conexão de inúmeros códigos que, organizados em um sistema, formam a linguagem cinematográfica. De acordo com JULLIER e MARIE (2009, p. 10), cinema “é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração (os ‘planos’)”. Com relação ao seu potencial interpretativo ou interpretante imediato, observamos que na sociedade ocidental, este tipo de narrativa é muito relacionada ao âmbito do lazer. O cinema ocupa um lugar dentre outras atividades de entretenimento, como por exemplo, parques, jogos, programas de TV, internet, etc. Embora narrativas fílmicas possam levar à reflexão, difundindo cultura e confrontando visões de mundo diversas, a noção de prazer que a envolve é o efeito mais rapidamente determinado. Nossa sociedade percebe o cinema como um espaço de recreação e há uma pré-disposição do espectador de filme, de modo geral, a relacionar essa modalidade a situações de distração e divertimento. Portanto, satisfação e prazer são os interpretantes do signo filme mais rapidamente observáveis. O espectador de um filme, de modo geral, deseja afastar-se por algum tempo de sua própria realidade e dos acontecimentos que o preocupam e envolver-se em um universo diferente do seu. As potencialidades latentes do signo filme se relacionam, portanto, em um primeiro momento, à noção de diversão e lazer comuns às formas de entretenimento.

A esse respeito e a partir da ideia de fruição de um objeto arquitetônico, Walter Benjamin (cf. 2000, p. 251) avalia que esta pode ser feita por meio da utilização e da contemplação, i.e., a fruição pode ser tátil ou visual. O teórico indica que a fruição tátil faz-se por via do hábito como uma tomada de consciência acessória. De acordo com o crítico,

(...) o homem que se diverte também pode adquirir hábitos; ou mais precisamente: é óbvio que ele não pode realizar certas tarefas, no estado de distração, senão quando elas se lhe tornam habituais. Mediante essa espécie de divertimento, que tem por finalidade nos proporcionar, a arte nos confirma, implicitamente, que nosso modo de percepção é hoje capaz de responder a novas tarefas. Outrossim, dado que o indivíduo conserva a tentação de recusar tais tarefas, a arte enfrentará as mais importantes a partir de quando puder mobilizar as massas. É o que faz atualmente por meio do cinema. Essa forma de recepção mediante o divertimento, cada vez mais evidente hoje em todos os domínios da arte, e que é em si mesma um sintoma de importantes modificações nos modos de percepção, encontrou no cinema seu melhor campo de experiência. Por seu efeito de choque, o filme corresponde a essa recepção. Se ele rejeita basicamente o valor cultural da arte, não é apenas porque transforma cada espectador em especialista, mas porque a atitude desse especialista não exige de si nenhum esforço de atenção. O público das salas escuras é indubitavelmente um examinador, mas um examinador que se distrai (BENJAMIN, 2000, p. 251- 252).

Após essa primeira instância de possibilidades, passamos ao segundo nível do interpretante, denominado de interpretante dinâmico. Esse nível do interpretante refere-se, de acordo com Lucia Santaella (2002, p. 24), ao “efeito que o signo efetivamente produz em um intérprete”. Esse efeito singular que o signo produz em cada indivíduo revela a dimensão psicológica do intérprete. O interpretante dinâmico subdivide-se, de acordo com os pressupostos da teoria peirciana, em três níveis: emocional, energético e lógico, que correspondem às categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade. O primeiro efeito provocado pelo signo é aquele relacionado ao domínio emocional, constitui-se de qualidades de sentimento. As diferentes modalidades artísticas tendem, de modo geral, a alçar qualidades de sentimento para o primeiro plano, mas de acordo com Santaella (2002, p. 35), “os interpretantes emocionais estão sempre presentes em quaisquer interpretações”.

Em relação ao signo romance B&S, percebemos que o efeito emocional é provocado a partir de alguns recursos estéticos cuidadosamente construídos. Ao longo da narrativa observamos uma estrutura recorrente. Desde o início da narrativa, o narrador autodiegético se propõe à escrita de um livro, cujo título é B&S e indica, no final da narrativa, tratar-se de suas memórias: “As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição” (FONSECA, 1991, p. 181). Ao mesmo tempo em que o narrador adverte a seus narratários que necessita escrever o livro B&S, os acontecimentos que perpassam a narrativa o impedem de escrever. Embora o narrador insista em seu propósito no nível do discurso, se revela impotente em seu propósito no nível da ação diegética. A percepção do leitor em relação ao que o narrador afirma discursivamente que necessita realizar e, ao mesmo tempo, a verificação de sua

impossibilidade de realização, no âmbito diegético, i.e., sua impotência diante dos acontecimentos e das pressões sociais a que é exposto é, na narrativa, um recurso gerador de tensão e desconforto. O leitor se inquieta ao perceber uma situação engessada, que não apresenta progressão na diegese. Esse tipo de interpretante é um efeito previamente construído. O escritor Rubem Fonseca se utiliza dessa tensão como recurso formal uma vez que consegue reproduzir na mente do leitor, uma sensação parecida com aquela presente no universo do escritor.

É importante ressaltar que esse recurso narrativo promove conflito, independente de o leitor ter conhecimento ou não do mecanismo estrutural que o constitui. O resultado é uma tensão que perpassa toda a narrativa. A funcionalidade desse recurso é a retirada do leitor de sua posição de conforto como observador de um universo que lhe é externo, levando-o ao compartilhamento de sensações e sentimentos. Tais impressões configuram, dentro do espaço diegético, as pressões sofridas por Gustavo Flávio, durante o período destinado à escrita de seu livro. Nesse âmbito destacaríamos também os efeitos das pressões exercidas pelo mercado editorial no processo da criação estética.

Fora do espaço diegético, essa tensão, estabelecida na narrativa escrita, remete ao campo das relações econômicas e sociais que envolvem a indústria promotora de cultura e também as relações de cunho pessoal que afetam o processo de criação artística. São inúmeros os discursos formadores dessa tensão presentes na narrativa literária em análise. Como forma de exemplificação, podemos distinguir declarações do narrador Gustavo Flávio direcionadas a diferentes interlocutores: Delfina Delamare, sua amante; Minolta, sua namorada; Guedes, o policial que investiga o caso Delamare; para o leitor (modalidade de reflexão que constitui a maioria dos enunciados) e ainda, declaração de Minolta para Gustavo Flávio. Além dos diálogos, também colaboram com o estabelecimento da tensão, a narração de ações mal logradas na tentativa de escrita de seu livro; a rememoração reveladora de um sonho, no qual Gustavo Flávio se vê incapacitado para escrever e a repetição do mesmo sonho por Minolta.

No fragmento transcrito a seguir, Gustavo Flávio é convidado por sua amante, Delfina Delamare, a fazer uma viagem. A partir desse convite, Gustavo Flávio faz algumas considerações a respeito de sua relação amorosa e também sobre o livro que pretende escrever. Gustavo Flávio afirma:

eu representava para Delfina, ou havia representado, uma fantasia que brotara do fastio do seu casamento de seis anos. Agora ela queria me tornar real, queria fazer de mim um marido. ‘Vamos fazer uma longa viagem, nós dois, para onde você quiser’, ela disse. Eu respondi que não queria sair do Brasil, que precisava escrever *Bufo & Spallanzani*, nada havia de pior para um livro do que uma viagem (FONSECA, 1991, p. 40-41, grifos nossos).

A forma verbal *precisar*, utilizada pelo narrador em sua resposta a Delfina Delamare, relaciona-se à noção de dever, de obrigação, algo que necessita ser realizado. Essa ideia de Gustavo Flávio é recorrente na narrativa e a avaliamos como reveladora da consciência do narrador, que é escritor, e que reconhece a escritura de seu livro como atribuição profissional. No fragmento a seguir, Gustavo Flávio responde ao interrogatório do inspetor Guedes, policial responsável pela investigação da morte de Delfina Delamare. Ao ser questionado sobre se conhecia o marido de Delfina, Gustavo Flávio responde:

Não conheço. O que mais? Eu estou muito ocupado, já lhe disse que estou ocupado, eu não sou funcionário público como o senhor, só ganho se trabalhar, meu livro novo, *Bufo & Spallanzani*, está muito atrasado, enfim, sinto muito mas sou obrigado a pedir que seja breve e objetivo (FONSECA, 1991, p. 34, grifos nossos).

Esse fragmento, além de demonstrar mais uma vez que a escrita do livro B&S é considerado por Gustavo Flávio como uma obrigação profissional, revela também a ironia do narrador, pois esse enunciado também dissimula seu medo de que Guedes possa descobrir algo a seu respeito e, por isso, utiliza a necessidade da escrita do livro como desculpa para livrar-se do policial o quanto antes. Indica também que a preocupação financeira é um mecanismo de pressão em seu ofício de escritor, uma vez que sua renda, assim como a de outros profissionais dessa e de outras atividades artísticas, está condicionada à produção que pode realizar. Além disso, ao desqualificar o trabalho de Guedes, estabelecendo ironicamente a ideia de que funcionário público ganha sem trabalhar, o enunciado de Gustavo Flávio objetiva enaltecer sua própria imagem perante o policial, enfatizando as diferenças entre os dois e, assim, dissuadi-lo de prosseguir seu interrogatório.

No segmento textual transcrito a seguir, Gustavo Flávio conta para Minolta sobre sua situação financeira na época em que tem início seu relacionamento amoroso com Delfina Delamare. Gustavo Flávio conta que o banco em que investia havia falido e que ele havia ficado sem dinheiro. O narrador-personagem Gustavo Flávio afirma:

Fiquei sem um tostão, mas como Balzac, não mudei o meu padrão de vida. Passei a pedir advances cada vez mais altos, aos meus editores aqui e no exterior [...]. Meu novo romance, não saía da elucubração. Normalmente, como você sabe melhor do que ninguém, construo o livro na minha mente, enquanto vou tomando nota de detalhes, vinhetas, cenas, situações. Mas Bufo & Spallanzani estava e está atolado. Eu comecei a escrevê-lo quando conheci Delfina. Pela primeira vez na minha vida uma relação amorosa interferiu no meu trabalho. Estar apaixonado, ou até mesmo apenas interessado numa

mulher sempre me estimulou muito a escrever, você sabe disso. Mas eu passei a ficar desligado do meu trabalho, dando razão a Flaubert. O pior é que eu já recebera vários advances pelo *Bufo & Spallanzani* e devia uma alta soma à minha agência em Barcelona (FONSECA, 1991, p. 39 - 40, grifos nossos).

Esse fragmento pode ser compreendido, no nível narrativo, como argumentos utilizados pelo narrador-escritor para justificar sua dificuldade em escrever B&S. E no âmbito formal, esse tipo de informação prestada repetidamente pelo narrador revela a opção do texto em refletir sobre a relação entre o real e o ficcional. O modo como essas instâncias se afetam. Destaca-se o modo como o real, os elementos sociais, pessoais, financeiros, etc., influenciam o trabalho do artista. Nessa perspectiva, o narrador apresenta também, a partir de seu relato, a indicação de sua situação financeira instável e os efeitos negativos dessa situação para a sua capacidade criativa. O narrador vai apresentando uma gradação crescente em relação a suas dificuldades financeiras. Anteriormente, havia indicado que só recebia quando produzia, agora demonstra que já recebeu antecipado por um trabalho que ainda não realizou. Essa situação agrava ainda mais o nível de tensão veiculada pelo narrador e, sob a perspectiva extradiegética, contribui para desmistificação da atividade do escritor, vista pelo senso comum, como uma atividade glamourizada e distante de questões práticas. Em um âmbito interpretativo, podemos compreender esse discurso de Gustavo Flávio como uma intenção de revelar os mecanismos que influenciam o processo de composição artística.

Os fragmentos exemplificativos a seguir diferenciam-se dos modelos apresentados anteriormente por constituírem narrações do ato de escrita do narrador, i.e., nos exemplos anteriores, o narrador indicava apenas que tinha necessidade e obrigação de escrever B&S (não descrevendo, no entanto, nenhuma ação realizada com esse fim), e agora o narrador relata seu primeiro ato efetivo de escrita. Tal mudança constitui, de fato, o único relato de ação nesse sentido, no espaço diegético. Sabemos de acordo com seus relatos que ele é autor de vários romances, mas a escrita desse, em especial, não é concretizada. Gustavo Flávio estava no chalé do *Refúgio do Pico do Gavião*, uma espécie de hotel-fazenda, local em que se hospeda com o objetivo de escrever seu romance. Essa justificativa do narrador, contudo, pode ser relativizada, visto que esse pode não ser o único motivo pelo qual se hospeda no *Refúgio*. Gustavo relata:

Voltei para o quarto e tentei escrever *Bufo & Spallanzani*. Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. “Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem”, dizia o meu editor [...] O sábio Spallanzani contemplou, da janela de onde estava, a catedral de San Gimignano no momento em que o sino da torre em estilo românico,

conhecida pelo nome poético de La Ghirlandina , badalava duas vezes. Então o cientista voltou sua atenção para o casal que estava com ele no grande salão iluminado por uma alta clarabóia de vidro fosco. Ambos, Bufo e Marina mostravam-se muito calmos; Spallanzani, todavia, não conseguia controlar o seu nervosismo e caminhava de um lado para outro dentro do salão, com as mãos às costas e a cabeça curvada para a frente, como costumava fazer [...] (FONSECA, 1991, p.120).

É oportuno ressaltar que o ato de escrita, relatado no fragmento anterior, é realizado, mas o resultado desse ato, ou seja, o texto de abertura de seu romance “*Ouverture de Bufo & Spallanzani*” é desfeito no último capítulo. Gustavo Flávio dá o comando a seu computador para apagar todo o arquivo de B&S que constava dessas poucas páginas escritas e também de material de pesquisa para o livro. Assim, notamos que Gustavo Flávio não escreve nenhum livro, uma vez que tudo aquilo que escreve é posteriormente destruído. Esse expediente chama a atenção do leitor para uma instância não-diegética que seria a responsável pela escrita do livro B&S, uma vez que a instância diegética não a realizou. Temos aqui uma forma de interpenetrar o real e o imaginário, instâncias que se relacionam ao longo do romance. Em relação à adaptação fílmica, no entanto, Gustavo Flávio consegue registrar em seu computador a história de seu passado. Mesmo que seja uma história ficcionalizada. Outro aspecto importante a ser destacado é que, na narrativa literária, Gustavo Flávio relembra aqueles fatos que constituiriam seu passado (a falsa morte do Senhor Estrucho, por exemplo), mas não registra esses mesmos fatos, preferindo fazer outros relatos. O próprio Gustavo nos dá a justificativa para tal situação, quando diz que “é diferente o que você pensa do que você escreve” (FONSECA, 1991, p. 106). Assim, interpretamos esses desvios como uma forma de desnudamento do processo de composição. Vivencia-se algo; se pensa sobre esse fato; o fato é narrado oralmente; o fato é relatado por escrito, o fato é relatado ficcionalmente, o fato é imaginado, sonhado, etc., todos esses atos constituem campos sógnicos regidos por diferentes códigos.

O segmento em destaque, a seguir, nos apresenta reflexão de Gustavo Flávio após ter sido picado por carrapatos e ter ficado com o corpo inchado. Embora só houvesse, até aquele momento, conseguido escrever poucas páginas de seu livro, o narrador afirma:

Agora é que não ia conseguir escrever. Sem o TRS-80, e todo inchado! Prometera o meu novo livro para o princípio do ano, já recebera o advance, o meu editor estava me cobrando etc. – acho que já falei sobre isso. Meu editor queria um livro grosso, o livreiro queria um livro grosso, o leitor queria um livro grosso (um bom pretexto para comprar e não ler), as coisas grandes impressionam [...] (FONSECA, 1991, p. 144, grifos nossos).

Observamos que embora explique sua ida para o *Refúgio* com a justificativa da escrita de B&S, Gustavo Flávio não consegue se concentrar nessa empreitada e, assim, tudo se torna motivo suficiente para que ele adie o momento de escrever. O segmento sublinhado é um modelo importante na forma do texto, pois chama a atenção para aspectos constitutivos do próprio universo textual, numa perspectiva autorreferencial. O romance, conquanto se constitua através das intertextualidades realizadas, também se concretiza mediante perspectiva autorreferencial, reelaborando reflexões sobre o próprio texto mediante reiteração de seus temas.

É oportuno destacar que alguns hóspedes do *Refúgio* recebem de Gustavo Flávio um mote a partir do qual deveriam escrever uma história. Tanto Órion como Roma contam histórias de sua autobiografia. Mas, ao observarmos de modo mais aproximado, verificamos que Rubem Fonseca cria essas histórias com base em biografias verdadeiras de personalidades conhecidas, como a do *luthier* italiano Antonio Stradivari e do bailarino russo Vaslav Nijinsky. Vaslav, inclusive, é o nome de um dos personagens que se hospeda no *Refúgio*. São biografias também ficcionalizadas que misturam realidade e ficção. O significado dessa estratégia é revelar ao leitor que a composição artística se realiza mediante a interposição entre o real e o imaginário. As influências externas afetam o universo imaginário do artista que as reelaboram sob as perspectivas emocional, racional e estética. A história contada por Suzy, uma história de amor com um pacto de sangue, remete a várias narrativas da literatura ocidental, como o drama da mitologia grega *Orfeu e Eurídice* (nome de uma das hóspedes do *Refúgio*), a tragédia *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, entre muitas outras referências literárias e artísticas. Nesse caso, teríamos outro recurso autorreferencial, pois a história lembra outras do próprio universo literário.

O diálogo a seguir acontece após a chegada de Minolta no *Refúgio do Pico do Gavião*. Minolta, namorada de Gustavo Flávio e grande incentivadora de seu trabalho, lê as poucas páginas escritas por Gustavo Flávio e faz uma avaliação negativa daquilo que leu. O narrador relata as considerações de sua namorada:

(...) Minolta apanhou as primeiras e únicas páginas que eu havia conseguido escrever do *Bufo & Spallanzani*.
 “Você escreveu apenas isto, esses dias todos?”
 “Só. Já lhe disse que os dias foram complicados.”
 Comecei a ler o texto de Roma.
 “Sabe de uma coisa?”, disse Minolta.
 “O quê?” Larguei os papéis de Roma e olhei para Minolta. Ela me fitava com o olhar de amor que sempre me dirigia quando descobria uma fraqueza minha.

“Isto aqui está muito ruim, meu bem”, ela disse. “O que houve com você?”
 “Está ruim?” Peguei as duas folhas de papel da mão dela. Li: “O sábio Spallanzani contemplou, da janela de onde estava, a catedral de San Gimignano” – etc. “Está ruim, sim”, eu disse, quando acabei (FONSECA, 1991, p. 199, grifos nossos).

É oportuno indicar que esse mesmo fragmento escrito por Gustavo Flávio foi lido para os outros hóspedes do *Refúgio do Pico do Gavião* com a intenção de motivá-los a escrever um texto sobre o tema sapo e também com o objetivo de impressioná-los. Apesar disso, Gustavo Flávio concorda com Minolta acerca da avaliação que esta faz do seu texto.

Somando-se os discursos de Gustavo Flávio sobre o tema: necessidade de escrever B&S e dificuldade de escrever B&S, enumeramos ao todo mais de trinta passagens textuais. Essa quantidade de recorrência do assunto nos faz atentar para sua importância no interior de uma estratégia narrativa textual. Além disso, observamos, a partir do discurso de Gustavo Flávio, uma outra preocupação que o aflige bastante: o medo da esquizofrenia. Gustavo Flávio cita a síndrome de Virgínia Woolf⁶, além de referências a Tolstoi, Honoré de Balzac, Ernest Hemingway, Robert L. Stevenson, F. Scott Fitzgerald, Joseph Conrad e Victor Hugo (indicado a partir de seu personagem de *Os Miseráveis*, inspetor Javert), todos escritores que, em algum momento de suas vidas, sofreram da doença conhecida como esquizofrenia, hoje denominada de transtorno bipolar e que se relaciona à perda dos limites entre o real e o imaginário.

Como B&S é um romance que se propõe a abordar o universo da criação literária, sob a perspectiva metaficcional, avaliamos que lhe é pertinente a problematização de situações que permeiam o universo do escritor, como por exemplo, o medo da perda de sua capacidade inventiva; medo de iniciar e concluir uma narrativa; medo de não ser lido; medo de doenças mentais; medo de perda dos limites entre ficção e realidade. O narrador problematiza, ainda, questões que abrangem o universo da arte, como criatividade e técnica, ficção e crítica, criatividade e indústria cultural, etc.

No início da narrativa, Gustavo conversa com Minolta sobre um sonho que lhe é recorrente. Nesse sonho, Tolstoi indica-lhe a pena e o tinteiro (elementos metonímicos de representação dos instrumentos de trabalho do escritor) e Gustavo se aflige por saber que não conseguirá realizar o que lhe pede Tolstoi: preencher as páginas vazias de um livro. Este sonho, descrito pelo narrador, pode ser compreendido como expressão das angústias que o afligem em seu universo de escritor, os medos, os desafios, e as pressões às quais é submetido, os diferentes instrumentos de trabalho do escritor (já que Gustavo Flávio escreve em um

⁶ http://coursejournal_medicina.blogs.sapo.pt/14983.htm

computador), além da relação sempre presente com a indústria cultural. Gustavo Flávio relata que:

Neste pesadelo Tolstoi me aparece todo vestido de preto, suas longas barbas brancas desalinhadas, dizendo em russo, ‘para escrever *Guerra e paz* fiz este gesto duzentas mil vezes’; ele estende a mão descarnada e branca como a cera de uma vela, que não sai inteira da comprida manga do paletó, e faz o movimento de molhar uma pena no tinteiro. À minha frente, sobre uma mesa, estão um tinteiro de metal brilhante, uma pena comprida, provavelmente de ganso e uma resma de papel. ‘Anda’, diz Tolstoi, ‘agora é a tua vez.’ Perpassa por mim uma sensação aterradora, a certeza de que não conseguirei estender a mão centenas de milhares de vezes para molhar aquela pena no tinteiro e encher as páginas vazias de letras e palavras e frases e parágrafos. Então me vem a convicção de que morrerei antes de realizar esse esforço sobre-humano. Acordo aflito e infeliz e fico sem dormir o resto da noite (FONSECA, 1991, p. 7).

A descrição deste sonho e os efeitos que ele provoca em Gustavo Flávio são indicadores da situação vivida pelo personagem no âmbito da diegese. Gustavo Flávio é um escritor profissional, vive com os ganhos financeiros advindos de sua profissão, precisa escrever um livro pelo qual seu editor já lhe pagou antecipadamente e, ao mesmo tempo, não consegue escrever. É uma situação de angústia para Gustavo Flávio e que pode ser significada, no âmbito extradiegético, como o conflito profissional de todo aquele que vive da arte e precisa conciliar a criatividade, a inventividade e o pensamento crítico com questões práticas do cotidiano, como alimentação e moradia, etc. e, de certa forma, mensurar o valor do trabalho artístico. O artista, por vezes, se encontra entre as exigências da indústria cultural, responsável pelos meios de difusão da cultura, e sua liberdade de pensamento e de criação. É uma situação causadora de conflito e, devido a sua importância no âmbito da criação, foi por muitas vezes tematizada pela própria arte. Alia-se ao relato do pesadelo de Gustavo Flávio a visão de um fantasma visto por Minolta, sua namorada e amiga. Enquanto Gustavo Flávio estava no *Refúgio do Pico do Gavião*, Minolta diz ter visto um vulto que lhe avisa que o tempo está passando. Minolta interpreta essa aparição como algo relacionado a Gustavo Flávio e viaja imediatamente para o local onde ele se encontra. Gustavo Flávio relata:

Enquanto isso acontecia, Minolta, em Iguaba, acordou no meio da noite e viu um vulto em pé ao lado de sua cama. Como estava muito escuro ela percebia apenas o contorno da roupa branca da figura que tinha um brilho fluorescente. “Quem é você?”, ela perguntou apavorada. “Um amigo”, disse o vulto com voz rouca. “O que você quer?” “O tempo está passando”, disse o fantasma. E desapareceu (FONSECA, 1991, p. 177).

Observamos que este segmento textual se alia figurativamente ao sonho relatado por Gustavo Flávio, pois são parecidos, sob o aspecto físico. Ambos constituem-se em personagens que indicam atitudes de cobrança. O primeiro cobra pelo compromisso assumido e que não está sendo realizado, e o segundo alerta para o pouco tempo disponível para sua realização. Esses dois episódios se somam como projeção do medo da perda da capacidade criativa e sua funcionalidade é fortalecer a ideia de cobrança através da concretização possibilitada pela imagem. Nesse recurso, o autor se utiliza da força comunicativa que é instituída na construção imagística para configurar a ideia de que o imaginário está presente em nosso cotidiano – muitas vezes através do sonho, da intuição ou do pressentimento – interferindo significativamente em nossas ações.

Os segmentos textuais destacados anteriormente são importantes para a finalidade de nossa pesquisa à medida em que nos permitem identificar as diferentes camadas hierárquicas estabelecidas pelo texto no percurso da construção de sentidos. Os mecanismos textuais apresentados foram constituídos por Rubem Fonseca com a finalidade de provocar no leitor determinado interpretante emocional. Essa qualidade de sentimento de impotência incitado pelo texto vai sendo construída gradativamente através das oposições. A tensão provocada pela ideia de um escritor que não consegue escrever é uma dessas oposições; o discurso indicativo de que se precisa escrever e ações que não correspondem a esse discurso é outra oposição; o fato de se ter em mãos um livro cujo título é o mesmo do livro do escritor ficcional que não consegue escrevê-lo é outra contradição geradora de tensão. Nesse caso, as reflexões da diegese manifestam-se no extradiegético, pois induzem o leitor a problematizar se o narrador conseguiu enfim superar tudo e escreveu o livro, que é o que está em sua posse ou se o fato de estar com o livro entre as mãos significa que foi outro escritor que o escreveu, esse não pertencendo ao âmbito ficcional. O leitor é levado a perceber a diferença entre os papéis do narrador e do escritor.

Essas considerações incitadas pela perspectiva metafictional direcionam o leitor para a percepção de um universo em que se intercalam ficção e realidade. Nesse sentido, a dúvida, a tensão provocada no leitor a partir da crise de criatividade do narrador é a primeira qualidade de sentimento provocada pelo signo simbólico romance B&S. Ao mesmo tempo que o narrador nos afirma que não consegue escrever, percebemos que os seus relatos constituem a narrativa. A narração, portanto, é constituída através da soma dos discursos que descrevem sua incapacidade de narrar.

Em comparação ao signo romance B&S, percebemos que o efeito emocional do signo filme B&S, também este estabelecido a partir de recursos estéticos propositalmente construídos, se constitui de diferentes significados. A narrativa fílmica B&S também se estrutura em torno da resolução de um crime: a morte da milionária Delfina Delamare. Enquanto o detetive Guedes realiza a investigação, o escritor Gustavo Flávio rememora e registra em seu PC fatos de sua juventude que serão assunto de seu romance. A estrutura de composição do filme reapresenta elementos comuns à narrativa policial, como por exemplo, a figura do policial ou investigador, responsável pela condução do inquérito e a descoberta do assassino; suspeitos cujas ações serão investigadas; pistas que serão confirmadas ou refutadas; vítima; e o próprio processo investigativo. Assim como na narrativa literária, o processo investigativo também é reduplicado na narrativa fílmica. Assim, temos também aqui um espelhamento, um desdobramento da primeira investigação. A ideia transmitida por essas imagens que se repetem alia-se ao significado de algo falso, artificial, imaginário em contraposição à ideia de verdadeiro, natural e real. O escritor Rubem Fonseca utiliza a duplicidade dessas formas para estabelecer relações entre o real e o imaginário, noções inseparáveis no âmbito da criação artística. Conquanto essas ações reapresentem, de modo geral, a trama literária, a narrativa fílmica insere, no entanto, uma atmosfera tensa e depressiva que não se verifica no romance.

De acordo com Albuquerque (1979, p. 4), o romance de aventura se transformou em narrativa policial quando, ao tratar da história de um crime, sua solução passa a ser obtida mediante raciocínio lógico. O crítico indica ainda a necessidade de que a narrativa tenha pelo menos dois elementos principais, o criminoso (representante do mal) e o detetive, em suas múltiplas formas (representante do bem).

A narrativa policial inspira muita curiosidade por parte do público porque sua estrutura funciona como um jogo. O narrador apresenta pistas que unidas formam uma espécie de quebra-cabeças. O leitor (no caso da narrativa escrita) e o espectador (em se tratando de narrativa fílmica) tentam dar significados a esses fragmentos indiciais e, através deles, construir ou reconstruir a totalidade dos acontecimentos. A trama investigativa é uma narrativa que se constitui a partir de sua capacidade de revelar o processo de constituição de outra narrativa. Na narrativa policial, portanto, o receptor sente que tem a oportunidade de chegar à resolução do caso antes da palavra final do narrador, percebendo-se como um coautor. É claro que esse tipo de sentimento é construído a partir de recursos textuais que visam a esse tipo de efeito. Além disso, ao debruçar-se sobre uma trama anterior, a narrativa policial ou de mistério problematiza sua própria natureza ficcional, compreendendo, assim, uma forma metaficcional.

As narrativas policiais sempre atraíram atenção do público e grande parte desse interesse se deve à composição dos personagens que ocupam a função de investigadores ou policiais. Figuras enigmáticas e, acima de tudo, curiosas, que através do raciocínio dedutivo, propunham o desvendamento dos crimes. Desde *Zadig*, de Voltaire, por muitos considerado um precursor do uso do método dedutivo na ficção, até o detetive cerebral *Dupin*, de Edgar Allan Poe; do investigador *Monsieur Lecoq*, de Émile Gaboriau a *Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle; de *Hercule Poirot*, de Agatha Christie, ao detetive *Jules Maigret*, de Simenon e ao policial *Sam Spade*, de Dashiell Hammett. Todos considerados por Albuquerque (1979) personagens que redefiniram as tipologias do gênero.

A narrativa policial chega aos cinemas a partir de adaptações de grandes sucessos da literatura e a narrativa fílmica B&S exemplifica essa afirmação. Lançada em circuito nacional em 2001, teve boa repercussão de crítica e público e arrebatou inúmeros prêmios.⁷ A partir da perspectiva de Gustavo Flávio, escritor dotado de uma personalidade inventiva e obsessiva, e que vive um momento de instabilidade emocional, conhecemos essa trama. Vemos acontecimentos que se desenvolvem em uma atmosfera depressiva, configurada principalmente através da atuação dos atores, da iluminação, da trilha sonora e dos posicionamentos de câmera, elementos que, associados a outros recursos narrativos e cinematográficos, ajudam a compor o espaço-tempo adequado à trama de mistério e suspense.

A teoria peirciana postula que o segundo efeito desencadeado por um signo é o energético. Lucia Santaella (2002, p. 25) avalia que esse interpretante corresponde a uma ação física ou mental, quer dizer, o interpretante exige um gasto de energia de alguma espécie. Em se tratando de um romance, o ato da leitura é uma atividade que exige muito mais que esforço físico, exige esforço mental voltado à compreensão dos capítulos, da linguagem, do estilo, do vocabulário, além do estabelecimento de uma lógica que presida as ligações entre os capítulos, os intertextos indicados a partir de biografias de ficcionistas, e também de referências a obras literárias formadoras do cânone da literatura ocidental. Como o romance B&S é uma narrativa que problematiza a própria composição ficcional, sua forma é constituída de sobreposições de

⁷ Recebeu sete indicações ao Grande Prêmio BR de Cinema de 2002, nas categorias de melhor filme, melhor ator coadjuvante (Tony Ramos), melhor trilha sonora (assinada por Dado Villa-Lobos), melhor direção de arte, melhor montagem, melhor fotografia e melhor edição de som; Ganhou quatro Kikitos de Ouro, no Festival de Gramado de 2001, nas categorias de melhor ator (Tony Ramos), melhor atriz (Isabel Guerón), melhor ator coadjuvante (Juca de Oliveira) e melhor direção de arte; recebeu quatro prêmios no Festival de Cinema Brasileiro de Miami de 2001, nas categorias de melhor filme, melhor música, melhor roteiro e melhor ator coadjuvante (Tony Ramos). Cf. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Bufo & Spallanzani (filme). [http://pt.wikipedia.org/wiki/Bufo_%26_Spallanzani_\(filme\)#Principais pr.C3.AAmios e indica.C3.A7.C3.B5es/>](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bufo_%26_Spallanzani_(filme)#Principais_pr.C3.AAmios_e_indica.C3.A7.C3.B5es/>). Acesso em 20 mar. 2011.

inúmeros gêneros narrativos, dentre eles, o romance policial. Esse processo de sobreposições narrativas é um recurso que demanda mais atenção e tempo do intérprete que, mesmo em uma leitura mais descomprometida, é obrigado a retomar percursos de leituras já concluídas para confirmar as referências indicadas. Além do acompanhamento das ações e tempos díspares, há também outra competência exigida no percurso de leitura do texto, que é a percepção do conjunto de reflexões metalinguísticas realizadas pelo narrador-personagem.

Em se tratando da narrativa fílmica B&S, é necessário também um esforço mental dirigido no sentido de percepção das diferenças e semelhanças que unem as relações desenvolvidas nos distintos espaços e tempos apresentados. A retomada do tempo que corresponde ao passado do narrador, e que é intercalada com o presente da narração, se constitui mediante *flashback*. O espectador precisa atentar para as alterações, como as de figurino e de cenário, que indicam as mudanças de tempo na narração visual.

O terceiro efeito promovido por um signo, de acordo com a teoria peirciana, é o interpretante lógico. Lucia Santaella avalia que “é no interpretante que se realiza, por meio de uma regra associativa, uma associação de idéias na mente do intérprete, associação esta que estabelece a conexão entre o signo e seu objeto” (cf. SANTAELLA, 2002, p. 25). Ambas narrativas, literária e fílmica, são codificadas a partir de regras narrativas que serão, no ato da leitura, decodificadas e significadas pelo intérprete a partir do reconhecimento e associação com outras narrativas. Contribuem para a configuração do interpretante, o tipo de conhecimento que o decodificador possui acerca da especificidade da modalidade narrativa em análise, as potencialidades de cada meio semiótico e a capacidade do estabelecimento das relações intertextuais.

Para a decodificação da narrativa fílmica B&S, também é necessário o conhecimento dos elementos de constituição gerais da narrativa, além daqueles que são específicos da natureza fílmica, como posicionamento de câmera, iluminação, cenário, figurino, etc., elementos cujo uso constitui sistema de convenções da cinematografia e que podem ser observados a partir da intertextualidade com outros filmes do gênero.

Dentro do interpretante lógico, observa-se uma subdivisão importante para a compreensão da amplitude do signo, que é o interpretante lógico último. De acordo com Lucia Santaella, esse tipo de interpretante prevê mudanças de hábito, ou de acordo com a crítica: “se as interpretações sempre dependessem de regras interpretativas já internalizadas, não haveria espaço para a transformação e a evolução” (cf. 2002, p. 26). Essa noção de transformação presente no signo é o que possibilita interpretações tão diversas de um mesmo objeto. São

alterações de perspectiva narrativa, tempo, contexto histórico, valores sócio-culturais, gênero, espaço geográfico, etc.

O terceiro nível de interpretante proposto por Peirce é o interpretante final. Esse nível, de acordo com Lucia Santaella, corresponde ao “resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último” (cf. 2002, p. 26). O interpretante final é uma fronteira que nunca será totalmente alcançada porque não se pode pensar em identificação total e absoluta entre o interpretante e o objeto dinâmico, mas somente similaridades e aproximações.

Observamos que no caso específico da narrativa literária B&S, trata-se de um romance dentro de outro romance e sob a perspectiva cinematográfica, temos, seguindo a mesma estrutura, um filme dentro do filme, constituído ambos por um processo de espelhamento. A narrativa do presente: a morte de Delfina Delamare e a consequente investigação de Guedes são os acontecimentos que engendram as lembranças da primeira história. Porém, tanto no romance quanto no filme, os narradores indicam que já haviam decidido escrever sobre sua biografia antes do assassinato de Delfina Delamare, embora só o façam depois. A diferença é que no romance o narrador rememora, mas não chega a registrar seu “Passado Negro”, que seria o mote de seu romance autobiográfico. No filme, no entanto, Gustavo Flávio rememora, registrando em seu computador os “fatos” que corresponderiam a seu passado. No romance, a história do passado é narrada sob o modo de monólogo interior, “técnica narrativa que permite a representação da corrente de consciência do personagem” (cf. REIS e LOPES, 2002, p. 237). Nesse ponto, não podemos esquecer que o personagem em questão é também o narrador. Além disso, o monólogo interior é um modo de narração que corresponde às ideias e conteúdos psíquicos da consciência dos personagens. Como o objetivo de tal discurso, teoricamente, não é comunicar, pois é um discurso sem ouvinte, sua forma se caracteriza pela desordem cronológica, associação lexical e pontuação escassa, numa tentativa de tradução desse fluxo mental. No entanto, o discurso de Gustavo Flávio subverte esse paradigma, e se constitui em ordem cronológica, apresentando organização sintática e pontuação que se aliam a outros modos de narração presentes no mesmo romance. Tal estrutura, sob a perspectiva narrativa, revela que houve uma organização, seleção e análise prévia dos fatos rememorados, ressaltando o caráter imaginativo da história contada pelo narrador-personagem. Sob a perspectiva interpretativa, acentua ainda mais a ideia de que as lembranças e, por extensão, a autobiografia e os demais gêneros literários não representam a realidade, mas antes, constroem uma realidade, pois resultam do processo de apreensão,

codificação, seleção, imaginação, criação e técnica. Recursos que oscilam entre o âmbito do real e do imaginário.

Sob a perspectiva do efeito do relato desse passado para o leitor/espectador, ambos funcionam como uma espécie de álibi para que o leitor/espectador acredite na inocência de Gustavo Flávio. No romance, Gustavo Flávio conta, enquanto no filme, escreve. Assim, a trama do presente se nutre da trama do passado, volta para o passado, a aspectos intrínsecos à própria ficção a fim de retomar a origem da história que dá nome às narrativas: *Bufo & Spallanzani*. A história do passado é contada mediante a interpretação e invenção da “realidade”. Essa é a proposta de Gustavo Flávio e que, no romance, pode ser identificada a partir de alguns comentários realizados pelo narrador ao longo da narrativa que, consideramos, deixa transparecer essa ideologia. No segmento a seguir, Gustavo conversa com Minolta,

“Você sabia que madame X era Delfina? Então por que me deixou fazer aquele ridículo mistério? Não; nós combinamos que eu contaria minha vida sexual com as mulheres que tive ou tenho, mas que a identidade delas não seria revelada. Satisfaríamos assim a sua curiosidade libidinosa e a minha lascívia verbal. Aliás posso até estar inventando essas histórias todas para dar vazão à nossa lubricidade (FONSECA, 1991, p. 39, grifos nossos).

Destacamos nesse segmento que até mesmo o narrador põe em dúvida a veracidade dos fatos narrados, revelando que a ficção não depende de sua relação com o real. O próximo segmento corrobora a concepção estética do escritor Gustavo Flávio. O escritor se encontra no *Refúgio do Pico do Gavião* e conversa com Órion sobre a composição de uma narrativa. Órion diz para Gustavo Flávio que:

[...] “eu pretendia escrever tudo o que tenho visto, as paisagens, as pessoas, animais, enfim, relatar a vida aqui no Refúgio, para encorpar minha história. O bom escritor faz isso, não faz? Usa pessoas, incidentes, ambientes da vida real em seus livros, não usa?”
“Usa, mas não abusa. O sujeito só pode ser considerado um bom escritor quando consegue, primeiro, escrever sem inspiração e, segundo, escrever só com a imaginação. (FONSECA, 1991, p. 195).”

Gustavo Flávio destaca a qualidade mais importante de um escritor, a capacidade de imaginar, de inventar, de construir narrativas, personagens e espaços fantasiosos.

Assim, vai se revelando à mente do leitor que a “autobiografia” de Gustavo Flávio é resultado de um processo de criação que se serve muito mais da imaginação do que de “referências históricas”. A percepção desse processo é fundamental porque ao identificá-lo, o

leitor e também o espectador compreendem que há intenção do autor Rubem Fonseca em desenvolver uma narrativa que apresente o universo criativo e estético a partir do qual se realiza o processo de composição de uma obra ficcional. O autor deixa pistas dos valores éticos e estéticos que conduzem o processo criativo.

Observamos que a estrutura do romance se dá mediante a interposição de várias tramas. Há a trama que compreende a morte de Delfina Delamare e a investigação policial realizada pelo inspetor Guedes; há a trama autobiográfica, na qual é rememorada a juventude do narrador, que também é marcada por crime e investigação; há a trama de costumes, de amenidades, que corresponde à parte em que Gustavo Flávio viaja para o *Refúgio do Pico do Gavião*, local em que também ocorre um crime e investigação policial; e há ainda enunciados dissertativos inseridos entre as diversas tramas que correspondem ao conjunto de reflexões estéticas ou metaficcionais.

Além disso, o romance também é constituído por narrativas curtas, como por exemplo, as histórias sobre sapos escritas pelos hóspedes do *Refúgio do Pico do Gavião* e as anedotas de Gustavo Flávio, como a da compra da arma. Sob essa perspectiva, observamos que o romance B&S, embora seja considerado, pela crítica em geral, como um romance policial, não se conforma a esse gênero, pois há aí uma inovação da forma. Como o romance B&S é uma narrativa que aborda também o processo de constituição de narrativas e a problemática que envolve o ofício de escritor, Rubem Fonseca optou por constituir a forma do romance mediante a interposição paródica das várias tramas.

Observamos também o espelhamento de várias narrativas criminais em ambas narrativas B&S: a morte de Delfina (presente da narrativa); a falsa morte do Sr. Maurício Estrucho (no passado de Gustavo Flávio); a simulação da morte de Ivan Canabrava (que na verdade, foge, muda de nome e de profissão e “renasce” como o escritor Gustavo Flávio); a falsa morte de Ivan Canabrava (que de fato se encontrava em estado de catalepsia); a morte de Suzy, no *Refúgio do Pico do Gavião* (parte excluída da adaptação fílmica); a morte de Delfina Delamare; a morte do pesquisador Ceresso (passado de Gustavo Flávio); a morte de Eugênio Delamare; a morte de Agenor, rapaz contratado por Eugênio Delamare para assumir a culpa pela morte de Delfina Delamare; a morte dos capangas de Eugênio Delamare; a morte de policiais que acompanhavam o inspetor Guedes. Todas essas narrativas de morte e assassinato poderiam gerar novos inquéritos policiais. Compreendemos que ocorre aí um processo de autorrepresentação que aponta para a ideia de que o objeto da ficção é a própria ficção.

A perspectiva oferecida pela teoria semiótica nos permite observação mais ampla e detalhada do percurso empreendido no interior dos diferentes signos. Esse percurso é revelador

do modo particular de como se dá a apreensão do sentido. O reconhecimento dessas tipologias sógnicas e de seus desdobramentos inviabilizam a permanência da noção de fidelidade no processo de adaptação porque demonstra a necessidade do ponto de vista crítico e criativo da composição artística.

2.4 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Para Roman Jakobson (1995, p. 64-65) tradução é interpretação sógnica. Ao iniciar estudo sobre tradução intersemiótica a partir de tal consideração, objetivamos ressaltar o caráter interpretativo-analítico inerente à adaptação ou tradução estética e distanciarmo-nos de propostas que se aliem à noção de fidelidade.

A tradução estética pode ser significada como prática promotora de diálogo entre sistemas sógnicos que resulta em confluências entre as artes. De acordo com Julio Plaza, do ponto de vista semiótico, o processo de tradução artística envolve uma perspectiva que se afasta de um recurso indicador de progresso ou regresso, instaurando, ao invés disso, a noção de movimento e transformação que caracteriza as artes (cf. 2008, p. 1).

A concepção que orienta nosso olhar em relação às possibilidades de articulação entre as artes distancia-se de uma postura hierarquizante que credita à literatura a primazia de modelos estéticos; ao contrário, pressupõe que esse diálogo pode acontecer sob diferentes propósitos e formas, como por exemplo, através de evocações, confluências, transcrições, transposições convencionais ou formas mais experimentais de interseção entre modalidades artísticas.

Dentre as espécies de tradução apontadas por Roman Jakobson – intralingual, interlingual e inter-semiótica – nos aproximamos de modo mais efetivo da primeira e terceira espécies como meio de configuração de nossa análise. A primeira – tradução intralingual ou *reformulação* – consiste, de acordo com Jakobson, “na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (1995, p. 64). Essa tipologia de tradução pode ser exemplificada através de ensaio crítico realizado a partir da leitura do romance B&S. O ensaio consiste na interpretação do texto literário – codificado em linguagem verbal, estética (ambígua e autorreflexiva) – transposta para texto referencial – codificado através de linguagem teórico-técnica. Essa interpretação se efetiva na prática da tradução de um texto

narrativo verbal, romance B&S, em texto referencial constituído também por linguagem verbal. Nessa etapa é importante destacar que o autor de B&S, Rubem Fonseca, também realizou um percurso equivalente ao codificar seu romance através da tradução intralingual.

De acordo com Peirce (1983, p. 68), “o único pensamento que pode conhecer-se é pensamento-dentro-de-signos”. Sendo assim, observamos que o próprio pensamento já inicia processo de tradução e ação sígnica, pois transforma a apreensão da realidade, que já é signo, em outros signos, i.e., traduz-se signo por signo. Para ser exteriorizado, o pensamento precisa ser traduzido num código concreto e material que viabilize o processo comunicativo, resultando em mais uma, dentre as infinitas ações sígnicas iniciadas. A partir dessa descrição, observa-se, de forma mais próxima, o ciclo proposto por Peirce em relação à trajetória sígnica.

Ao estabelecer o tema de seu projeto estético, o escritor o faz a partir de uma linguagem referencial que traduz, por sua vez, ideias e pensamentos acerca de sua proposta estética. Essa proposta será posteriormente recodificada ou traduzida em forma literária. Observamos que no romance B&S ocorre problematização de determinados temas como, por exemplo, o processo de construção literária. Esse conteúdo trabalhado artisticamente resultará em um objeto estético em que forma de conteúdo e forma de expressão se encontram interligados formando um todo orgânico.

Ao crítico cabe a função inversa, que é a de pesquisar e decodificar o processo da constituição dessa linguagem artística a partir de investigação e análise de recursos, modos específicos de composição, funcionalidade dos recursos estéticos, significando-a a partir de um código próprio.

De acordo com Jakobson, a “tradução intralingual de uma palavra utiliza outra palavra mais ou menos sinônima, ou recorre a um circunlóquio” (JAKOBSON, 1995, p. 65). O teórico destaca ainda que, mesmo nesse tipo de tradução, não há equivalência completa em relação ao significado, ocorrendo apenas uma aproximação de sentidos. Traduzir interpretativamente significa construir significados a partir de uma leitura crítica que envolve experiência, repertório, história, cultura e sensibilidade. É claro que não há correspondência total entre os resultados obtidos na análise crítica e o projeto estético do escritor, uma vez que o projeto tradutor é estabelecido através de tratamento interpretativo, mas a análise procura perceber como se dá o funcionamento do texto, indicando estratégias narrativas coerentes. Sob essa perspectiva, o crítico Umberto Eco avalia que:

concluir como um texto funciona significa concluir qual de seus vários aspectos é ou pode ser relevante ou pertinente para uma interpretação coerente, e quais continuam marginais e incapazes de sustentar uma leitura coerente (ECO, 2001a, p. 171).

A tradução se alia a um processo de reconfiguração própria da linguagem e que constitui, de acordo com a perspectiva de Umberto Eco (2001b, p. 17), a semiose ilimitada, definida pelo crítico como “processo mediante o qual os interpretantes se sucedem ao infinito, traduzindo-se um pelo outro”. Essa outra representação que se refere ao mesmo objeto constitui um procedimento que promove uma contínua circularidade caracterizadora do signo.

A segunda espécie de tradução proposta por Jakobson é a tradução interlingual ou *propriamente dita* e consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua (cf. 1995, p. 65); a terceira espécie, denominada tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (cf. 1995, p. 65). Esse tipo de tradução implica transposição de meios semióticos. Cada meio ou campo semiótico é constituído por forma própria cujas características interferem na constituição da mensagem comunicada. Além disso, o processo que envolve codificação e decodificação da linguagem é diretamente relacionado às transformações históricas, de tempo, de suporte e tecnologia próprios a cada meio semiótico. De acordo com Lucia Santaella (2002, p. 5), “em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz”.

Assim, podemos perceber que a simples mudança de meio semiótico é o suficiente para alterações significativas do conteúdo comunicado, pois ocorre modificação no modo de apreensão da realidade.

Partindo da quadripartição hjelmsleviana resumida na fórmula que envolve forma do conteúdo e expressão, Umberto Eco (2001b, p. XIII) avalia que na organização e sistematização das experiências e visões de mundo (forma de expressão), uma determinada cultura precisa nomeá-las, relacionando elementos de forma de expressão a elementos de forma de conteúdo. O crítico preconiza que, em algumas culturas, uma determinada forma de expressão pode corresponder a uma determinada forma do conteúdo enquanto em outra cultura, a mesma forma de expressão pode corresponder a várias formas do conteúdo. Assim como as unidades formais do plano do conteúdo podem corresponder termo a termo às unidades formais do plano da expressão em algumas culturas e, em outras, podem se relacionar de modo não-homogêneo.

Essas considerações suscitadas por Umberto Eco acerca das formas da expressão e conteúdo foram cooptadas para compor aqui o estudo sobre adaptação intersemiótica porque, através delas, podemos observar que as formas constituídas como objetos estéticos não são estruturas fechadas, pois os efeitos que provocam variam a partir da recepção, do tempo, de perspectiva ideológica, etc. Umberto Eco observa a esse respeito que,

enformar o universo do cognoscível mas saber que essa forma não é definitiva e, portanto, admitir a predicação de várias outras formas, eis indubitavelmente uma constante de todas essas pesquisas, embora afeitas a campos tão diversos (ECO, 2001b, p. XIII).

Sob os pressupostos da teoria dos signos proposta por Peirce, quando dizemos que a duas formas de expressão diversas corresponde uma única forma de conteúdo, estamos nos referindo ao fato de que ambas possuem o mesmo objeto dinâmico ou mesmo referente, mas não podemos nos esquecer que cada uma das formas de expressões indicadas causam um efeito particular, ou seja, produzem interpretantes próprios. O efeito provocado pelo signo resulta do conteúdo comunicado, mas a constituição desse conteúdo está intrinsecamente ligada também ao meio que o veicula. Em um texto adaptado, temos dois signos que compartilham o objeto dinâmico, mas diferentes objetos imediatos e, portanto, diferentes interpretantes.

Na tradução intersemiótica da narrativa literária B&S em narrativa fílmica, ocorre uma interpretação, não só da linguagem, mas de toda a forma estética e sentidos constitutivos do romance, que passam a ser expressos através de um meio semiótico diferente do anterior, esse agora constituído por linguagem não-verbal. Observamos, a partir da apreciação de narrações constituídas pelo processo de tradução intersemiótica, que não há uma regra acerca daqueles elementos que, mesmo sob formas diferentes, devem permanecer no texto adaptado. Esse processo, como qualquer exercício interpretativo, se dá a partir de escolhas subjetivas cujos parâmetros variam de autor e percepção. Contudo, Julio Plaza analisa a noção de equivalência nas diferenças⁸, desenvolvido por Jakobson (cf. 1995, p. 65-66) acerca da tradução interlingual e a direciona também para o processo de adaptação intersemiótica, percebendo-a como uma preocupação comum presente no processo de adaptação.

⁸ Substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da linguística (JAKOBSON, 1995, p. 65).

De acordo com Julio Plaza (2008, p. 71), é possível se pensar em três modos de aproximação em relação à forma, propondo-se a transposição fundamentada na equivalência das diferenças. De acordo com o crítico, o primeiro modo abrange

a captação da norma na forma, como regra e lei estruturante. Segundo, a captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo. Terceiro, a captação da forma como se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica, isto é, como efeito estético entre um objeto e um sujeito. Isto porque todo signo está habitado de outros signos conforme podemos apreciar na sua abordagem microscópica (PLAZA, 2008, p. 71).

A noção de tradução da forma – também considerada por Haroldo de Campos (2004), implica retorno ao original que, de acordo com Walter Benjamin (1979, p. 38 - 44), é o espaço onde se encontra a lei que determina e contém a “traduzibilidade” de uma obra. Sob essa perspectiva e aliando-nos às indicações de Julio Plaza, observamos que o processo de tradução implica necessariamente intimidade com o texto original, o que promove a recodificação do texto-fonte a partir da decodificação e apreensão das normas que regem sua constituição. Nesse sentido, se posiciona Julio Plaza ao afirmar que,

na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 2008, p. 71).

Ao realizar análise da narrativa fílmica B&S, o crítico em geral se predispõe a decodificar essa linguagem estética verbal e não-verbal – anteriormente codificada pelo cineasta – em uma linguagem referencial e apenas verbal. Indicamos anteriormente que o escritor Rubem Fonseca estabelece em seu projeto estético, o romance B&S, uma linguagem própria cuja decodificação é essencial para sua interpretação ou tradução em linguagem referencial. A leitura que Rubem Fonseca faz da criação artística e do processo de composição da narrativa inclui em seu mecanismo de decifração desse tema a reconsideração da linguagem que é utilizada para codificá-la, i.e., ao propor problematização do processo de construção literária, o autor o faz a partir de uma forma que não apenas expressa tematicamente essa ideia, mas transforma essa noção em elemento interno à estrutura textual. Sob essa perspectiva é que deve ser considerada a problematização que realiza em relação ao

caráter enganoso do discurso, ideia que é traduzida no modo como o narrador nega, através do seu discurso, aquilo que afirma através de suas ações.

Assim, Rubem Fonseca constitui uma narrativa na qual o processo de construção é evidenciado. Nesse sentido, pensar a constituição dessa linguagem a partir dos objetivos e funcionalidade de seus níveis textuais é percorrer o caminho inverso desenvolvido pelo autor.

Rubem Fonseca configura o romance B&S a partir de uma tessitura narrativa cuja constituição pode apontar para questões que abrangem o processo de criação literária. Esse tema é configurado no romance, entre outros recursos, a partir da instância narradora, função exercida na diegese pelo escritor Gustavo Flávio. Ele é o narrador que a partir de uma narração ulterior, ora interna, ora onisciente, propõe-se a pôr o narratário informado sobre sua história. A enunciação de Gustavo Flávio se constitui mediante narração ulterior de um passado de vinte anos atrás, época de sua juventude; e de um passado recente, época de sua maturidade, que abrange os acontecimentos imediatamente narrados. A enunciação de Gustavo Flávio compreende a narração de suas ações, dos acontecimentos nos quais se envolveu, de suas reflexões, de suas impressões e de suas ideias e, em relação aos outros personagens, sua enunciação abrange a narração de ações, pensamentos e reflexões, sempre permeados pela ironia.

Quatro aspectos são determinantes em relação à enunciação do narrador-escritor Gustavo Flávio. Esses aspectos configuram e especificam seu modo de observar, apreender e registrar o universo diegético enunciado.

O primeiro aspecto diz respeito a sua condição de protagonista e responsável pela narração de sua própria história, narrador autodiegético, situação que tende a potencializar a subjetividade da instância narradora. De acordo com REIS e LOPES,

A situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético suscita leituras que, de um ponto de vista semiótico, tendem precisamente a valorizar a peculiar utilização de códigos temporais e de focalização ativados em tal situação narrativa. Da manifestação dos signos que integram esses códigos à sua combinação estreita, da insinuação da subjetividade no enunciado à sua projeção sobre o narratário, a análise do discurso narrativo de um narrador autodiegético tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética, etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração (REIS e LOPES, 2002, p. 262).

A subordinação da narração a uma configuração subjetiva é um artifício fundamental em ambas narrativas B&S. O escritor-protagonista Gustavo Flávio nos apresenta a relação de acontecimentos, filtrados a partir de seus valores ideológicos, suas ideias e preferências. No

exemplo extraído a seguir, da narrativa literária B&S, o escritor-narrador, Gustavo Flávio, se encontra no *Refúgio do Pico do Gavião* – local onde se hospeda alguns dias com o objetivo de escrever B&S, mas principalmente com o objetivo de se afastar de Guedes. Ele é convidado por Trindade, administrador da pousada, a conhecer a horta de onde são retirados os alimentos para as refeições dos hóspedes. Gustavo Flávio, em atendimento ao convite de Trindade, revela,

“Mas eu faço questão de ver a sua horta”, eu disse.

Nunca havia visto uma horta em toda a minha vida. Que coisa linda são as couves, as alfaces, os repolhos, as couve-flores, as acelgas, as mostardas, os brócolis brotando do chão como um tapete colorido de histórias de fadas. Um repolho roxo é mais bonito do que uma rosa, mais luxuriante e luxurioso (viçoso, libidinoso). Olhar uma horta é melhor do que ficar sentado escrevendo. Aliás, escrever estava se tornando um tripalium (ver dicionário latim), um sofrimento (de repente, imaginei-me sofrendo da síndrome de Virgínia Woolf e tremi de medo); o diabo é que para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar o seu vício barregão, cada maldita palavra, um *oh* entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. Escrever é contar palavras, quanto mais melhor, disse outro, que como eu, precisava escrever um *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos. No entanto, em vez de estar trabalhando eu olhava embevecido para um repolho (FONSECA, 1991, p. 131).

Esse fragmento configura considerações do narrador reveladas a partir de perspectiva emocional, carregada de impressões que deixam transparecer sua mente imaginativa e também algumas dificuldades em relação a sua atividade profissional. Ele apresenta de forma direta suas opiniões, gostos e ideias, numa atitude que privilegia sua personalidade.

O segundo aspecto que determina a qualidade da enunciação diz respeito à profissão de escritor de Gustavo Flávio. O narrador percebe o mundo que o cerca a partir de sua habilidade de ficcionista. Sua mente fantasiosa e sua capacidade de criar histórias verossímeis dirigem sua perspectivação. Os fatos são apreendidos como pré-textos, como possibilidade ainda em estado latente de se constituir em futuras narrativas. As pessoas que o cercam são significadas como personagens em potencial, e os espaços, vistos como possíveis cenários. Sua capacidade criativa o faz descrever o mundo com riqueza de detalhes, a partir de seus conhecimentos estéticos.

Percebemos que sua habilidade em criar histórias perpassa toda a narrativa literária. Os menores detalhes são descritos de forma a ganharem dimensão estética e produzirem novas narrativas. Sua capacidade criativa está presente de forma a revestir artisticamente até mesmo a descrição dos pratos que são servidos no *Refúgio*, como o bacalhau com batatas,

cuja transcrição pode servir como exemplificação da capacidade imaginativa do narrador-ficcionista que contamina toda a obra. Gustavo Flávio relata, ao chegar ao salão onde são servidas as refeições:

Fui o primeiro hóspede a chegar no salão, como sempre. Senti o aroma do bacalhau com batatas, pimentões e azeitonas feito por dona Rizoleta. Na história da humanidade milhões de pessoas morreram de fome. Alguns, porém, morreram e continuam morrendo de tanto comer. (Eu talvez venha a ser um desses). Para uns e para outros, despojados ou saciados, comer é a atividade mais importante que existe. Comer, comer! Como é bom comer! Não sou daqueles que comem bacalhau em grossas postas assadas, isso é uma rudeza gastronômica só comparável ao steak tartar. A posta assada mantém a rispidez que o bacalhau adquire na salgadura, mesmo que tenha sido colocada de molho vinte e quatro horas antes e venha a ser copiosamente regada por fino azeite de oliveira no momento de ser servido e depois empurrada pela goela abaixo por talagadas roxas de alvaralhão verdasco. Mas com batatas, cortadas em rodela dispostas na fôrma em camadas alternadas com o bacalhau em lascas, a aspereza do sal sublima-se e ambos, bacalhau e batata, transformam-se numa terceira coisa, forte mas ao mesmo tempo delicada e jubilosa. É claro que há que saber fazê-lo, como dona Rizoleta, por exemplo. Logo que a travessa fumegante foi colocada à minha frente notei que ali estava uma obra-prima, uma demonstração extraordinária da sabedoria humana. Meu coração se encheu de paz e alegria.

(Este acepipe tanto pode ter a sua degustação vespertina, como é mais comum, como noturna ou mesmo matutina. Já comi bacalhau pela manhã, ao acordar, voltando depois para cama onde uma mulher me esperava, dormindo. Lembro-me bem desse dia. Ela chamava-se Regina e fingiu que dormia quando eu voltei para a cama depois de comer o bacalhau; ela gostava de fingir que dormia e enquanto ela fingia que dormia eu fingia que acreditava que ela dormia e a possuía assim. Lembrando melhor: eu sempre a possuí “dormindo”, ela movendo o corpo para facilitar as coisas, sem abrir os olhos, gemendo como se estivesse sonhando; e depois nunca tocava no assunto, nem permitia que eu falasse. Ela sempre arranjava um jeito de ir para a cama antes de mim e quando eu chegava ela já estava dormindo etc.) (FONSECA, 1991, p. 139-140).

No segmento transcrito, destaca-se a articulação, constante em todo capítulo, constituída pela relação erótica entre comida e sexo. Em diversos momentos, a descrição dos pratos servidos durante a estada de Gustavo Flávio na pousada mistura-se à descrição do corpo da mulher ou então do próprio ato sexual. Ocorre o estabelecimento de uma relação entre potência sexual e capacidade criativa sugerida ao longo da narrativa. Não nos esqueçamos de que Gustavo Flávio só se torna escritor após ingerir o veneno do sapo *Bufo Marinus*, animal que se destaca por sua capacidade de preservação da espécie. E que, além disso, quando Eugênio Delamare decide vingar-se de Gustavo Flávio, o faz através da retirada de seus órgãos de reprodução.

As caracterizações, descrições e narrações feitas pelo narrador Gustavo Flávio trazem sua marca de escritor a partir da forma como são construídas, da escolha vocabular, da organização frasal, das referências utilizadas e do estilo próprio de um personagem que se configura como alguém que exerce um trabalho artístico. Grande parte de suas observações e reflexões remete a outras narrativas que, por sua vez, exemplificam ou justificam suas ideias.

No que tange à narrativa fílmica B&S, observamos que parte do enunciado autorreflexivo verbal é suprimido e a trama passa a dar maior destaque aos aspectos dramáticos e psicológicos. Como a narrativa fílmica se realiza em um meio semiótico no qual a imagem se destaca como produtora de significados, o caráter autorreflexivo do romance pode ter sido reapresentado sob novos parâmetros, hipótese que será posteriormente verificada. Contudo, a ação do narrador fílmico em rememorar e registrar no presente as aventuras que constituíram o seu passado, operando uma releitura e uma reelaboração desses fatos traduz um desejo do adaptador em continuar problematizando sobre as fronteiras entre o real e o imaginário ou refletindo sobre o modo como o real se integra ao imaginário e como o imaginário se integra à realidade. O fato das imagens mentais, que correspondem às experiências do passado do escritor, terem sido transmutadas em imagens visuais, não elimina a desconfiança a respeito de sua veracidade. A imprecisão provocada pela narrativa literária acerca da *verdade* dos acontecimentos descritos pelo escritor Gustavo Flávio ainda permanece no âmbito fílmico. Esse fenômeno ocorre porque ao realizarmos uma leitura, a comparamos, de modo inconsciente, a outras que compõem nosso acervo intertextual e, nesse caso, não encontramos comumente tramas fantásticas inseridas na tradição da história policial. Sendo assim, ou a interpretamos como subversão ao modelo, pois houve inclusão do fantástico a um gênero que tradicionalmente não o comporta ou então compreendemos tratar-se de uma realidade imaginária, criada por uma mente inventiva, como é a do escritor-narrador Gustavo Flávio. Optamos pela segunda opção, pois acreditamos que ambas narrativas (literária e fílmica) propõem, a partir dos diferentes recursos textuais, reflexão sobre a relação entre o real e o imaginário, constituída a partir da ideia da composição de uma autobiografia. Assim, autorizam um caminho interpretativo no qual se evidencia a interposição entre o real e imaginário como instâncias que se integram, e a ele nos filiamos. A referência ao real se constitui mediante a ideia de um escritor que pretende escrever sobre sua própria vida, registrar suas memórias. No entanto, no decorrer do processo, já não conseguimos identificar com precisão o que é real e o que é imaginário, o que de fato foi vivido e o que foi inventado. Desconfiamos também que o próprio narrador também já não consegue discernir tal limite. Outra referência importante que problematiza a fronteira entre o real e o imaginário é a

constituída pelo conjunto das reflexões teórico-críticas realizadas pelo narrador. Gustavo Flávio faz determinadas considerações que apontam para um distanciamento claro entre essas fronteiras. Enuncia que a vida, os sentimentos, os valores ideológicos de um escritor não possuem relação com sua obra, que o escritor tem que saber diferenciar a realidade da ficção, mas o próprio narrador se perde nesses limites e termina por transferir para sua obra muito de si e também viver e pensar como seus personagens.

O terceiro aspecto que contamina a enunciação do narrador-escritor Gustavo Flávio é a sua distância temporal em relação à história narrada. Nesse caso, percebemos duas situações: a primeira diz respeito à distância temporal relativa a seu passado e à distância temporal concernente ao seu presente. Assim, temos o narrador maduro que se debruça sobre o seu passado após dez anos já decorridos, e também o narrador que relata fatos de seu passado mais imediato, até chegar a um relato que se aproxima da simultaneidade. No primeiro caso, temos o relato de um sujeito maduro, que se predispõe a rememorar os fatos de sua juventude, e no segundo caso, um narrador que se propõe a informar o narratário acerca dos desdobramentos dos fatos nos quais se envolveu.

De acordo com REIS e LOPES, o tempo da narração deve ser compreendido como a “relação temporal da narração com a suposta ocorrência do evento” (cf. REIS e LOPES, 2002, p. 250). Ele é elemento determinante do tipo de conhecimento que o narrador possui acerca da diegese que relata e da distância em que se coloca. Em ambas narrativas B&S, temos um tempo de narração que oscila entre o relato (rememorado) dos eventos que compreendem a juventude do narrador, e o relato (quase simultâneo) dos eventos que compreendem a maturidade do narrador e que têm início no momento em que este decide escrever sua autobiografia. Essa alternância de tempos é um fator que contribui para o dinamismo da narrativa e também potencializa o suspense da trama, já que esse recurso obriga a interrupção da narração de um evento para a retomada da narração de outro evento e assim sucessivamente.

Mas, a maior parte das narrativas B&S se constitui a partir da narração ulterior. De acordo com REIS e LOPES, esta é uma das colocações temporais da narração em relação à história e compreende “o ato narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à história [...] que é dada como terminada e resolvida quanto às ações que a integram (2002, p. 256)”. Assim, compreende-se que numa narração ulterior, o narrador, após o término da história, se propõe a narrá-la, a partir de uma visão privilegiada, que lhe possibilita avaliar o comportamento dos personagens e suas ações e, até mesmo, manipulá-las, de acordo com seus propósitos. A distância do ato narrativo em relação à história define o

posicionamento assumido pelo sujeito da enunciação, pois funciona como um fator que permite a seleção e avaliação dos aspectos implicados na história.

Em ambas narrativas B&S, observamos a presença de um personagem que também exerce a função de narrador, o escritor Gustavo Flávio. Porém, indicamos que há diferenças significativas entre o eu-personagem, cujas ações são relatadas, e o eu-narrador, responsável pela narração. Essas diferenças compreendem mudança de idade, de classe social, de profissão, de posicionamentos éticos, ideológicos, etc., compatíveis com a noção de um escritor de meia-idade que se propõe a avaliar e relatar episódios de seu passado, cujas consequências afetaram diretamente seu presente. Além do distanciamento temporal em relação à história narrada (juventude do narrador), temos também nas narrativas B&S o relato de ações do presente, marcadas pela proximidade e emoção que caracterizam o momento dos acontecimentos. De acordo com Reis e Lopes, “quando a narrativa é assumida por um narrador, a distância temporal chega a ser explicitamente mencionada e com ela as transformações de apreciação que a sua vigência implica” (2002, p. 115). Assim, temos no interior de cada narrativa, relatos que se diferenciam influenciados diretamente pela distância temporal entre o narrador e a matéria narrada. Observamos diferenças também na forma como esses relatos são apresentados em ambas narrativas. Enquanto a narrativa literária B&S concentra o relato do tempo passado num único capítulo (cap. II - *Meu Passado Negro*), a narrativa fílmica opta por intercalar os dois relatos, passado e presente no decorrer da trama, recurso que dinamiza e, ao mesmo tempo, exige muita atenção do espectador em relação aos aspectos caracterizadores dos diferentes espaços e tempos apresentados.

O quarto aspecto determinante do tipo de enunciação realizada nas narrativas B&S é aquele que advém de seu desejo de ludibriar o narratário/espectador acerca de sua responsabilidade pela morte de Delfina Delamare, sua amante. O narrador se predispõe a enganar o narratário/espectador, pois ele não deseja que o narratário/espectador reconheça sua participação. Ele pretende permanecer como vítima e acusar o marido de Delfina Delamare, Eugênio Delamare, pelo assassinato.

Como entidade responsável pela organização dos fatos narrativos, o narrador seleciona aquelas informações e eventos que, de acordo com seu propósito, devem ser reveladas ao narratário/espectador e as outras, aquelas que podem comprometê-lo, são omitidas. Concluimos que o narrador Gustavo Flávio objetiva que o relato de seu passado funcione como mais uma prova de sua inocência no caso Delfina, uma vez que o resultado desse primeiro caso indica que ele foi injustiçado.

Sua condução da narrativa, portanto, obedece a esse propósito e o narrador procura confundir o narratário/espectador trocando os verdadeiros motivos de suas ações, como por exemplo – em relação à narrativa literária – a parte em que se hospeda no *Refúgio*. Ao decidir ir para o *Refúgio do Pico do Gavião*, o narrador indica que seu motivo é “ficar isolado, a fim de escrever *Bufo & Spallanzani*” (FONSECA, 1991, p. 107). Isso não acontece, e Gustavo Flávio passa os seus dias no *Refúgio* comendo e conversando com os outros hóspedes.

Ao final da narrativa, deduzimos, a partir do próprio relato de Gustavo Flávio, que se reconhece como responsável pela morte de Delfina Delamare, que o narrador objetivava se afastar do espaço da investigação, cidade do Rio de Janeiro e, consequentemente, do delegado Guedes, policial responsável pela condução das investigações. Com esse propósito, Gustavo então se esconde num local de difícil acesso, onde poderia também tentar esquecer dos fatos passados e se recompor emocionalmente. Observamos que até mesmo a necessidade da escrita do livro é uma justificativa utilizada inúmeras vezes por Gustavo Flávio como uma forma de fuga da realidade.

Na narrativa fílmica, Gustavo Flávio acusa Eugênio Delamare de ser o responsável pela morte da mulher, alegando que o crime havia sido cometido porque Eugênio sabia do caso que sua esposa estava mantendo com ele, mas, no decorrer da trama e, mais precisamente, a partir do relato final, descobrimos que na verdade foi Gustavo Flávio que atirou em Delfina a fim de realizar um pedido de sua amante que descobrira estar com câncer. Gustavo Flávio faz com que o espectador acredite que ele está sendo injustiçado mais uma vez e que o marido é o verdadeiro assassino.

Em ambas narrativas, ao ser acusado pelo inspetor Guedes pelo assassinato de Delfina Delamare, Gustavo Flávio nega as acusações e acusa Eugênio Delamare por ter sido o responsável pela morte da própria esposa. Ao final da narrativa, descobrimos que essa acusação era falsa e objetivava apenas desviar de si o foco das atenções em relação ao caso. Essa situação pode ser exemplificada no segmento a seguir, que se constitui de um diálogo entre Guedes e Gustavo Flávio. Guedes, após o testemunho de Bernarda, acusa Gustavo Flávio de ser o assassino de Delfina e este responde: “O culpado é o marido. Só você não vê isso. Ele sabia que éramos amantes. Seu Guedes, tenho mais o que fazer, preciso escrever o meu livro, *Bufo & Spallanzani*, acho que já lhe falei sobre isso” (FONSECA, 1991, p. 216).

Na narrativa fílmica, a acusação de Eugênio Delamare por Gustavo Flávio, além de servir para desviar de si o foco da atenção, também funciona como um modo de vingança pessoal do narrador autodiegético, já que o personagem Eugênio Delamare é, nessa tipologia

narrativa, o principal beneficiado pela fraude na Panamericana de Seguros e, consequentemente, o responsável pela prisão de Gustavo Flávio, no passado.

Argumentamos que esses quatro aspectos determinam a qualidade da enunciação realizada pelo escritor Gustavo Flávio e o reconhecimento dessa configuração permite maior clareza acerca dos incidentes narrados e um posicionamento crítico do leitor/espectador em relação ao conteúdo do relato e sua funcionalidade.

Ao lado de questões que abrangem a enunciação, aliam-se também, os conteúdos desenvolvidos nas narrativas B&S. Dentre esses, destaca-se a temática do gênero policial. Observamos que ambas narrativas oferecem um tratamento crítico ao gênero, através da subversão de seus pressupostos tradicionais, como por exemplo, a noção de assassinato como um ato de crueldade e do assassino como representante do mal. Ideia que é contestada nas narrativas B&S a partir de um assassinato que tem por objetivo evitar o sofrimento de Delfina Delamare, após esta ter descoberto que sofria de uma doença incurável (de acordo com a época) e de grande sofrimento físico e mental.

Esses são, de acordo com nossa perspectiva, os principais elementos de constituição da forma narrativa, em relação à qual convergem todos os outros níveis que compõem a linguagem. Observamos que, no processo de transmutação da narrativa literária em fílmica, ocorre redução da parte relativa a reflexões sobre a composição literária, e expansão da parte relativa à constituição e problematização do gênero policial. A tipologia narrativa fílmica B&S, contudo, também se posiciona criticamente em relação ao gênero, já que se observam recursos antiilusionistas na composição de sua forma e inversões em relação a alguns clichês do filme policial clássico.

Em relação ao signo estético romance B&S, observa-se que, sob a perspectiva de seu fundamento, a linguagem verbal se funda na propriedade da lei, i.e., constitui-se como resultado de uma convenção, sendo denominado um legi-signo. Por se tratar de um objeto estético, destaca-se também seu aspecto icônico na constituição de sua materialidade e, sendo assim, qualquer alteração na forma da expressão implica também alteração na forma do conteúdo, já que esses aspectos estão interligados.

Assim, a opção pela expansão e problematização do gênero policial na transmutação da narrativa literária em fílmica e a consequente redução de períodos mais reflexivos, permitem maior movimentação cênica, maior diversidade em relação aos ambientes apresentados, constituindo-se como recursos que conferem dinamismo à forma da narrativa cinematográfica.

Julio Plaza avalia que a tradução intersemiótica, por sua própria natureza, tende a relativizar a dominância do simbólico, conferindo igual importância aos outros âmbitos sógnicos (2008, p. 23). Contudo, é importante avaliar em estudos que envolvem transposições de meios semióticos que a sociedade confere valores diferenciados a cada sistema de cultura, sendo uns mais valorizados, do ponto de vista sócio-cultural, do que outros. Nesse sentido, não poderíamos deixar de observar que algumas escolhas em relação à transposição de meios também são balizadas por exigências mercadológicas.

No que tange ao âmbito dessa pesquisa, não há intenção de propor qualquer iniciativa de cunho hierarquizante em relação ao tratamento dado aos estudos de literatura, cinema ou qualquer outro meio semiótico. Nosso objetivo em relação às análises é a observação da funcionalidade dos recursos constitutivos do objeto estético, as modificações efetuadas a partir da transposição e os novos sentidos advindos desse processo.

Observamos que no processo de transmutação da narrativa literária B&S em narrativa fílmica, a linguagem estética verbal que constitui o romance é traduzida, é recodificada para uma linguagem estética formada por linguagem verbal e não-verbal. Nesse caso, ocorre uma mudança na linguagem que foi utilizada para codificar o texto-fonte e também uma mudança de meio semiótico e de suporte técnico. Julio Plaza postula que a tradução criativa é a forma mais atenta de leitura da história porque a partir de sua prática se reconfigura o passado e difunde para o futuro os aspectos que foram lidos e incorporados ao presente (PLAZA, 2008, p. 2). A tradução intersemiótica representa, para Julio Plaza, que “a arte não se produz no vazio”, mas, ao contrário, é dependente de modelos predecessores. O crítico afirma que “o passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente” (PLAZA, 2008, p. 2).

A tradução intersemiótica de cunho criativo problematiza a visão da história como evolução lógica, pois ela é instauradora de um processo analógico de transformação de estruturas e eventos. Assim, transmutação entre meios semióticos, ou como denomina Julio Plaza, “operação tradutora como trânsito criativo de linguagens” (2008, p. 1), significa antes um recurso gerador de movimento e transformação dos acontecimentos, uma vez que cada nova leitura é capaz de reconhecer, a partir de novos posicionamentos socio-históricos, diferentes possibilidades interpretativas, transformando nossa compreensão do passado. De acordo com Julio Plaza,

[...] toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente. Desse modo, a

radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença. Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (PLAZA, 2008, p. 5).

Sob essa perspectiva, pensamos a tradução intersemiótica como uma forma de leitura capaz de reconfigurar o pensamento histórico do texto primevo a partir de sua inserção em um presente dotado de seu próprio pensamento histórico.

Ao refletir sobre formas de recuperação do passado com intenção de construção de um diálogo, Julio Plaza constata que o passado pode ser recuperado como fetiche (novidade, conservadorismo e nostalgia) ou ainda pode ser recuperado de forma crítica. No primeiro caso, o crítico exemplifica como prática de acumulação capitalista que vê no antigo um modo de reatualização das mercadorias para acelerar a demanda do consumo. No segundo caso, ao recuperar o passado de forma crítica, se instaura uma perspectiva, na qual o passado surge em diálogo com o presente, transformando-o e construindo-o (2008, p. 6-7). Como exemplificação da possibilidade de recuperação do passado de forma crítica, Julio Plaza cita o recurso à paródia, definida como inversão e discordância ao modelo (2008, p. 6-7) e, ainda, a afinidade eletiva⁹, considerada pelo crítico a que mais se ajusta ao projeto tradutor. O crítico avalia que essa perspectiva atua como projeto poético e político que reorganiza o sistema de

⁹ De acordo com Löwy, o significado do termo “afinidade eletiva” sofreu várias alterações, indo da alquimia à sociologia. Ainda na Idade Média, designava a combinação entre dois elementos químicos que se uniam por causa de uma afinidade natural. Essa atração geraria, então, uma outra substância, com propriedades novas e distintas das composições anteriores. Mais tarde, Goethe foi o responsável pela transposição do conceito químico para o plano social da espiritualidade e dos sentimentos humanos. Para o romancista alemão, existiria afinidade eletiva toda vez que um ser buscasse o outro, ligando-se um ao outro em uma espécie de “vínculo” entre as almas. Será, entretanto, com Max Weber, já no fim do século XIX e início do XX, que o termo irá adquirir o *status* de um conceito sociológico. Mantendo a ideia de escolha recíproca e de atração, procurará por meio dessa noção estudar a relação tanto dos interesses de classe com as visões de mundo quanto das doutrinas religiosas com as formas *ethos* econômico. De acordo com o itinerário do termo, Löwy (p. 17) enumera quatro níveis ou graus de afinidade eletiva: a) a combinação pura e simples, caracterizada por uma correspondência ou reciprocidade, mas, ainda, estática entre seres; b) a eleição ou atração recíproca que, neste caso, já indica uma escolha ativa, uma convergência de idéias ou pensamentos; c) a articulação entre parceiros ou autores, gerando, inclusive, o que se poderia chamar de “simbiose cultural”, em que os seres permanecem independentes, mas organicamente ligados; d) a criação de uma figura nova a partir da fusão de dois elementos constitutivos. In: WAIDENFELD CHAVES, Miriam: A afinidade eletiva entre Anísio Teixeira e John Dewey. Faculdade de Educação UFRJ, Rio de Janeiro, n.11, Mai/Jun/Jul/Ago1999. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE11/RBDE11_09_MIRIAM_WAIDENFELD_CHAVES.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2011.

relações da percepção e da sensibilidade e está em dialética com o novo como categoria ambígua (PLAZA, 2008, p. 6-7). Nesse caso, de acordo com Julio Plaza, o novo pode ser compreendido de acordo com a semiótica de Peirce, como a qualidade produtora da arte, a ideia como ícone, como possibilidade ainda não-atualizada, como qualidade do original.

Julio Plaza (2008, p. 9-10) constata que o processo de reconfiguração da história empreendida pela tradução comporta aspectos do passado, do presente e do futuro. O crítico, a partir de considerações propostas por Walter Benjamin, considera que ao relacionar-se com seu original, a tradução o reconfigura a partir dos valores do presente instalados não só na percepção sincrônica do crítico, mas também na historicidade presente e na materialidade dos meios utilizados para a produção artística. O crítico avalia que

esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos (PLAZA, 2008, p. 10).

Assim, observamos que um projeto de tradução, ao operar sobre o passado, o reconstitui a partir da influência da linguagem, códigos e do meio de produção do presente.

Julio Plaza compreende a tradução como processo inverso à constituição da linguagem poética. Essa noção se alia à de Haroldo de Campos para quem a tradução significa o mesmo que “re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário” (CAMPOS *apud* PLAZA, 2008, p. 28-29).

Nesse sentido, a tradução criativa se constitui pelo processo de desconstrução e reconstrução da forma ou, de acordo com Haroldo de Campos,

Leitura para a tradução é, predominantemente, interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu objeto imediato. Neste, o que a mente interpretadora visa flagrar é o ícone-diagrama que possibilitará a tradução como processo de dupla semiose: uma leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora (CAMPOS *apud* PLAZA, 2008, p. 28-29).

Assim, observamos que se alia ao processo de transmutação o reconhecimento da linguagem de constituição do texto-fonte como procedimento revelador do princípio formal que engendra o processo narrativo.

Ao desenvolver a ideia da criação narrativa, Rubem Fonseca o faz a partir da elaboração de um código próprio, desenvolvido com base nos elementos presentes no universo da criação estética. Aspectos como, por exemplo, o processo de pesquisa e escrita, a relação do artista com os meios de produção de cultura, valor de mercado, as pressões econômicas e sociais que afetam o artista e seu processo de criação, etc. O romance é constituído tendo como base estrutural três aspectos ou camadas que se interpenetram constituindo a forma da linguagem que constitui a narrativa.

O nível mais superficial da trama corresponde ao presente da narrativa. São as ações que constituem a morte de Delfina Delamare; a investigação policial que a segue; a estada de Gustavo Flávio no *Refúgio do Pico do Gavião*; seu sequestro por Eugênio Delamare e as tentativas frustradas de escrita de Gustavo Flávio. Essas ações constituem o nível fabular.

O nível intermediário de composição da trama é constituído pelas rememorações do passado do narrador, lembrança das ações que resultaram na sua profissão de escritor, traduzida na narrativa fílmica B&S a partir do recurso do *flashback*. Observamos que ainda estamos em um nível cuja ação assume a centralidade da narrativa, mas a diferença em relação ao primeiro nível é que essas ações rememoradas constituem uma narrativa encaixada¹⁰. Sua função na narrativa literária é justificar a personalidade do narrador no presente, sua capacidade imaginativa, sua frieza e racionalidade e as modificações sofridas pelo narrador-protagonista ao longo da trama.

O terceiro nível ao qual nos reportaremos é aquele que corresponde ao nível mais profundo da narrativa – oportunamente aquele que parece se afastar do conceito tradicional de narrativa, em que a ação exerce uma posição de centralidade. É constituído pelas considerações e reflexões do narrador-protagonista sobre o ato de criação literária. É um espaço de “não-ação” em que o narrador compartilha seu processo de criação estética e também de crítico. É o espaço do exercício da metaficção.

Observamos que na transposição para a narrativa fílmica optou-se por modificar parte do primeiro nível, aquele que corresponde à viagem e à estada de Gustavo Flávio no *Refúgio*

¹⁰ Fala-se de encaixe, quando uma ou várias sequências surgem engastadas no interior de outra que as engloba. Este tipo de concatenação sequencial pode servir a diferentes funções: efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática (por exemplo, o conto exemplar engastado na história primitiva) e aquela que nos parece mais adequada em relação às narrativas B&S, que é a explicação causal que indica que a sequência encaixada pode explicitar as motivações que presidiram o comportamento de um personagem, narrado ao nível das sequências englobantes (cf. REIS e LOPES, 2002, p. 121-122).

do Pico do Gavião. Digo modificação e não exclusão porque esse espaço se transforma, na narrativa fílmica, em uma pousada – agora de propriedade de Minolta – e Gustavo Flávio enuncia que vai para lá com o objetivo principal de se proteger de Eugênio Delamare, que deseja matá-lo. Na narrativa literária, Gustavo Flávio diz ir para esse local com o objetivo de escrever seu livro, mas a estada no *Refúgio do Pico do Gavião* funciona como fuga da investigação policial. Na narrativa literária, observamos que essa etapa da narrativa constitui uma sequência com aparentemente pouca relação com o restante do enredo narrativo, ligando-se, no entanto, pelo tema sapo – mote das histórias que são contadas pelos hóspedes a pedido de Gustavo Flávio – e também por ser o espaço de outro assassinato que motiva o aparecimento do detetive Guedes. Esses acontecimentos podem ser compreendidos como um espelhamento em relação à trama principal, pois os reiteram sob perspectiva autorreferencial. O texto busca referências em seu próprio universo textual e diegético. Fora dessas relações, o capítulo *O Refúgio do Pico do Gavião* se destaca do restante da narrativa por apresentar enredo próprio: o cotidiano dos hóspedes e a história de vida particular de cada um. Assim como Gustavo Flávio, cada um dos hóspedes também possui seu *Passado Negro* (outro espelhamento) e os revelam nas narrativas autobiográficas que enunciam, sendo que duas das narrativas contadas, a de Órion e a de Roma, possuem também situações envolvendo o simbolismo mágico dos sapos.

Na narrativa fílmica, esse espaço (o *Refúgio*) se integra mais à diegese, porque todas as ações que lá ocorrem têm correlação com as outras partes que constituem o filme. Gustavo Flávio vai para lá para se proteger e o segurança de Eugênio Delamare o segue e acompanha de longe todas as suas ações. Essa sensação de perseguição e espreita é conseguida a partir de estratégia que faz uso de câmera subjetiva focalizada no segurança que o observa e na peculiaridade de seu foco de visão, que nunca é aberto, mas sempre se dá com a interferência de algum anteparo, como árvores, veículos ou madeiras que se interpõem entre o vigia e o vigiado. Essas imagens são constituídas também através de pouca iluminação ou tons escurecidos, que representam finais de tarde chuvosas e nubladas e que contribuem para a atmosfera de suspense e medo que permeiam essas cenas.

A esses três níveis principais somam-se as narrativas encaixadas¹¹ que são constantes em ambos os textos, mas são ainda mais abundantes na narrativa literária e, pela sua constância, podemos indicar que constituem a forma da narrativa B&S. Observamos, em relação à narrativa literária, que tanto as ações quanto os personagens são motivadores de

¹¹ As narrativas encaixadas constituem parte essencial do material metaficcional do romance e como tal serão desenvolvidas no capítulo posterior. No entanto, já iniciaremos aqui algumas considerações sobre o tema.

novas narrativas. Há, portanto, uma produção intensa de novas narrativas com os temas mais variados possíveis. Esse recurso denominado de encaixe é também explicitado por Todorov, para quem,

a aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe* (TODOROV, 2004, p. 123).

Na narrativa literária B&S, o capítulo III, denominado *O Refúgio do Pico do Gavião*, pode ser apontado como um exemplo de encaixe. Os fatos que aconteceram nesse espaço foram suprimidos na transposição fílmica, mas permanece a referência a um local cercado de elementos naturais para o qual Gustavo Flávio viaja com a intenção de escrever seu livro; agora o espaço é a pousada de Minolta, na Serra da Bocaina. Como no romance, o verdadeiro motivo de Gustavo Flávio viajar para a Pousada é se afastar de Guedes durante o período da investigação, mas, diferente do romance, o escritor-personagem também se afasta da cidade com o objetivo de proteger-se de Eugênio Delamare que o ameaça. No romance, os fatos que ocorrem no espaço do *Refúgio do Pico do Gavião* não interferem diretamente na história principal, mas através desse capítulo encaixado, conhecemos melhor a personalidade do escritor Gustavo Flávio. Além disso, esse capítulo promove um retardamento das questões tratadas na trama principal, um suspense que aumenta a curiosidade do leitor. Funciona também como um espelho em relação aos temas tratados na trama principal porque observamos aí a repetição dos mesmos assuntos, como por exemplo, a realização de outro assassinato e outro inquérito. Há reapresentação dos temas já tratados na história encaixante. É uma narrativa dentro de outra. Seu significado pode estar relacionado à ideia de que B&S é uma narrativa cujo enunciador é um escritor e sua percepção do mundo se faz a partir das narrativas. Ele vê e compreende o mundo a partir de sua imaginação e de sua capacidade de criar narrativas.

Todas as pessoas e lugares do universo de Gustavo Flávio nos são apresentados mediante a inclusão em narrativas. Como por exemplo, pode ser observado no episódio do romance em que Gustavo Flávio, após decidir comprar uma arma a fim de se defender de Eugênio Delamare, vai até o centro da cidade e relembra uma abordagem realizada por um vendedor de armas há tempos atrás. Gustavo relata:

Um dia eu estava parado na porta de uma casa de caça e pesca, olhando um rifle com mira telescópica, quando um sujeito se aproximou de mim. Perguntou se eu estava interessado em alguma arma de fogo. “Vendo pela metade do preço. Grande estoque”, ele disse. “Estou apenas olhando.” “Não precisa registrar na polícia. Tudo no maior sigilo.” Provavelmente me achou com cara de bandido, assaltante de banco. “Tenho uma metralhadora Ina, com munição.” Afastei-me apressado e nunca mais parei na porta daquela ou de outra loja de armas. Mas agora, ali estava eu, para ver se o mesmo sujeito, ou outro, aparecia com as mesmas propostas. Perdi horas e horas, inutilmente, indo da porta de uma loja para outra. Ninguém apareceu (FONSECA, 1991, p. 218-219).

Essa história encaixada será suspensa para que o narrador relate os acontecimentos que envolvem o caso do assaltante Agenor, após este ter sido solto pelo inspetor Guedes. Logo após esse relato, ela é retomada com os acontecimentos do presente que envolve a compra da arma. Nessa segunda sequência, na qual Gustavo Flávio é abordado por outro vendedor de armas, temos um fragmento revelador de uma personalidade constituída a partir da capacidade de criar histórias. Enquanto segue o vendedor por ruas, sobrados e salas cada vez mais escondidas, Gustavo se distrai após ver o antigo prédio de seu colégio e quando percebe, já estava construindo mentalmente uma nova história. Gustavo Flávio enuncia:

“Eu estava imaginando a história de um escritor epicurista, hedonista etc., que decide purificar-se pela ascese, quando o sujeitinho verde embarafustou-se pela porta de um sobrado onde havia uma tabuleta dizendo: Fotógrafo – 5 minutos (FONSECA, 1991, p. 223, grifos nossos).

Esse segmento é exemplificador da forma da narrativa literária, B&S, uma narrativa longa que engloba várias narrativas médias, que por sua vez engendram narrativas curtas e assim sucessivamente, correspondendo à consciência imaginativa de um escritor de ficção, que é Gustavo Flávio, o narrador de B&S.

Essa ideia é concretizada na narrativa literária B&S a partir desse engendramento de narrativas, que se transforma em um modelo na narrativa ou na própria forma do texto. Embora esse recurso contemple toda a narrativa, ele é potencializado no capítulo intitulado *Refúgio do Pico do Gavião*. Aí se concentra a maior parte das narrativas encaixadas, sob os mais variados assuntos, tais como mistério, amor, gastronomia, ocultismo; experiências científicas, geografia; artes; etc..

Temos uma narrativa de Gustavo Flávio em que se contemplam as descrições e ações dos hóspedes que irão se hospedar no refúgio junto com ele; descrição do espaço natural onde se situa o Refúgio; histórias e descrições dos pratos servidos no Refúgio (que são descritas em

detalhes e sempre originam outras histórias); as narrativas escritas e orais feitas pelos hóspedes (Suzy, Órion e Roma) e que se referem ao passado de cada um; a narração de Gustavo Flávio sobre o padre Spallanzani e sua experiência com o sapo *Bufo Marinus*; a história de Trindade com o lança-chamas e as aranhas e carrapatos; a falsa narração do assassinato de Suzy – que incrimina erroneamente o sujeito conhecido como Ermitão; a narração verdadeira do assassinato de Suzy por Eurídice; as histórias que envolvem a viagem de Minolta e de Guedes para o Refúgio; a procura pela compra de uma arma que ocasiona a lembrança de outra história envolvendo armas no passado de Gustavo Flávio. Observamos que uma história tem a capacidade de engendrar outra história num processo produtivo de construções narrativas. Não só um novo personagem engendra uma nova história como também um novo espaço o faz.

Tzvetan Todorov (2004, p. 126), ao problematizar a significação interna do encaixe, indica que esse recurso pode funcionar como justificativa ou argumento para a narrativa encaixante; indicação da sucessão temporal do tempo ou ainda, como indicação da presença do que Todorov denomina de homens-narrativa, ou seja, a aparição de uma nova narrativa em função da chegada de um novo personagem. O teórico indica que a narrativa encaixada funciona como uma “explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa”, pois “a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (TODOROV, 2004, p. 123-124).

Observamos que nas narrativas B&S, a modalidade literária é a que apresenta maior incidência em relação à constituição de narrativas encaixadas e que estas foram, em sua maioria, suprimidas na modalidade fílmica. Nossa avaliação em relação a essa escolha é que as narrativas encaixadas constantes na narrativa literária se aliam aos recursos do texto escrito constitutivos do processo de espelhamento da metaficção e propõem reflexão crítica sobre a própria narrativa. Trata-se, avaliamos, de um recurso multiplicador de narrativas que reforça o aspecto da imaginação criadora necessária ao escritor de ficção. Como essa parte não foi priorizada no filme, a utilização dessas narrativas perde também sua funcionalidade nessa tipologia. Nos aliamos, sob essa perspectiva, às propostas de Todorov, que explicita no segmento a seguir, a significação interna do encaixe. Na avaliação do teórico,

contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 2004, p. 126).

Observamos que o encaixe de pequenas narrativas às narrativas principais é mais um recurso metaficcional que objetiva apresentar aos olhos do leitor o processo de escrita de uma narrativa e assim levá-lo a refletir sobre sua produção e o universo imaginativo que rege a mente do escritor. Esse processo também revela para o leitor a infinitude de enredos que podem ser constituídos a partir de um mesmo tema ou mote e funciona como reflexo do enredo principal, já que mesmo em menor grau, reapresenta a mesma ideia anteriormente desenvolvida, como por exemplo, a narrativa policial. Nesse caso, percebemos o recurso denominado *mise en abyme*¹².

Há uma gradação que se sucede em relação à trama policial. Esse tema está presente na trama configurada no presente da narrativa (caso de Delfina Delamare); na narrativa rememorada que corresponde ao passado de Gustavo Flávio (caso de Maurício Estrucho e os outros assassinatos que se seguem nessa parte); na narrativa encaixada: *O Refúgio do Pico do Gavião* (caso do assassinato de Suzy e das pequenas narrativas encaixadas no interior das grandes narrativas encaixadas), o que corresponde à rememoração, por exemplo, do caso do pacto de morte que envolveu a relação de Maria e Carlos, contada por Suzy.

Enquanto percorre o nível fabular que corresponde à trama policial, o leitor é levado a participar de grande parte do processo de escrita de uma narrativa: o momento da pesquisa de material, que pode ser expressa pela parte em que o narrador rememora seu passado; a parte destinada à escrita e reescrita, composta pelo relato das experiências do cientista Spallanzani realizadas no sapo *Bufo Marinus*, sua escrita por Gustavo Flávio e sua posterior destruição, etc. Assim, o processo se vai revelando aos olhos e à imaginação do leitor. O sentimento que

¹² André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal autorrepresentação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcional.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte, Poétique (1976); Id.: Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme (1977), tradução de Annabela Rita. <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abyme.htm/> Acesso em: 22 de junho de 2011 às 20:58/>.

envolve esse processo criativo também é compartilhado pelo leitor a partir da impossibilidade do narrador em escrever sua narrativa. A ausência dessa narrativa, prometida pelo narrador, é uma presença que percorre toda a tessitura narrativa.

Relações de oposição como verdade e mentira, ficção e realidade, literatura e crítica também fazem parte da linguagem que forma o tecido narrativo. A linguagem do romance B&S é constituída também por um tom dissimulado de humor e ironia que faz parte do discurso do narrador-protagonista, mas que é substituída na narrativa fílmica por um tom de seriedade e preocupação. O personagem do romance B&S, Gustavo Flávio, percebe o mundo e o descreve pela via irônica e paródica. Como exemplo, se pode observar no segmento em que o detetive Guedes questiona Gustavo Flávio acerca de seu verdadeiro nome. Gustavo Flávio se pergunta sobre se Guedes saberia algo sobre seu passado, sua prisão e fuga e, responde a Guedes, indicando vários autores da literatura que utilizaram pseudônimos, dentre eles, O. Henry, pseudônimo de William Sydney Porter, escritor americano que utilizava, assim como Gustavo Flávio, desse subterfúgio, para ocultar sua relação criminal, no passado. Mas Gustavo Flávio se dirige ao leitor, de forma a estabelecer com este uma cumplicidade em relação ao que está sendo revelado ou omitido. Assim, Gustavo Flávio responde a Guedes,

“Nós, os escritores, gostamos de usar pseudônimos, Stendhal chamava-se Marie-Henri Beyle; o nome verdadeiro de Mark Twain era Samuel Langhorne Clemens; Molière era o criptônimo de Jean-Baptiste Poquelin. George Eliot não era George nem Eliot nem homem, era uma mulher de nome Mary Ann Evans. Sabe qual era o nome do Voltaire? François-Marie Arouet. William Sydney Porter se escondia sob o nome falso de O. Henry”. (Por motivos parecidos com os meus, mas isso eu não disse ao tira.) “Isso é um segredo literário, ha, ha!” (FONSECA, 1991, p. 35, grifos nossos).

Além de explicitar a forma irônica que reveste o discurso do narrador, esse fragmento exemplifica também o recurso à intertextualidade com o cânone literário, recurso intertextual sempre presente na narrativa literária.

Na transposição do personagem Gustavo Flávio para a narrativa fílmica, temos um personagem de mesmo nome, cujas características psicológicas estão, sob alguns aspectos, em contraposição ao personagem do texto-fonte. A caracterização irônica e bem humorada de Gustavo Flávio no texto-fonte é transmutada em uma postura mais séria, mais responsável, um pouco triste, cuja melancolia vai se acentuando com o passar do tempo. Essa personalidade mais séria contribui, no filme, para a credibilidade do narrador. A postura concentrada e introspectiva apresentada por Gustavo Flávio, na narrativa fílmica, tem por

efeito sugerir uma maior credibilidade. O espectador confia no discurso em que o personagem alega inocência e na acusação que faz em relação a Eugênio Delamare, na qual credita a responsabilidade pelo assassinato de Delfina Delamare. Se o personagem Gustavo Flávio mantivesse, na narrativa fílmica, a mesma personalidade pautada pelo humor que apresenta na narrativa textual, esse poderia ser um fator de negação da credibilidade do personagem. A credibilidade do narrador é um elemento fundamental no caso de uma trama que se desenrola em torno de um mistério, pois é através dele que o receptor forma sua opinião a respeito do culpado.

Na narrativa fílmica B&S, observamos que o discurso e a imagem de Gustavo Flávio são aceitas e o espectador se surpreende, ao final, quando ocorre revelação de que este era o verdadeiro responsável pela morte de Delfina Delamare. O suspense é mantido devido, em grande parte, à autoridade conseguida a partir da imagem do narrador-personagem. Nessa exemplificação de transmutação, podemos observar a diferença em relação à apreensão e constituição do significado nos diferentes meios semióticos. A indicação da capacidade inventiva do narrador autodiegético Gustavo Flávio, na narrativa textual, e a personalidade introspectiva de Gustavo Flávio, na trama fílmica, nos ajudam a compreender, no final da trama, o engodo a que submetem o leitor e o espectador. O narrador autodiegético consegue iludir o receptor que o percebe como vítima durante toda a trama, pois só ao final se descobre que Gustavo Flávio apertou o gatilho que matou Delfina Delamare. A esse respeito, ressaltamos que a capacidade de imaginação própria do escritor é mimetizada na narrativa B&S através da situação ilusória criada por Gustavo Flávio a respeito da morte de Delfina Delamare na qual se apresenta como vítima em ambas narrativas.

O narrador do romance B&S faz da invenção, da mentira e do humor uma forma de levar pessoas à autorreflexão. Sua atitude dissimulada confunde o receptor e o faz acreditar naquilo que o narrador deseja que ele acredite, ou seja, em sua inocência e na culpa de Eugênio Delamare – fato que posteriormente será negado.

O narrador Gustavo Flávio finge e dissimula durante sua enunciação, de modo a ocultar seu envolvimento no caso Delfina, e sua condução da narrativa é marcada por esse mascaramento da realidade, pois suas palavras revelam, ao longo do texto, o relativismo do discurso. Seus comentários irônicos acerca da construção literária despertam o leitor imerso em um universo ficcional, levando-o a pensar sobre o trabalho do escritor e os recursos de que dispõe em seu processo de construção literária. Essa ideia pode ser exemplificada com a transcrição do segmento em que Gustavo Flávio, a caminho do *Refúgio do Pico do Gavião* – local para onde enuncia ir com o objetivo de escrever, mas que, na verdade, funciona também

como um espaço de distanciamento ou fuga dos acontecimentos policiais nos quais se envolve – tenta descrever as pessoas que compartilharão a sua viagem. O narrador Gustavo Flávio avalia:

Como definir essas pessoas? Memoráveis? Extraordinárias? Como estava com a caderneta na mão (e como é diferente o que você pensa do que você escreve!), escrevi: *Inesquecíveis e raros – invulgares, miríficos, insólitos? Ou apenas extravagantes – insanus, stultus?* Eram principalmente esbeltos (mais do que garbosos e airosos) com toda a carga sensual que a esbelteza sugere a um gordo monumental como eu (FONSECA, 1991, p. 106, grifos nossos).

Esse segmento mais uma vez aborda o caráter enganoso do discurso e é também revelador da posição crítica que envolve o trabalho estético porque expressa ficcionalmente as concepções que norteiam o processo de composição artística e a objetividade necessária na mediação da realidade do escritor e do mundo ficcional representado. Nesse sentido, poderíamos estabelecer diálogo com o conceito aristotélico de mimese, retomado por Adorno. De acordo com o crítico, não há mimese sem racionalidade. A expressão da arte não reflete apenas os sentimentos do seu autor, pois se assim fosse, ela serviria apenas como uma forma de desabafo. A arte é constituída a partir da racionalização humana, ela é fruto da composição racionalizada e objetivada. Adorno avalia que se apenas relacionarmos a expressão da arte a sentimentos advindos da experiência individual, estaríamos limitando a capacidade criadora do artista, ou, nas palavras do crítico:

Se a expressão fosse simples reduplicação do que é subjetivamente sentido, permaneceria inútil [...] Mais do que tais sentimentos, o seu modelo é a expressão de coisas e situações extra-artísticas [...] A arte é imitação unicamente enquanto imitação de uma expressão objetiva subtraída a toda a psicologia [...] A arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjectivamente mediatizado algo de objectivo: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto plangente da obra. [...] Se a expressão fosse simples reduplicação do que é subjectivamente sentido, permaneceria inútil; a ironia do artista acerca de um produto que resulta da impressão, e não da invenção, sabe isso muito bem. Mais do que tais sentimentos, o seu modelo é a expressão de coisas e situações extra-artísticas. Os processos e as funções históricas encontram-se nelas já sedimentadas e exprimem-se (ADORNO, 1982, p. 131).

Ao propor distanciamento entre os valores do escritor e seu objeto artístico, o narrador do romance B&S problematiza conceitos estéticos fundamentais no âmbito da teoria literária. Observamos que, ao longo da narrativa, esse é um padrão constante, constituindo-se assim

também como forma, como linguagem constituída por ficção e crítica, numa atitude metatextual ou metaficcional, i.e., uma ficção que se ocupa da própria ficção ou uma ficção que se ocupa do processo de construção ficcional. A ironia se constitui no fato de que embora o narrador discursivamente indique a necessidade desse distanciamento crítico, na maioria das vezes, no entanto, não consegue demarcar os limites dessa fronteira e transforma o seu mundo “real” em extensão do seu universo ficcional e vice-versa. Forma que ressalta mais uma vez o caráter enganoso de que o discurso pode se revestir.

Tanto na narrativa literária quanto na narrativa fílmica, percebemos que Gustavo Flávio se vale de sua capacidade inventiva, qualidade de sua profissão de escritor, para construir uma realidade que se revela distante dos verdadeiros fatos. Gustavo Flávio mente para Minolta, sua namorada, para Guedes, o policial responsável pelo inquérito, para todos a sua volta. Nesse sentido, percebemos que a noção de criatividade, inventividade, própria aos escritores, não é apenas citado como discurso, mas está presente na própria construção na qual se sustentam as narrativas.

Na narrativa textual, Gustavo Flávio nos conta seu passado negro, como uma forma de priorizar o tempo passado em detrimento dos acontecimentos do presente da narrativa e, conseqüentemente, desviar o foco de seu próprio envolvimento no caso, além de justificar comportamentos e atitudes.

Na trama fílmica, o passado do escritor é retomado também, além dos motivos acima indicados, porque foram estabelecidas ligações importantes com o tempo presente, através do personagem Eugênio Delamare. O dono da Panamericana de Seguros, na narrativa fílmica, é Eugênio Delamare, marido de Delfina Delamare, a quem Gustavo Flávio vai acusar da morte da esposa Delfina Delamare, sua amante, no presente da narrativa. Ao final, portanto, a acusação que faz contra Eugênio Delamare pode ser entendida também como uma forma de vingança por tudo que este o fez viver no passado.

Em ambas narrativas, entretanto, o escritor-narrador consegue que o leitor/espectador se identifique com seu discurso e acredite em sua inocência, confiando na acusação que faz de que foi Eugênio Delamare o autor do crime. Para isso, contribuem as imagens (mental e visual) constituídas respectivamente pelo romance e pelo filme em relação ao narrador autodiegético Gustavo Flávio e em relação ao empresário Eugênio Delamare. Mas a força maior está no discurso de Gustavo Flávio. O narrador Gustavo Flávio nega, por meio de seu discurso, aquilo que é confessado, através de suas ações. No entanto, a ironia está em acreditarmos mais no discurso do que nas ações, mesmo quando o narrador afirma nas entrelinhas que o discurso pode se revestir de um caráter ilusório e enganoso.

Contrariando a versão clássica da narrativa policial, gênero em que o investigador, detetive ou policial responsável pelas investigações, se encontra em uma posição acima de qualquer suspeita, temos na narrativa B&S, a configuração do personagem Guedes, que mesmo caracterizado como um policial honesto, dedicado e que não se deixa corromper pelo sistema, é considerado, pela própria instituição da qual faz parte, mentiroso, em ambas narrativas. O narrador Gustavo Flávio enfatiza a honestidade de Guedes a partir da indicação de sua caracterização física, sua simplicidade, a descrição de sua residência, seu modo de vida, os valores éticos e morais que orientam sua conduta como policial e suas ações. Tanto a imagem mental suscitada na narrativa literária pela descrição de Gustavo Flávio, quanto a imagem visual, apresentada na narrativa fílmica, fornecem credibilidade ao personagem. O leitor e o espectador são levados a confiar em Guedes a partir do relato do narrador. Não há dúvida para o narratário/espectador sobre a honestidade de Guedes e sua conduta ilibada. No entanto, a própria instituição policial na qual trabalha duvida de sua conduta ética e o afasta do caso, situação reapresentada também na narrativa fílmica. O receptor reconhece que Guedes sofre injustiça. Temos aí uma situação que problematiza a relação entre os conceitos de verdade e mentira.

O personagem Gustavo Flávio, tanto na trama literária quanto na fílmica, conduz a narrativa de modo a confundir o narratário e a partir da constituição de seu discurso e de suas ações, consegue aparentar credibilidade. O narratário é levado a acreditar na sua inocência. Assim, observamos que é estabelecida relação entre aparência e essência e entre verdade e mentira. As ações de Gustavo Flávio em relação à morte de Delfina Delmare diferem de seu discurso. Ele é a pessoa responsável pela morte de Delfina Delamare, sua amante. É ele quem aperta o gatilho que a mata, embora o faça em atendimento a seu próprio desejo. Mas Gustavo Flávio, objetivando desviar as suspeitas sobre si mesmo, acusa o marido de Delfina Delamare, Eugênio Delamare, de ser o responsável por esse assassinato, contrariando, dessa feita, o desejo de Delfina, que objetivava que sua morte fosse considerada suicídio.

Nesse sentido, temos nesse momento da diegese, em ambas narrativas, um *constructo* elaborado pelo narrador, o escritor Gustavo Flávio, que se utiliza de sua capacidade inventiva e passa a utilizá-la também em sua vida pessoal. Podemos identificar vários exemplos ao longo da narrativa literária em que Gustavo Flávio, o narrador, aplica em situações pessoais sua capacidade de inventar histórias, como por exemplo, no segmento referente ao *Refúgio do Pico do Gavião*. Nessa espécie de hotel fazenda, local escolhido por Gustavo Flávio pela tranquilidade ideal para a escrita de seu livro, ocorre outro assassinato, e Gustavo Flávio é interrogado pelo delegado de Pereiras, cidade mais próxima, acerca de seu encontro com

Suzy, a mulher assassinada, e sobre o que esta lhe relatara. O delegado pergunta a Gustavo Flávio:

“Qual o assunto que ela queria conversar com o senhor?”

Eu não ia dizer nada ao delegado sobre a história de Maria, a quase assassina, cujo nome verdadeiro devia ser Eurídice. Eu precisava inventar uma história plausível, o que não era difícil para alguém como eu, especializado em criar patranhas verossímeis e aplaudíveis.

“Ela acreditava que eu tinha o dom, não desenvolvido é claro da clarividência.”

“O que é isso?”

“Ela também chamou essa coisa de Visão Clara. É capacidade de ver o futuro, digamos assim.”

“E o senhor tem essa aptidão?” Um olhar rápido para o escrivão.

“Não. Não consigo nem mesmo ver direito o passado quanto mais o futuro. Mas a Suzy acreditava nessas coisas. Ela me disse também que o Trindade tinha qualidades mediúnicas não desenvolvidas. Enfim, conversamos um pouco e logo ela ficou desapontada com o meu ceticismo, que não demonstrei por palavras mas que ficou patente. O fundamental para desenvolver os nossos dons é acreditar neles, disse ela, me recriminando. Fiquei pouco tempo no bangalô.” (FONSECA, 1991, p. 186, grifos nossos).

Trata-se de uma mentira, uma invenção de Gustavo Flávio a fim de não revelar a verdadeira história que Suzy lhe contara, e que poderia levantar suspeitas sobre os outros hóspedes. Assim, obtemos mais um índice do caráter enganador do discurso reelaborado por Gustavo Flávio. Esse constructo é aceito como verossímil pelo delegado, pois aquele que o constrói é um profissional que se ocupa em construir realidades, reelaborando o real e o imaginário, a fim de que este tenha a aparência de verdade. No entanto, nós, os leitores, sabemos que o depoimento não corresponde à realidade e que se trata de mais uma elaboração discursiva ilusória do narrador. Essa problematização acerca do papel do discurso como elemento de representação ou de construção e reelaboração da realidade é frequente na narrativa literária B&S e pode ser compreendida também como um recurso metaficcional, pois contempla um dos parâmetros da estética, que é a verossimilhança.

Nesse sentido, podemos observar que, mesmo quando o narrador não está fazendo reflexões diretas sobre o fazer artístico, como no caso das indicações metaficcionais, as ações desenvolvidas também possuem um caráter metaficcional, pois problematizam sempre os preceitos artísticos. Corroborando a ideia apresentada anteriormente de se problematizar a noção de verdade e ética, temos em ambas narrativas, a referência a Friedrich Nietzsche, filósofo alemão do século XIX, reconhecido, dentre outros aspectos, por abordar questões que relativizam o conceito da verdade que constrói os valores sociais. Temos duas referências a

Nietzsche de modo direto, embora suas ideias estejam presentes perpassando toda a narrativa. Na narrativa literária, a primeira referência é realizada a partir do discurso do personagem Dr. Zumbano, funcionário que ocupa, na Panamericana de Seguros, o cargo de chefe do Departamento de Investigações Sigilosas (DIS) – função e sigla que também podem estabelecer referência crítica ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), órgão de investigação dos militares no período da ditadura militar no Brasil.

Ivan Canabrava, o então jovem investigador da Panamericana de Seguros, procura o Dr. Zumbano após ter lhe enviado um relatório no qual revelava suas suspeitas e suas investigações acerca da falsa morte de Maurício Estrucho. Ivan cobra uma posição do Dr. Zumbano, que ao se sentir ameaçado, diz para Ivan Canabrava:

“Não seja tão convicto. Não existem verdades absolutas.”

“Eu sei. Mas existe a verdade simples, não existe?”

Zumbano fez uma cara pensativa.

“Se a verdade é relativa, a mentira é relativa...Veja como pensar é uma coisa instigante”, disse o doutor Zumbano (FONSECA, 1991, p. 79).

Ivan Canabrava pensa ser esse um aforismo de Nietzsche presente no livro *Assim falava Zaratustra*, mas depois, em nota de rodapé, diz que se enganou e que a frase de Nietzsche é: “Quem não sabe mentir não sabe o que é a verdade” (FONSECA, 1991, p. 79). A segunda referência direta a Nietzsche se dá na parte em que Gustavo Flávio lê um texto autobiográfico escrito por Roma, hóspede do *Refúgio do Pico do Gavião*, com o tema de sapo. Gustavo Flávio pensa:

Detesto ler coisas escritas à mão. Quando terminei a leitura de mais aquela história de sapos, veio à minha mente uma frase de Nietzsche (o próximo pseudônimo que eu for adotar, caso realmente tenha que voltar a me esconder, será Frederico Guilherme – mas isso é um assunto para depois), veio à minha cabeça, repito: “é naquilo que tua natureza tem de selvagem que estabeleces o melhor da tua perversidade, quero dizer de tua espiritualidade...” (FONSECA, 1991, p. 199).

Assim, ao relacionar natureza selvagem com espiritualidade, o filósofo objetiva determinar que os valores sociais funcionam como barreira em relação à espiritualidade, ideia que Gustavo Flávio ironiza a partir da troca do substantivo espiritualidade pelo substantivo perversidade.

A problematização acerca da verdade também é o fio condutor na narrativa fílmica B&S. O enredo é composto por duas investigações. A primeira investigação é a investigação

da morte de Delfina Delamare – que corresponde ao presente da narrativa. A segunda investigação, apresentada a partir do recurso denominado *flashback*, é a rememoração da falsa morte do Sr. Estrucho – empresário que dá um golpe de um milhão de dólares na Panamericana de Seguros. Na narrativa fílmica, a Panamericana de Seguros passa a ser uma empresa do Sr. Eugênio Delamare. Nesse sentido, observamos que o passado do escritor Gustavo Flávio inicia-se com a rememoração de sua juventude, época em que trabalhava como funcionário da Panamericana de Seguros e atendia pelo seu verdadeiro nome, Ivan Canabrava. Assim, essa parte da diegese também se inicia com uma mentira, a falsa morte do Sr. Estrucho. Ivan Canabrava faz as vezes de investigador e consegue provar que a empresa onde trabalhava foi alvo de um golpe milionário. Ivan Canabrava descobre que o Sr. Estrucho, ajudado pela esposa, forja sua própria morte através do uso do veneno do sapo *Bufo Marinus*, toxina que pode provocar estado de catalepsia. Mas Ivan Canabrava não sabia que o dono da empresa, Eugênio Delamare, também estava envolvido no golpe e dele se beneficiara. Na narrativa fílmica, Ivan Canabrava procura Eugênio Delamare para falar sobre suas suspeitas, enquanto na narrativa literária, ele procura o Dr. Zumbano. Ao interpelar Eugênio Delamare, recebe dele a seguinte resposta: “Não existem verdades absolutas” (...) “Se a verdade é relativa, a mentira também é relativa”. Diante dessa afirmação, Ivan Canabrava responde, fazendo alusão ao pensamento de Nietzsche, filósofo que pensou o conceito de Verdade, e diz: “Quem não sabe mentir, não sabe o que é a verdade”.

De acordo com Nietzsche (1873), no ensaio *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*,¹³ “as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são metáforas gastas que perderam a sua força sensível (...)”. Nesse sentido, observamos que a problematização acerca da verdade e da mentira é constante em ambas narrativas, diferenciando-se sob alguns aspectos. No caso da narrativa literária, tem-se o conceito de verdade sendo utilizado como uma forma de problematizar os conceitos relativos à produção artística e a questões estéticas e, no caso do filme, a ênfase se desloca da arte e da relação de fingimento poético para o uso que a sociedade faz do conceito de verdade. O filme mostra que a sociedade relativiza esse conceito e que os valores morais que norteiam a conduta social são subvertidos para se moldarem aos interesses de quem os utiliza. A noção de verdade pode ser relativizada a fim de se adequar às situações.

¹³NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e a mentira no sentido extramoral**, 1873. In: ensaius.files.wordpress.com/2008/03/sobre-a-verdade-e-a-mentira-no-sentido-extramoral.pdf. Trad. de Noéli Correia de Melo Sobrinho, 2008, p. 5/>. Acesso em 29 de maio de 2011.

Na penúltima parte do último capítulo do romance B&S, intitulado *Maldição*, Minolta faz um resumo para Gustavo Flávio sobre o que ouvira na TV. Esse relato poderia ser o desenlace perfeito da história arquitetada por Gustavo Flávio. No entanto, ela não corresponde à realidade. Nesse relato Minolta conta que o detetive Guedes havia sido suspenso de suas funções, enquanto era instalado inquérito contra ele, por suspeita de suborno e conduta inadequada. Gustavo Flávio sabe que o detetive Guedes é inocente e diz estar com pena dele. Ao final do relato de Minolta, Gustavo Flávio cita uma frase sobre verdade e mentira. Através de remissão em nota de rodapé, Rubem Fonseca atribui a frase a William Blake. Ao voltar-se para a nota de rodapé, o leitor observa que há uma contradição em relação ao que havia sido indicado anteriormente. Substitui-se “uma verdade que é contada pela metade é pior do que qualquer mentira que se possa inventar” (FONSECA, 1991, p. 233), por uma outra citação, esta agora em língua inglesa, que se traduz por “uma verdade que é contada com má intenção, bate todas as mentiras que você pode inventar” (FONSECA, 1991, p. 233). O conteúdo de tais citações pode ser decodificada como mais uma pista, que se soma às demais, e que aponta para a ideia de que o discurso é um constructo decisivo na atribuição do que é considerado verdade ou mentira; ele não apenas representa a realidade, mas antes, inventa, constrói realidades. Assim também pode ser compreendido o papel da ficção e da arte, um discurso que representa e constrói o real.

O envolvimento criminal de Guedes no caso em que ele investiga é um simulacro que passa a ser aceito como verdadeiro, pois sua construção é verossímil perante a sociedade. O policial Guedes é descrito pelo narrador como um policial honesto e configura um personagem muito próximo de uma caracterização construída com base realista. Neste caso, temos em Guedes a verdade, porém com aparência de mentira. Seu comportamento como policial honesto e que se interessa apenas pela resolução dos casos que lhe são confiados, sem que objetive nenhum proveito em benefício próprio, é considerado inverossímil pela sociedade. Há, portanto, nessas representações, subversões de valores que podem configurar relativização dos conceitos de verdade e mentira e o modo como a sociedade lida com esses conceitos, como o real é integrado ao imaginário social.

Leitor e espectador aceitam essa realidade inventada. Nesse sentido, o mistério pode ser mantido até o desenlace da trama que, em ambas narrativas, promove relativização da forma clássica do gênero policial, o bem representado pelo detetive e o mal representado pelo criminoso. Os motivos que levam o escritor Gustavo Flávio a atirar em sua amante Delfina Delamare, de certa forma, o inocenta e faz com que se interprete esse ato como uma prova de amor.

O leitor se frustra por ter acreditado no discurso do narrador, mas, ao mesmo tempo, consegue estabelecer, através desse logro, que a literatura não corresponde à confissão, a confiança pessoal, pois embora possa espelhar de algum modo os valores de quem o produziu, o faz mediante a reelaboração racional e sob procedimentos estéticos.

Para Rubem Fonseca, não basta apenas tematizar a ideia de que a literatura, assim como a arte, se constitui na reelaboração e criação da realidade. A problematização em torno do modo como o real se integra ao imaginário deve ser vivenciada pelo leitor, além de também ser estruturada internamente, constituindo-se forma. Nesse caso, a discussão em torno da interposição entre o real e o imaginário, na criação estética, deixa de ser tema para se tornar também forma. De acordo com Antonio Candido (2008, p. 17), nesse nível de análise, “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”. O crítico avalia ainda que quando o social realiza certa função na constituição da estrutura, “o externo se transforma em interno” (CANDIDO, 2008, p. 17). Não basta abordar o tema, é necessário levar o leitor a vivenciá-lo, fazer parte dele. É como se a narrativa nos conduzisse à percepção do processo de criação estética.

Gustavo Flávio, assim como qualquer escritor de ficção, é um construtor de realidades. E o leitor percebe essa capacidade inventiva de Gustavo Flávio. Na trama literária, o narrador não consegue alcançar sua meta, que é registrar, por escrito, suas memórias, mas essas lembranças são rememoradas ou contadas, “oralmente”, para a personagem Minolta, sua namorada e amiga. Através desse expediente, o leitor tem acesso a essas histórias, que compreendem o período de sua juventude. Assim, Rubem Fonseca constitui uma trama na qual seu narrador realiza um crime, do qual se declara inocente, conseguindo convencer a todos, inclusive o leitor. Gustavo Flávio só não consegue convencer Guedes, o policial incorruptível. O comportamento e as ações de Gustavo Flávio, apresentadas na trama, enfatizam a capacidade inventiva, criadora e subversiva do artista e, em contraposição, o comportamento e as ações do inspetor Guedes, cuja descrição o identifica como exemplo de retidão de caráter, destaca sua submissão às leis e regras institucionais. Um cria realidades, o outro se conforma a elas. Gustavo Flávio constrói os fatos e nomeia-os de realidade. Guedes procura apoiar-se no que considera a verdade única dos fatos. Ele é o investigador que procura decifrar os sinais indiciais para recompor o percurso realizado, reconstituindo os fatos, enquanto Gustavo Flávio constrói os fatos e cria uma realidade. Os dois personagens (Gustavo Flávio e Guedes) possuem concepções diferentes acerca do conceito de verdade. Gustavo Flávio acredita que a verdade é um *constructo*, algo que pode ser inventado por meio

da palavra, do discurso. Guedes, por sua vez, acredita que as ações e os fatos é que constituem a verdade e que a palavra apenas pode representá-las, mas não construí-las.

Essa afirmação, embora seja mais diretamente observável na narrativa literária, também contempla a narrativa filmica e pode ser identificada, por exemplo, na sequência final, em que é apresentado um diálogo entre o inspetor Guedes e Gustavo Flávio. Guedes se mostra certo da culpa de Gustavo Flávio, embora não possa provar tal conclusão. Nessa conversa, o inspetor Guedes diz para o escritor que ele inventa coisas e que não é à toa que ele é um escritor. Na narrativa literária, podemos exemplificar o poder inventivo da palavra através de um fragmento que funciona como uma resposta de Gustavo Flávio aos questionamentos de Guedes. O inspetor Guedes interroga Gustavo Flávio e, embora tenha revelado ao policial que só vira Delfina Delamare uma ou duas vezes, afirma que ela estava bonita e elegante como sempre, utilizando palavras que denotariam rotina. Gustavo Flávio está mentindo, pois como o leitor já sabe, ele mantém um caso com a *socialite* e, portanto, está acostumado a vê-la. No entanto, responde:

Senhor inspetor, a cabeça de um escritor talvez seja diferente das cabeças que o senhor está acostumado a vasculhar. Para um escritor a palavra escrita é a realidade. Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se fosse uma percepção própria, esse clichê alheio. Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina (FONSECA, 1991, p. 19, grifos nossos).

Gustavo Flávio relativiza a ideia de verdade. O inspetor Guedes, ao contrário, é um personagem dotado de concepções inabaláveis a respeito do que seja o conceito de verdade e dos valores que devem conduzir a profissão de um policial. O fragmento transcrito a seguir constitui narração de Gustavo Flávio sob focalização de Guedes e exemplifica seu caráter metódico e pragmático em oposição a Gustavo Flávio. O narrador indica que,

A atividade policial, para Guedes, consistia na apuração das infrações penais e da sua autoria. Apurar a infração penal, conforme o Código de processo Penal, significava pesquisar o fato infringente da lei. Não cabia a ele, policial, nenhum julgamento de valor acerca da ilicitude do fato, mas apenas a colheita de provas, de sua materialidade e autoria e todas as providências para acautelar os vestígios deixados pela infração (FONSECA, 1991, p. 15).

Observamos nas narrativas B&S, uma comparação relevante entre o trabalho do detetive e o do crítico de arte, pois ambas as funções implicam o caráter investigativo, a busca por indícios, por fragmentos, pormenores que possibilitem a constituição de um todo

orgânico. No caso do detetive, a identificação e a correspondência entre os indícios é o princípio revelador “das causas, circunstâncias e autoria de uma infração penal ou administrativa”¹⁴. O percurso realizado pelo crítico também é resultado da escolha da linha investigativa ou, mais especificamente, da fundamentação teórica, que norteia seu percurso de análise e aponta para a seleção de determinados aspectos dotados de potencial para a construção de sentidos. O próprio leitor também é convidado a participar do jogo e investigar a confiabilidade do discurso ou seu caráter enganoso.

Em ambas narrativas B&S, temos construções similares em relação ao personagem Guedes. Um sujeito simples, discreto, que não se deixa levar pelas aparências e que procura agir de acordo com seu senso moral. O inspetor Guedes procura se guiar pelos métodos e procedimentos investigativos da instituição policial da qual faz parte, mas possui um grande senso de justiça que lhe permite subverter algumas dessas normas com o objetivo de preservar vidas. É o que acontece, por exemplo, quando liberta Agenor – sujeito contratado por Eugênio Delamare para dizer que havia assaltado e assassinado Delfina Delamare – e pede que este deixe a cidade para que não seja morto por aqueles que o contrataram.

A narrativa policial fílmica expande a participação de Guedes na trama. Esse personagem é interpretado por um ator de grande sucesso no Brasil, Tony Ramos, famoso e reconhecido pelo grande público, por participação em filmes e telenovelas, acentuando a identificação que o público tem com o personagem. Em ambas narrativas, Guedes é construído como uma figura forte, mas seu lado introspectivo e humano é mais acentuado na trama fílmica, através, por exemplo, da câmera subjetiva presente em suas caminhadas e que nos apresenta sob sua perspectiva a cidade do Rio de Janeiro, as ruas, os moradores de ruas, os usuários de transportes coletivos, os porteiros dos prédios e os transeuntes em geral, pessoas simples que circulam pelos bairros de Copacabana e Leblon.

Minolta é uma personagem feminina que também se relaciona com a verdade; sua nudez, embora tenha certa sensualidade, tem uma carga de pureza, de uma ausência de subterfúgios; ela se desnuda das mentiras, das falsas aparências. A ausência de roupa que caracteriza a filosofia de vida de Minolta pode ser compreendida como ruptura com aquilo que é apenas aparência, sendo uma opção por um estilo de vida mais natural e que remete a sua relação com valores mais humanos como o são a afetividade, a justiça e o amor.

O que se percebe no romance B&S é a autorreflexão do narrador-escritor sobre a sua escrita ficcional e também sobre a relação do artista com a sociedade. Sua reflexão também

¹⁴ http://pt.wikipedia.org/wiki/Investigador_de_policia. Acesso em 30 de janeiro de 2012.

leva o leitor a pensar sobre a constituição da ficção e o modo como o real é reelaborado discursivamente.

A partir de um olhar irônico e dissimulado, Gustavo Flávio redireciona o campo de visão do narratário para aquele ângulo contrário ao que deveria olhar. Ele altera o foco de visão do narratário. Assim como procedem os escritores de romances policiais, que levam o leitor a acreditar que podem solucionar o caso antes de seu desfecho ser revelado, Gustavo Flávio também faz com que o seu narratário focalize determinados aspectos na narrativa que o impedirão de reconhecer suas verdadeiras intenções e assim descobrir o verdadeiro assassino.

O escritor de romance policial trabalha muito bem com a questão de simulacro, ele brinca com o leitor, fazendo com que acredite que caminha ao lado do narrador e que tem as mesmas chances deste para resolver o caso, não percebendo que ele, leitor, é um joguete ou um títere nas mãos do escritor, que dissimula e que o surpreende a partir de sua dissimulação. O escritor de livros policiais ludibria o leitor, ele também age como um *Bufão*, aquele que mente, que engana, que se ri daquilo a que o leitor não consegue perceber. A perspectiva irônica do romance policial está no logro a que o leitor é submetido. O simulacro a que o escritor Gustavo Flávio submete o narratário pode ser compreendido também como forma de problematizar o papel do escritor enquanto elemento sujeito às cobranças da indústria cultural.

A ironia do romance policial está em fazer com que o leitor acredite que está seguindo as pistas, reconstituindo a trama que o levará ao desvendamento do crime. No entanto, essas pistas são falsas ou secundárias. A pista verdadeira, que conduz ao desfecho da trama, é omitida pelo escritor que só nos revela ao final da trama.

Um romance policial é constituído por pelo menos por duas linhas de investigação: uma é aquela que o narrador revela ao narratário, e a outra é a pista que só o narrador percorre e que só revelará ao final da narrativa. Esse é um modelo do romance policial, sua excelência consiste em enganar bem, enganar melhor; o romance que engana melhor o leitor é também aquele que mais o surpreende ao final.

O escritor e o artista de modo geral levam as pessoas a distanciarem-se de sua realidade através do universo imaginário que inventam. Assim como o veneno do sapo *Bufo*, a arte também promove momentos de não-realidade, de sonhos, de fantasia e de fuga do real. Aliando-se, porém, ao ilusionismo de Bufo, temos Spallanzani, o cientista, o crítico, aquele que realiza análises e experimentos, utilizando técnicas e teorias para decodificar e compreender o objeto sobre o qual se debruça. Sua figura se alia à ideia de antiilusionismo, ou seja, induz o leitor a substituir a atitude de imersão diante do objeto artístico por uma postura crítica, que o leve a distanciar-se e refletir sobre a realidade observada. Assim aliados, Bufo &

Spallanzani compreendem a síntese de uma obra metaficcional, que une ficção e reflexão estética. Resume, portanto, a proposta do escritor Rubem Fonseca em aliar ficção e crítica, constituindo uma obra artística em que o processo ficcional é desnudado e problematizado criticamente, através da autorrepresentação e da intertextualidade, e no qual o real e o imaginário se interpenetram como princípio de composição.

Em relação à constituição da tradução, Walter Benjamin (1979, p. 38-44) observa que esta se movimenta entre identidades e diferenças, “tocando o original em pontos tangenciais”. A partir dessa afirmação, Julio Plaza avalia que a relação íntima e oculta entre as línguas – revelada através de parentescos e analogias naquilo que estas pretendem exprimir – é uma indicação da presença do ícone como “medula da linguagem”, pois, na análise do crítico, os diferentes sistemas sógnicos, como código de representação que são, podem se aliar no objetivo comum de aludir a um mesmo referencial icônico (cf. 2008, p. 29-30). Essa problematização sobre tradução revela-se pertinente em relação ao tipo de pesquisa que desenvolvemos acerca da tradução intersemiótica, porque dá destaque ao fato de que mesmo quando os diferentes sistemas sógnicos compartilham aquilo que pretendem exprimir, o objeto imediato, ou a materialização formal é diferente, conquanto que os diferentes meios de expressão assim o exigem.

Haroldo de Campos (2004, p. 11), no prefácio à 1ª edição de seu livro *Metalinguagem & outras metas*, faz uma avaliação relevante a respeito do papel da crítica estabelecendo-a como metalinguagem ou linguagem referida. Essa noção de crítica se aproxima dos pressupostos que orientam nossa proposta de análise. O poeta e crítico indica que

crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (*causerie* como já advertia em 1921 Roman Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação). No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto (CAMPOS, 2004, p. 11).

A citação de Haroldo de Campos elabora em poucas palavras as funções, características e também os limites entre os quais está circunscrita a crítica de arte. De acordo com o crítico, portanto, para se fazer crítica, não se pode perder de vista o objeto estético, começo, meio e fim de sua existência. E o que se dizer quando o objeto estético sobre o qual o

crítico se debruça é constituído também, além da arte, por crítica? Quando a forma dessa obra é composta também por uma atitude consciente de problematização do fazer artístico de modo geral e do fazer gerador daquela obra em particular?

Haroldo de Campos, nessa mesma introdução, nos informa sobre a sua posição de poeta-crítico, aquela qualidade do artista que ora se ocupa em codificar o sistema de elaboração artística e ora se ocupa em decodificar esse sistema. Mas esses sistemas não precisam necessariamente estar separados, cada qual constituindo um objeto individual. Arte e crítica podem juntas constituir um único objeto sógnico cuja marca principal será, sob certo aspecto, o desvendamento do fazer artístico. No caso da literatura, em especial, o autor pode constituir um livro cuja forma se apresenta como o resultado da capacidade inventiva, aliada à capacidade crítica, duas facetas necessárias a um mesmo ofício, à capacidade de criar, inventar, relacionar-se com outras artes e também a capacidade de problematizar o papel da arte e do escritor na sociedade e a revelação do processo de constituição dessa arte como uma forma de desmistificação e reflexão.

Esse é certamente o caso em que se insere o romance B&S, objeto de nosso estudo, que se constitui sob os pressupostos de uma natureza dupla: a ficção e a crítica. Uma parte se ocupando do âmbito da estratégia narrativa e a outra parte se destacando na estratégia discursiva. Ambos relacionados constituem a forma narrativa do romance em análise. Contudo, não podemos esquecer que mesmo quando o estudo crítico se faz presente na composição da forma narrativa, ele é sobreposto pela ficcionalidade que a caracteriza de modo preponderante. Haroldo de Campos, ao referir-se a escritores como Gertrude Stein, James Joyce, Ponge e Kafka, entre outros, indica que estes criaram novas formas textuais que apresentam possibilidades de se constituírem em “texto-síntese-programática” (cf. Campos, 2004, p. 28) o que implica, desse modo, uma forma que possui sua gênese nascida da junção de inventividade e crítica. Sobre essa tipologia textual, Haroldo de Campos observa que,

não se poderia esperar posição mais fecunda perante a criação artística, nem mais séria contribuição teórica à problemática de uma evolução crítica de formas que se põe, indeclinavelmente, perante todo artista contemporâneo consciente de seu fazer” (CAMPOS, 2004, p. 28).

A respeito da avaliação de Haroldo de Campos em relação à forma literária constituída também de comentário crítico, nos direcionamos ao romance B&S, também construído a partir de dois discursos que se alternam na diegese: o discurso do narrador, que compreende as rememorações dos acontecimentos que marcaram seu passado; além do relato das ações que constituem seu presente; e o discurso do narrador, que sendo escritor, problematiza

também como um crítico sobre a gênese literária; sobre as técnicas de composição artística; sobre o papel do escritor na sociedade, etc. A enunciação do romance B&S é composta pela soma dos dois discursos: o discurso de um ficcionista (inventivo, criativo) e o discurso de um crítico literário que faz reflexão sobre a ficção, sobre a técnica de composição, sobre o fazer literário, a arte e a técnica.

B&S pode ser considerado como um romance metaficcional porque se utiliza do sistema sógnico ficção para comentar a própria ficção: um romance que aborda a composição de um romance; um romance que pensa sobre romances: sobre o processo de composição literária; sobre a função ocupada pelo escritor e pelo artista na sociedade. É importante reconhecer que essa duplicidade está presente na forma de B&S. Dois nomes, Ivan Canabrava e Gustavo Flávio, um só personagem, jovem e maduro. Dois discursos (ficcional e científico) formam, compõem um só livro: romance autorreflexivo. Em cada fase de sua vida, o narrador autodiegético possui dois nomes, como algo que vai se amplificando. Cada história contada, resultada em mais histórias, em um espelhamento sem fim, como sem fim são as narrativas. Há no enredo duas perspectivas: a perspectiva ficcional e a perspectiva crítica. O narrador possui os dois discursos: o discurso de um ficcionista (inventivo, criativo) e o discurso de um crítico (objetivo e imparcial).

O crítico literário João Alexandre Barbosa, ao analisar poemas de João Cabral de Melo Neto¹⁵, no livro *A metáfora crítica*, avalia que o poeta estabelece no poema *Rios sem discurso*, uma comparação entre rio e texto a partir do estabelecimento de relação entre linguagem e metalinguagem. Ao cooptarmos essa reflexão para o âmbito da narrativa B&S, observamos que na construção da narrativa, Rubem Fonseca constituiu um romance no qual abundam narrativas. Além de ser constituído por pequenas, médias e grande narrativas, elas dão origem a outras narrativas, como se, por um processo de geração espontânea, uma narrativa engendrasse outras narrativas. Sob esse mesmo processo se instala a enumeração dos escritores na narrativa literária. Inúmeros escritores são indicados, assim como suas respectivas obras, demonstrando que o processo de composição literária necessita do estabelecimento de diálogo com outras narrativas literárias e também com outras modalidades artísticas. Daí a funcionalidade de tantas narrativas encaixadas que agem como textos que se complementam, mas que poderiam também funcionar como contos independentes. Observa-se a construção de um mundo de narrativas que, na verdade, constituem o universo de um romance: um inter-relacionamento, um diálogo entre narrativas, entre autores e entre

¹⁵ *A Educação pela Pedra*, livro publicado em 1966, mas reunindo textos elaborados entre 1962 e 1965.

fragmentos de obras e gêneros. Sob esse aspecto, pode-se dizer que são retomados na narrativa literária B&S determinados modelos de outras narrativas que, ao serem trazidas para o romance através de citações diretas e indiretas, trazem a ideia do romance original, passando a interagir ou a realizar embate em sua nova posição. Um exemplo desse recurso pode ser observado no segmento em que o narrador Gustavo Flávio, ao comentar sobre a aparência do inspetor Guedes, o faz a partir de uma estrutura comparativa própria, que é retomada ao longo do texto. Gustavo Flávio informa a respeito do inspetor Guedes que:

A primeira impressão era de ser um daqueles sujeitos que de tanto comer e beber em pé nos botequins ordinários, junto com trabalhadores, vagabundos, prostitutas e pilantras, acaba se sentindo irmão dessa ralé (FONSECA, 1991, p. 17-18).

Ainda em relação à caracterização de Guedes, Gustavo Flávio enuncia que: “Guedes, de tanto comer em botequins ordinários, perdera o prazer de comer (FONSECA, 2002, p. 29)”. Tal estrutura descritiva pode ser observada também no romance policial do escritor Simenon, da série Maigret. No romance policial “Maigret e o matador”, ao descrever um dos seus colegas da polícia judiciária, o policial Maigret enuncia que ele:

Era um dos pés-rapados da Polícia Judiciária, daqueles que, na falta de uma certa instrução de base, não conseguem nenhuma promoção na sua carreira. Daqueles que, de tanto andar por Paris, adquirem o aspecto de mordomos e garçons de café que ficam de pé o dia inteiro. É como se eles ficassem da mesma cor opaca dos bairros pobres que percorrem (SIMENON, 2010, p. 92).

Observa-se aí, portanto, uma forma de mimese da composição literária. A ideia de diálogo inerente à literatura não é apenas tematizada em B&S mas é construída formalmente, a partir da rede de referências intertextuais expressas no romance. De acordo com Adorno (1982, p. 160), “a especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma”.

O fato de a literatura ser uma arte construída no diálogo com o cânone e com a crítica está mimetizada no romance B&S através das referências intertextuais e das reflexões estéticas que constituem sua forma. O texto literário é codificado através das relações que seu autor estabelece com outros textos, gêneros, estilos, modalidades artísticas, referências estas que constituem seu arcabouço teórico e estético. E, por outro lado, o romance é decodificado a partir das relações estéticas e culturais que constituem o conjunto das experiências do leitor.

Observamos que no romance B&S a noção de construção literária se dá a partir da ideia do fazer e do refazer, o escrever e o apagar, a morte da narrativa e o engendramento de outras narrativas, além da presença do trabalho crítico exercido pelo autor e pelo leitor.

Para estabelecer a mimese da construção literária, o autor constitui um narrador-escritor que compreende o mundo a partir de sua capacidade de inventá-lo. Esse narrador não apenas relata os acontecimentos, mas, principalmente, os inventa através de sua capacidade criativa. A ação policial, a investigação, o crime, as ações paralelas, etc. estão situados em um segundo plano. A ideia de ficção como espaço de reflexão crítica e a noção de que o imaginário constrói e reelabora o real, são concepções que se destacam na forma literária de B&S.

A forma fílmica de B&S dá destaque às ações que constituem a trama policial: os crimes (passado e presente), as investigações (passado e presente) através dos recursos fílmicos específicos e não-específicos responsáveis pela construção do clima de mistério, em diálogo com a estética *Noir*. Observamos também que a forma fílmica explora mais a dimensão psicológica dos personagens, como pode ser exemplificado através da composição das ações do personagem Guedes, realizadas através do uso contínuo do primeiro plano e da expansão e detalhamento de suas ações.

A identificação das mudanças sógnicas advindas do processo de transposição das narrativas implica o exercício de reconhecimento dos mecanismos de promoção de sentido em cada meio semiótico. Os signos formadores de cada campo semiótico e a forma como são organizados dentro de um sistema operam de modo a promover essas respostas. Sob essa perspectiva, prosseguiremos estudo em que propomos a explicitação dos mecanismos de narratividade do romance B&S – parte em que destacaremos a paródia e a intertextualidade como recursos de efetivação do fenômeno metaficcional – e a explicitação dos mecanismos de narratividade do filme B&S, etapa em que refletiremos sobre a permanência ou exclusão da forma metaficcional que permeia o texto-fonte e especificaremos a relação estabelecida por essa forma textual com a estética *Noir*.

3 A METAFICÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE COMPOSIÇÃO FORMAL NO ROMANCE *BUFO & SPALLANZANI*

Ao estudarmos o romance B&S, observamos que a constituição de sua forma se realiza em grande parte através de estratégias de autorrepresentação. Esse fenômeno pode ser observado no nível fabular, dentre outros expedientes, por meio das reduplicações de um mesmo conflito, que é a investigação. Consideramos tal recurso como índice da proposta metaficcional que se repetirá sob diferentes soluções ao longo do romance. Compreendemos que a trajetória de voltar-se para si próprio implica um desejo de reconhecimento e aprofundamento das possibilidades inerentes ao meio semiótico, ao gênero e à tipologia no qual esse fenômeno se constituiu. No caso de uma narrativa romanesca, esse aprofundamento pode levar à própria tradição literária, compreendendo escritores, obras, referenciais históricos e estratégias narrativas que constituem paradigmas a esse gênero e que formam uma rede de relações intertextuais que são utilizados como referências. Em se tratando da narrativa fílmica, tal trajetória pode investigar também a tradição filmográfica, apontando e recodificando estilos e estratégias que se tornaram referência nessa modalidade narrativa.

3.1 A METAFICÇÃO LITERÁRIA

Em “Linguística e Poética”, ensaio que reivindica o estudo da poética no âmbito da competência da Linguística, Roman Jakobson apresenta os fatores envolvidos no ato de comunicação verbal e explicita as diferentes funções da linguagem a partir da predominância de cada um desses fatores (JAKOBSON, 1995, p. 123). O teórico distingue ainda dois níveis de linguagem preconizados pela Lógica moderna que se complementam. A linguagem-objeto que fala de objetos e a metalinguagem que fala sobre a linguagem. Sua avaliação é que a metalinguagem é a função da comunicação que se volta para o próprio código por meio do qual a linguagem se realiza. Assim, para o teórico, a “faculdade de falar determinada língua, implica a faculdade de falar acerca dessa língua” (1995, p. 67). Sob essa perspectiva, observamos que a condição metalinguística refere-se à capacidade autorreflexiva da língua cuja prática possibilita a reavaliação e reordenação do próprio código. No desenvolvimento de seu ensaio, Jakobson observa também que a “poeticidade não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica antes, uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam” (1995, p. 161). Ressaltamos que, para Jakobson, a

função poética também se ocupa do estudo da língua a partir de sua capacidade crítica expressa na criação de formas que questionam, reavaliam e renovam o discurso. Assim, temos que de acordo com Jakobson, ambas as funções da linguagem, metalinguística e poética, realizam, sob diferentes perspectivas, um processo de problematização do próprio código a partir de sua capacidade em tornar-se alvo, sujeito e objeto da mensagem. Na metaficção, portanto, estão vinculadas as propriedades constitutivas dessas duas funções da linguagem, metalinguística e poética, cuja proposta principal é pensar sobre o código.

Reapresentamos as propriedades da metalinguagem propostas por Roman Jakobson para introduzir nosso estudo sobre metaficção, porque avaliamos que aí reside a origem do conceito de metaficção. A função metalinguística comporta estudo do código por meio dos recursos constitutivos do próprio código. Na metaficção, esse código pode constituir-se um meio semiótico, um gênero, uma tipologia narrativa, a linguagem literária ou mesmo a linguagem peculiar de uma obra, mas permanece a noção de conhecimento e problematização do código através de seus próprios recursos.

Foi o escritor americano William G. Gass (1958) quem cunhou o termo “metafiction”, preferindo sua utilização à expressão “anti-romance” (considerada depreciativa) para descrever os textos literários que explicitam sua condição ficcional e que estabelecem diálogo entre ficções. De acordo com Gass, “muitos dos assim chamados anti-romances são na verdade metaficções” (GASS, 1958, p. 25, tradução nossa). O termo aparece pela primeira vez em 1970, em um artigo denominado *Philosophy and the Form of Fiction*, publicado em *The Philosopher-Critic*. William Gass, citando como exemplos obras de Jorge Luis Borges, John Barth e Flann O’Brien, fixa sua atenção em uma modalidade novelesca capaz de veicular junto do prazer estético, um pensamento filosófico em uma época em que o esgotamento e a morte do romance apareciam diariamente nas discussões literárias. Para William Gass, esse tipo de texto representa uma possibilidade de superar a crise do romance (cf. GASS *apud* RÓDENAS DE MOYA, 1998, p. 42-49).

A esse respeito, o crítico Gustavo Bernardo (2010, p. 39-40) avalia que os romances americanos do século XX foram denominados de antirromances porque a expansão interna de ficções, presente nesses romances, se contrapõe à visão do Realismo que considera a linguagem como representação da realidade. Para o crítico, os romances americanos do século XX subverteram os elementos tradicionais da narrativa ao estabelecerem diálogo entre níveis ficcionais.

Embora Gustavo Bernardo (2010, p. 40) considere louvável a tentativa de Gass de ultrapassar o peso da tradição realista, discorda do teórico americano no que tange à

delimitação temporal uma vez que, de acordo com o crítico, “aquilo que o termo metaficção designa, existe desde o primeiro poema, o primeiro drama, a primeira narrativa” (2010, p. 40). O crítico lembra que a metaficção existe desde que surge a ficção e como exemplo indica os primeiros mitos que abordavam questões referentes ao nascimento do próprio mito e as tragédias gregas, com seus coros e corifeus (cf. 2010, p. 38-39). Gustavo Bernardo avalia ainda que a metaficção representa a ideia de que só podemos conhecer a realidade através da ficção, constituindo, assim, o que o crítico chama de “metáfora da própria consciência” (2010, p. 38), e que por isso não será jamais linear, mas sempre labiríntica.

Como forma de fundamentar sua afirmação, o crítico aponta o romance *Don Quijote de La Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes – que há mais de quatrocentos anos se constituiu metafictionalmente para parodiar as novelas de cavalaria – e também os romances e contos machadianos. Dentre estes, destaca *Dom Casmurro* (1900) e sua adaptação para televisão *Capitu* que, sob a direção de Luís Fernando Carvalho, traduz, através de imagens visuais, elementos metafictionais presentes na narrativa literária. Gustavo Bernardo conclui que, embora os recursos da metatextualidade não sejam invenção da literatura do século XX, este período potencializou o uso dessa prática através de uma literatura autorrepresentativa e autoconsciente (cf. BERNARDO, 2010, p. 40).

Para Linda Hutcheon (1991), o texto que se constitui a partir de sua capacidade de autorreferenciar-se é denominado de narcisístico, em referência ao mito de Narciso e seu caráter autorreflexivo. Linda Hutcheon observa que a metaficção não é um fenômeno novo e nem mesmo mais envolvente ou esteticamente melhor do que outras formas ficcionais. A crítica considera a metaficção como parte de uma extensa tradição novelística e avalia que o que a torna diferente e digna de atenção é seu grau de internalização da autoconsciência sobre realidades de leitura de toda literatura (cf. HUTCHEON, 1991, prefácio, p. XVII).

Notamos que a metaficção consegue introjetar em vários níveis da narrativa a consciência sobre a diversidade de leituras que a constituiu. Sobre esse aspecto é importante ressaltar que, embora a literatura, de modo geral, se constitua na relação estabelecida com outros textos, na narrativa metafictional essa relação intertextual ou transtextual é assumida e exposta conscientemente em diversos níveis do texto como parte fundamental de seu processo de construção formal. Como forma de exemplificação desse pressuposto, podemos observar no romance B&S, referências diretas e indiretas a outros universos diegéticos, a outros gêneros literários e a outras modalidades artísticas e culturais atuando em diversos planos ou níveis textuais como, por exemplo, na reiteração de estruturas linguísticas enunciadas no próprio texto; na repetição da caracterização de personagens e ambientes de outros romances;

na apresentação de ações de personagens que fazem referências a outras ações de personagens marcantes da tradição literária; na discussão de conceitos e temas constantes da tradição literária; na retomada de nomes de personagens literários e/ou históricos; nas referências diretas a nomes de autores e obras; no espelhamento de aspectos da própria trama, que se repetem em momentos diversos da narrativa; e etc. Essas referências, comuns não só no âmbito literário, mas nas artes em geral, diferenciam-se na metaficção por serem reapresentadas de forma consciente, sem subterfúgios. Nossa conclusão é que o texto metaficcional se reconhece como ficção e demonstra essa consciência através de uma forma que assume que sua existência só se efetiva na relação com outras obras.

Assim, o escritor apresenta, nos diversos níveis narrativos, os textos que foram capturados e reconfigurados para a constituição de seu próprio texto. Para que esse efeito seja obtido, é necessário que o leitor seja levado a perceber essas reconfigurações como o método de construção formal do texto. Ele precisa manter-se consciente de que está diante de um processo de construção ficcional, através de certo distanciamento, para que possa conservar sua capacidade crítica, que uma total identificação poderia comprometer. Essas relações também se estabelecem no nível intradieético. Determinadas passagens do texto retomam o próprio universo diegético já referido, ampliando-o ou reiterando-o, constituindo, assim, um nível peculiar de diálogo ficcional.

Em seu livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Linda Hutcheon define o conceito de metaficção como: “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”¹⁶. Segundo a crítica, o adjetivo qualificativo narcisística, escolhido para designar a autoconsciência textual, não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso (cf. HUTCHEON, 1991, p. 1, tradução nossa).

Ao relacionarmos esse pressuposto ao romance B&S, observamos que a ideia de uma ficção que versa sobre ficção é constituída ao longo dos diversos níveis narrativos e discursivos que formam a obra, pois o narrador-escritor se predispõe a pensar sobre a literatura como um produto e também sobre o processo de composição de um texto literário. Assim, o comentário crítico não é um elemento acessório, mas é intrínseco à forma de B&S. Está presente em todo o romance e se constitui tanto no nível discursivo, quanto no nível narrativo. No nível discursivo, realiza-se por meio do sujeito encarregado de narrar os “fatos”,

¹⁶ ficção sobre ficção, ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística (HUTCHEON, 1991, p. 1, tradução nossa).

um escritor que deseja rememorar e registrar seu passado, cujo discurso é impregnado de comentários críticos diretamente relacionados ao processo de composição ficcional, como por exemplo, a indicação do método de trabalho do escritor, o processo de reelaboração estética, o universo socioeconômico do escritor, a relação ideológica entre o escritor e sua obra, a enumeração de obras literárias, científicas e históricas, a referência a biografias de autores da literatura ocidental, etc., enunciados cuja função pode ser a de direcionar o leitor para uma observação crítica da estrutura e do processo de composição literária. No nível narrativo, realiza-se, entre outros recursos, por meio da reapresentação em diferentes níveis textuais da intriga policial.

Um exemplo de comentário crítico dentre os que compõem a forma do romance pode ser dado através do segmento transcrito a seguir. Nele o narrador do romance B&S tenta justificar sua aversão à polícia em função dos maltratos sofridos durante sua prisão no manicômio judiciário. No entanto, sabemos que esse não é o único motivo e que seu discurso também objetiva ocultar sua participação no caso Delfina. Após enumerar alguns profissionais como médicos e promotores que o fizeram sofrer, o narrador diz que está se adiantando e colocando as informações fora de lugar e acaba transmitindo seu posicionamento ideológico como escritor. Ele revela que:

Os escritores detestam a confusão e a desordem. Isso faz parte de nossa incoerência esquizóide intrínseca (ver Whitman). Rejeitamos o caos mas repudiamos ainda mais a ordem. O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos. Como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. Propércio pode ter tido o pudor de contar certas coisas que seus olhos viram, mas sabia que a poesia busca a sua melhor matéria nos “maus costumes” (ver Veyne). A poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa (FONSECA, 1991, p.105, grifos nossos).

Observamos que na perspectiva do narrador-personagem são apresentados inúmeros comentários que revelam, sob o véu da ficção, o posicionamento crítico do escritor mediante seu papel na sociedade. Há momentos em que o narrador se volta para a problematização de sua própria escrita ou para a análise do papel do escritor, suspendendo por instantes a narração propriamente dita e instaurando a análise crítica sob forma dissertativa. Percebemos

aí a instauração de uma relação de proximidade entre ficção e “realidade” ou a ficcionalidade presente na realidade, como prefere o crítico Raymond Federman (1981).

Em resposta aos questionamentos sobre a morte do romance e aliando-se aos pressupostos Nietzscheanos sobre o conceito de verdade, o crítico Raymond Federman apresenta, em 1973, no livro *Surfiction: fiction now and tomorrow* (cf. FEDERMAN, 1981, p. 7), reflexão sobre o surgimento da modalidade narrativa que pressupõe a reelaboração dos conceitos de ficção e realidade. Na época da publicação de seu livro, no entanto, essa tipologia ainda era considerada pelos detentores dos meios de produção cultural como experimental. Essa narrativa, a que denomina de *surfiction* – mas que se tornará mais conhecida pelo nome de metaficção – tenta explorar as possibilidades da própria ficção. De acordo com o crítico, essa denominação refere-se ao tipo de ficção que desafia a tradição a partir de constante renovação da fé na imaginação do homem, expondo a ficcionalidade presente na realidade e correspondendo àquele nível de atividade do homem que revela a vida como uma ficção (FEDERMAN, 1981, p. 7).

Ao pensar sobre a relação entre ficção e realidade, Raymond Federman avalia que a experiência da vida só ganha significado quando esta é recontada. A realidade só começa a existir a partir de sua versão ficcionalizada. Nesse tipo de narrativa, a própria História é compreendida como uma modalidade ficcional, no sentido em que também se constitui a partir do discurso. Nesse sentido, a ficção cria uma realidade e não apenas reproduz um significado ou uma realidade já pré-existente. O crítico pondera que, sob essa perspectiva, a ficção não pode ser compreendida como representação da realidade, mas sim como uma realidade autônoma que age sobre a realidade com o objetivo de torná-la melhor. Federman avalia que a *surfiction* é um tipo de ficção que se preocupa com a imaginação humana, afastando-se da visão distorcida da realidade (cf. 1981, p. 7). Esse posicionamento de Federman acerca da construção da realidade por meio da ficção também é compartilhado pelo narrador do romance B&S, o escritor Gustavo Flávio. Algumas reflexões realizadas ao longo do texto nos permitem estabelecer que a ideia de que a ficção inventa realidades é uma das questões problematizadas no romance. No exemplo a seguir, Gustavo Flávio é interrogado pelo inspetor Guedes sobre sua relação com Delfina Delamare. Em resposta a um dos seus questionamentos, Gustavo Flávio responde:

“Senhor inspetor, a cabeça de um escritor talvez seja diferente das cabeças que o senhor está acostumado a vasculhar. Para um escritor a palavra escrita é a realidade. Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se

fosse uma percepção própria, esse clichê alheio. Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina” (FONSECA, 1991, p. 19, grifos nossos).

Essa é uma transcrição que revela o posicionamento do narrador-escritor de B&S acerca de sua percepção da realidade e esta ideologia acompanhará sua condução da narrativa. Não podemos afirmar que este seja um posicionamento do próprio escritor Rubem Fonseca, mas sim uma questão teórico-crítica que este autor propõe como discussão em seu romance. De acordo com Federman, portanto, essas são demandas privilegiadas no romance metaficcional, já que para o crítico: “To creat fiction is, in fact, a way to abolish reality, and especially to abolish the notion that reality is truth (FEDERMAN, 1981, p. 8)”.¹⁷ Federman ressalta, ainda, a abolição das fronteiras entre realidade e ficção; verdade e mentira; vida e arte; e destaca o papel do leitor em relação à consciência da ficcionalidade do texto artístico.

No estudo dessa então nova tipologia narrativa, Raymond Federman apresenta quatro considerações acerca de suas possibilidades que consideramos relevantes para nossa análise. Todas estas são norteadas pela proposição básica que aponta para a necessidade do desmascaramento da própria ficcionalidade, a fim desta reconhecer-se como ficção sem que se queira passar por realidade ou verdade. De acordo com o crítico, essa ficção não se considera um espelhamento da vida e, portanto, não se sente obrigada a informar sobre a vida. Assim, sua avaliação não deve também se ater aos valores sociais, morais, psicológicos, metafísicos, comerciais e nem a qualquer outro que não seja aquilo que o texto é e faz como forma de arte autônoma (cf. FEDERMAN, 1981, p. 9).

A primeira proposição a ser considerada na *surfiction*, de acordo com Raymond Federman, é a leitura da ficção. O crítico observa que a organização formal do romance tradicional se tornou aborrecida e restritiva, e que mudanças tipográficas em nível da palavra, da sentença, do parágrafo, do capítulo e, ainda, em relação à pontuação e a sintaxe são novidades que contribuem também para a mudança do papel do leitor. Essa mudança se constitui em possibilidades de escolha e liberdade na busca por uma leitura mais criativa. O crítico avalia que a literatura tradicional prioriza mais o escritor e o leitor e menos o meio utilizado para realizar esse transporte, o texto escrito. O crítico propõe, portanto, que o espaço impresso e a organização gráfica – quando melhor explorados – tornam-se mais atraentes para o leitor a fim de que este possa expandir sua efetiva participação (FEDERMAN, 1981, p. 9-10).

¹⁷“ Criar ficção é de fato um meio de abolir a realidade, e especialmente abolir a noção de que realidade é verdade (FEDERMAN, 1981, p. 8, tradução nossa)”.

Em relação à organização formal do romance B&S, observamos que dos cinco capítulos que o compõem, três desses possuem subdivisões que apontam para o encadeamento temporal do conteúdo dramático. São eles *Foutre Ton Encrier*, primeiro capítulo, que possui seis subdivisões não nomeadas, mas indicadas através de numeração; *A Prostituta das Provas*, o quarto capítulo, que possui três subdivisões; e *A Maldição*, o quinto e último capítulo, que possui o maior número de subdivisões, oito ao todo. O segundo e o terceiro capítulos, respectivamente denominados *Meu Passado Negro* e *O Refúgio do Pico do Gavião*, constituem-se de forma diferenciada, sendo configurados como um único bloco. Essa estrutura corrobora os significados que construímos ao longo da análise dessa narrativa porque reforça a ideia da diferença funcional desses dois capítulos em relação aos outros. Os dois capítulos que não apresentam subdivisões constituem configurações temáticas, cujos papéis também diferem da dos outros capítulos. Eles desviam-se da trama principal, constituindo-se de núcleos temáticos paralelos, cujos conteúdos, no entanto, interferem na trama central.

Meu Passado Negro é um capítulo que trata do passado do narrador. É claro que os fatos que ocorrem nesse espaço diegético constituem índices importantes em relação à personalidade do narrador maduro e aos fatos que se sucederão na trama principal, mas também pode ter a função de confundir a percepção do leitor, visto que o narrador-personagem possui valores éticos e morais diferentes, e que o levam a agir também de modo diverso nos dois momentos. Houve mudanças significativas em relação a Ivan Canabrava e Gustavo Flávio que, mesmo a condução da narrativa em primeira pessoa nos permite perceber. Além do mais, a narração de memórias implica rememoração, avaliação e síntese, procedimentos que fatalmente alteram os fatos. O capítulo *Meu Passado Negro* constitui-se também de um espelhamento ou autorrepresentação em relação ao processo investigativo da trama principal. Ressaltamos a importância desse capítulo, pois se o texto metaficcional problematiza os limites entre o real e o imaginário, esse capítulo do romance, que também é transmutado em sequências que são fundamentais na narrativa fílmica, consegue abolir essas fronteiras, tornando real o imaginário de Gustavo Flávio e tornando ficção sua experiência “real”. A experiência realizada por Gustavo Flávio se transforma em ficção científica e a ficção, suas memórias, toma por base a realidade vivenciada pelo narrador. Gustavo Flávio reelabora o “real” e constrói uma realidade imaginária.

O capítulo *O Refúgio do Pico do Gavião*, como já foi referido, é uma narrativa encaixada, importante para a constituição temática e estrutural do romance, plena de significações, pois é acima de tudo um espaço de fuga, mas sob o ponto de vista temático, se

constitui também como reiteração, um espelhamento de assuntos já tratados, como o da investigação e também a escrita autobiográfica. Além disso, ao apresentar essas aventuras do *Refúgio*, o escritor Rubem Fonseca oferece, por meio dos comentários realizados pelo narrador, inúmeros índices que estimulam o leitor a desconfiar da “veracidade” do discurso do próprio narrador, levando-o a refletir sobre o propósito pelos quais os discursos são enunciados e o quanto estes podem ser enganosos. Os hóspedes do *Refúgio*, assim como Gustavo Flávio, tentam registrar fatos importantes ocorridos em suas vidas, mas ainda como o narrador, os fatos registrados extrapolam o real e aproximam-se mais de uma perspectiva imaginária. Eles reelaboram o real ficcionalmente a ponto de não ser mais possível identificar os limites entre realidade e imaginação. Avaliamos que esses dois capítulos trazem inovações à forma do romance B&S porque apontam para a expansão das possibilidades de leitura oferecidas pela trama e, sob o aspecto formal, corroboram um processo de espelhamento e autorreflexividade característicos de textos que objetivam problematizar seu próprio código.

A segunda proposição de Raymond Federman diz respeito à forma da ficção. Ao partir da avaliação de que a separação entre vida e ficção não é mais possível nessa proposta de arte; que a vida não se constitui a partir de uma linearidade e organização cronológica; e que o romance não é mais representação de algo exterior a si, mas se comporta como autorrepresentação, o crítico indica alterações importantes em relação à forma do texto e questiona a falsa lógica e linearidade da literatura realista, que procura oferecer uma aparência de ordem ao caos. Mudanças como o desaparecimento da trama e da lógica sequencial; potencialização das digressões; inversões na linearidade das sequências narrativas e etc., são algumas das mudanças que multiplicam as possibilidades de leitura e que, mediante recursos como imitação, repetição e paródia, permitem que o texto se volte sobre si mesmo num processo autorrepresentativo (FEDERMAN, 1981, p. 10-11). Aqui, desejamos ressaltar que o estudo de Raymond Federman contextualiza-se na modalidade metaficcional do século XX que corresponde às suas primeiras manifestações estéticas e, como toda arte iniciadora de um movimento, subverte padrões de uma forma mais revolucionária com o objetivo de demarcar diferenças. No entanto, ao longo do tempo, foram estabelecidos outros modelos de narrativas metafictionais com características diferenciadas em relação a essas primeiras manifestações.

No que corresponde ao romance em análise, pontuamos a importância assumida pelo recurso à paródia na constituição da forma narrativa. Destacamos, entre as possibilidades apresentadas pelo texto, pelo menos dois romances da literatura clássica e uma série da denominada literatura de massa, mais precisamente, narrativa policial clássica. Cientes da

importância desse recurso no âmbito de nossa análise, propomos o desenvolvimento desse estudo em um subitem específico.

A terceira proposição desenvolvida por Federman refere-se ao próprio material da ficção. O crítico avalia que o material de que o escritor se serve é inventado, fruto do poder de sua imaginação e revela experiências que não são anteriores, mas simultâneas ao processo de escrita. Nesse sentido, de acordo com o crítico, escrever ficção é um processo de invenção do próprio material de ficção. Raymond Federman percebe que o escritor materializa sua imaginação em palavras. Nesse sentido, o crítico adverte que não há limites no poder da imaginação e nas possibilidades da linguagem.

Observamos no romance B&S que essa simultaneidade é configurada a partir da constituição de um escritor em processo de escritura de seu romance autobiográfico, através da forma de condução da narrativa que se aproxima, no presente da trama, de uma narração simultânea, e também através da escolha de uma tipologia policial, que já traz em sua constituição a noção de processo investigativo, ou seja, de um evento em andamento. Além desses fatores, o fato de no conteúdo dramático, o escritor escrever e “deletar” aquilo que havia feito, também corrobora essa sensação de que a ação coincide com o relato. Observamos ainda que, sob o aspecto da organização estrutural, o fato de a parte que trata do passado do narrador se restringir por completo a um capítulo, provoca a impressão de que todas as outras ações estão sendo relatadas durante o mesmo momento em que estão sendo realizadas, presentificando-as e enfatizando ainda mais a ideia de um processo.

Em relação ao personagem da *surfiction*, Federman avalia que este não está preso a regras e concepções pré-determinadas. Ele não é constituído por identidades fixas ou estabilidade social e psicológica, mas, ao contrário, é elaborado a partir de fragmentos dissociados e sem comprometimentos com os valores do mundo exterior, porém consciente de seu papel como ser ficcional. O crítico reconhece que o escritor, o narrador e o personagem são percebidos nessa literatura como partes do processo de criação e compartilham o mesmo grau de importância na criação da ficção (cf. FEDERMAN, 1981, p. 11-13).

A quarta proposição de Raymond Federman aborda o significado da ficção. Não há na literatura *surfiction*, de acordo com o crítico, significados pré-definidos, porque na linguagem, o significado é produzido no processo de escrita e no processo de leitura através do esforço conjunto entre criador, leitor, narrador e personagem. O crítico avalia que a aparência de caos, desordem e incoerência que essa literatura apresenta deve ser compreendida como um recurso a mais na participação do leitor, que tenta encontrar coerência a partir das relações entre os fragmentos. Segundo Federman, a não-identificação do leitor com os personagens e a

ausência de um narrador ou criador onipotente ou onisciente que manipule o leitor, colocando-se em uma posição superior a este, são recursos próprios da literatura *surfiction* para estimular a participação do leitor que assim pode se perceber em nível de igualdade com o narrador e personagens e como um cocriador na construção de sentidos (cf. FEDERMAN, 1981, p. 13-15).

Essa proposição de Federman acerca da igualdade e da não-manipulação do leitor pelo narrador, comum nas primeiras manifestações da metaficcionalidade, pode ser relativizada em função das variações sofridas pela tipologia ao longo de seu percurso e especialmente repensada no que se refere ao narrador do romance B&S, o escritor Gustavo Flávio. Assim, no que concerne à constituição do narrador nessa tipologia, preferimos nos aliar à concepção de Linda Hutcheon (cf. 1991, prefácio, p. XV) para quem a presença do narrador, quase suprimida no romance realista, assume uma grande importância no romance metaficcional. A crítica indica que a posição de autoridade discursiva subverte a objetividade e naturalidade realista e se iguala em importância ao papel do leitor. Podemos exemplificar essa importância reassumida pelo narrador através da descrição e avaliação do relato no romance B&S.

No romance se destaca o papel do narrador Gustavo Flávio, principal responsável pelo relato da história, e que conduz o leitor pelo caminho que considera ser o mais adequado para que este possa acreditar em sua inocência. Sua condução não é imparcial, embora possa transparecê-lo em uma primeira leitura, mas, ao contrário, é tendenciosa e manipuladora. O narrador Gustavo Flávio organiza a ordem de narração dos eventos de modo a causar um efeito pré-determinado ao receptor. Podemos exemplificar tais ideias a partir da observação de que a narração de seu passado, por exemplo, interrompe a conclusão do inquérito sobre a morte de Delfina, constituindo uma estratégia que lhe serve como um salvo-conduto, algo que lhe dá credibilidade e, ao mesmo tempo, motiva o leitor a julgá-lo como vítima nesse caso. Outro aspecto a ser considerado é a ironia que perpassa sua narração e provoca insegurança no leitor. Embora o narrador se proponha a rememorar suas vivências, em nenhum momento de sua narração afirma que está sendo fiel aos supostos acontecimentos “reais” de seu passado e nem de seu presente. Mas, ao contrário, indica que sob a perspectiva de um escritor, a palavra escrita por si só constitui a verdade (FONSECA, 1991, p. 19). Ideia que chama atenção para a noção da ficcionalidade presente na realidade. Depreende-se que o narrador tem plena consciência de que seus relatos são constituídos principalmente através da imaginação, portanto, não tendo nenhum compromisso com a “realidade” e sim com a sua “verdade”. Ora, se observarmos bem, concluiremos que tudo aquilo que foi escrito por Gustavo Flávio foi apagado de seu computador. Portanto, temos aqui um relato escrito por

outro escritor, mas não por Gustavo Flávio. Sendo assim, nosso narrador tem ainda menos compromisso com a “verdade” dos fatos. A referência a outro escritor, esse não ocupando o espaço diegético, mas participando do processo de criação, é um aspecto importante na narrativa B&S, reconfigurado também em outros níveis textuais e sob diferentes recursos que serão explicitados ao longo da análise. É um expediente que revela a consciência do texto em relação a sua condição de ficção. As memórias de Gustavo Flávio são, portanto, realidades ficcionalizadas, mas só compreendemos isso ao longo de sua narração.

O narrador inicia o seu relato com a seguinte frase enunciada para sua namorada Minolta: “Você fez de mim um sátiro (e um glutão)” [...] (FONSECA, 1991, p. 7). Essa declaração tem a função de iludir o leitor, fazendo-o acreditar que a proposta que pauta sua narração é a fidelidade aos fatos “reais”, já que não esconde, antes revela ao leitor uma parte importante e um tanto negativa de sua personalidade. Esse início pode ser compreendido como um indício de que o narrador não está disposto a mentir nem ocultar nada para o leitor. Propõe-se a falar a “verdade” e, ao mesmo tempo, atrair o leitor para a sua narração através do uso de palavras incomuns e intrigantes. Mais adiante, o narrador afirma de modo irônico que não está escrevendo um romance e sim memórias e que estas, assim como o romance, também sofrem de uma maldição, que é a de que seus escritores são condenados à mentira. Gustavo Flávio revela algumas vezes, ao longo da narrativa, que consegue reconhecer um mentiroso ou que sabe quando alguém mente, etc. Ora, se o narrador autodiegético sabe reconhecer um mentiroso, está claro que também sabe como não parecer um. Para Gustavo Flávio, alguém que se propõe a escrever suas memórias é um mentiroso, uma vez que afirma estar escrevendo a “verdade” e, ao invés disso, está criando “uma verdade” filtrada a partir da seleção natural da memória em função da experiência e da mudança de valores. Assim, transcrevemos a seguir o fragmento no qual Gustavo Flávio repensa o gênero memorialista, ao problematizar sua base de sustentação, a condição de objetividade da memória. Nessa passagem, o narrador inclui ainda a discussão estética em torno da própria estrutura do romance. Gustavo Flávio relata:

As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema – nada de mentiras, estabeleci logo. Diga-se de passagem que iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo, conforme pretendem alguns, alegando que é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio (FONSECA, 1991, p. 181, grifos nossos).

Esse fragmento, transcrito da primeira parte do último capítulo (*Maldição*), estabelece ainda quebra de proposta ilusória porque desfaz a própria afirmação enunciada pelo narrador no início da trama (de quealaria a verdade), provocando a desconfiança do leitor. O narrador do romance B&S, portanto, constrói a ilusão e a revela para o leitor. Ele mostra que sua história é construída por conceitos e ideias que podem ser, a qualquer momento, relativizados. Há aí uma intervenção do narrador que nos lembra do caráter ficcional do texto que estamos lendo. Ao evidenciar as marcas de construção enunciativa do discurso narrativo, o escrever, o apagar, o substituir, o reescrever, o leitor toma consciência de que esta é uma realidade construída e o efeito de ópio da ficção é diminuído. Forma-se, no imaginário do leitor, a imagem do escritor em pleno exercício de composição. Esses recursos que desnudam o processo de feitura da obra alteram a perspectiva do leitor, que, inicialmente conformado ao olhar do outro, recupera sua autonomia.

Ainda em relação às concepções instituídas no texto, o narrador se isenta de quaisquer responsabilidades quanto a elas e ao pensar sobre essas questões, avalia que:

Estou dizendo isto hoje, mas não garanto que daqui a um mês ainda acredite nesta ou em qualquer outra afirmação, pois tenho a boa qualidade da incoerência. Quanto ao que as outras pessoas dizem ou pensam – Guedes, Orion, Suzy, Delfina, a própria Minolta etc. – eu nada tenho a ver com isto. Não são minhas essas opiniões (FONSECA, 1991, p. 106, grifos nossos).

Esse fragmento transcrito reitera a ruptura com o contrato ficcional iniciado no fragmento anterior porque, como o narrador é aquele que apresenta a trama ao leitor, é natural que se confie naquilo que ele afirma. Mesmo quando há a descrição dos atos do personagem, costuma-se acreditar mais na avaliação que o narrador faz desses atos do que na própria descrição deles. Dessa forma, quando o narrador diz que não acredita em suas próprias concepções, o leitor fica sem suas bases de apoio na leitura, duvidando de tudo que está lendo e esta é justamente a proposta do escritor, que o leitor possa desvencilhar-se do discurso enganoso do narrador e construir sua “verdade”.

No fragmento transcrito a seguir, mais uma vez o narrador Gustavo Flávio indica a diferença entre suas concepções como “cidadão” e como escritor. Ao ver as pessoas que partirão ao seu lado para *O Refúgio do Pico do Gavião*, Gustavo Flávio elabora algumas reflexões. O narrador questiona:

Como definir essas pessoas? Memoráveis? Extraordinárias? Como estava com a caderneta na mão (e como é diferente o que você pensa do que você escreve!), escrevi: *Inesquecíveis e raros – invulgares, miríficos, insólitos?*

Ou apenas *extravagantes – insanus, stultus?* (...) (FONSECA, 1991, p. 106, grifos nossos).

Uma vez mais o narrador ressalta a independência do escritor em relação à realidade e à construção de seus personagens e da própria trama. Ao revelar que a palavra escrita não consegue traduzir fielmente o pensamento, Gustavo Flávio distancia-se ainda mais de uma proposta pautada pelo objetivismo na representação da realidade. Ainda sobre essa questão, transcrevemos o enunciado de Gustavo Flávio em resposta ao questionamento de Guedes sobre a afirmação feita em um dos livros de Gustavo Flávio, *Os amantes*. Guedes diz para Gustavo Flávio:

“O senhor disse num dos seus livros que a fidelidade é um conceito burguês e que a honra de uma mulher nada tem a ver com o seu comportamento sexual.”

“Em que livro eu disse isso?”

“Em *Os amantes*.”

“O senhor leu *Os amantes*?”

“Estou lendo.”

“Vou lhe dizer uma coisa: o ponto de vista, a opinião, as crenças, as presunções, os valores, as inclinações, as obsessões, as concepções et cetera dos personagens, mesmo os principais, mesmo na primeira pessoa, como é o caso de *Os amantes*, não são necessariamente os mesmos do autor. Muitas vezes o autor pensa exatamente o oposto do seu personagem” (FONSECA, 1991, p. 33, grifos nossos).

Essa transcrição comporta uma problematização crítica importante acerca do método de construção artística e de apreensão do material estético. O narrador do romance B&S demonstra fundamentar-se por teorias críticas que não limitam a composição artística a elementos de representação da realidade, mas antes, percebe a arte com capacidade para construir realidades. Por outro lado, esse seu discurso é enganoso, pois tem o propósito de confundir o policial Guedes para que este não o considere suspeito no caso. No entanto, ao refletirmos sobre a personalidade de Gustavo Flávio, configurada ao longo do texto, percebemos que de fato essa ideologia enunciada corresponderia a seu modo de pensar. Através desse posicionamento irônico do narrador, compreendemos que o escritor Rubem Fonseca problematiza os princípios que permeiam a relação do escritor e sua obra e avalia que, embora a realidade seja reelaborada esteticamente e objetivamente pelo artista, esta ainda reconfigura sob algum âmbito, suas percepções e valores.

Notamos, contudo, que a base da narração de Gustavo Flávio no romance B&S caracteriza-se por uma postura manipuladora, dissimulada pela autoridade a ele conferida em função de seus conhecimentos, sua cultura e sua capacidade retórica. Perpassa uma visão

irônica de superioridade ancorada nas ciências humanas e no domínio da linguagem. Entendemos esse comportamento como um questionamento do escritor Rubem Fonseca em relação ao poder da palavra e ao poder conferido àqueles que são detentores do discurso e da linguagem na sociedade. Soa como um alerta em relação ao poder manipulador da palavra e ao caráter enganoso de que o discurso pode se revestir de acordo com os interesses aos quais se vincula. No nível da linguagem, esse poder autoritário do discurso é construído, dentre outros recursos, pelas indicações a autores e obras, referenciadas através da estrutura formada pelo verbo *ver*, na forma infinitiva, e o nome do autor, (*ver* + nome do autor). Essa construção da linguagem revela também um desejo de iludir o leitor através de fontes, que podem ser tidas como comprovações científicas que nada comprovam, mas que, mesmo assim, revestem suas afirmações e considerações de modo a constituir a aparência de “verdade”, através do uso de um tipo de construção linguística comum no âmbito do discurso científico e, especificamente, no uso do dicionário, em sua forma metalinguística. Rubem Fonseca investiga o discurso, o modo como a palavra constrói o real e confere a este real o caráter de “verdade”. Como exemplo, transcrevemos a seguir o discurso de Gustavo Flávio em que aborda questões relativas a iniciar e concluir um romance. Gustavo Flávio avalia:

Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. Se isso fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífilo. (Todo romance termina fracamente – ver Forster – “porque a trama exige uma conclusão; devia existir para o romance uma convenção que permitisse ao romancista parar de escrever quando se sentisse confuso e entediado, terminar o livro antes que os personagens percam o vigor, enquanto o escritor procura dar um fim satisfatório à trama”. Já foi dito – ver James – que a única obrigação de um romance é ser interessante. Mas isto, repito, não é um romance. Portanto – ver Nava – , “foda-se, sua besta. E agora escute”) (FONSECA, 1991, p. 181).

Nessa passagem, a “credibilidade científica” ainda se faz maior porque Forster e James, além de escritores, também teorizam sobre a literatura. Nesse caso, a relação intertextual é assumida e exposta de modo consciente, voltando-se para o próprio código. Observamos e identificamos, na narração de Gustavo Flávio, uma grande capacidade manipuladora que se dá através de seu discurso. O narrador se serve da autoridade de persuasão que lhe é conferido pelo domínio da linguagem, pelo conhecimento acerca de informações especializadas no âmbito científico, jurídico, filosófico, literário, e etc. a que tem acesso, através do uso em seus livros, e que lhe permitem influenciar o leitor e os outros personagens. O escritor problematiza o modo como o discurso pode se revestir da aparência

de verdade. O próprio Gustavo Flávio demonstra ter consciência acerca do poder e influência configurados em seu discurso. Um personagem da trama denominado Orion também demonstra perceber essa arrogância dissimulada no discurso do narrador Gustavo Flávio. Orion é maestro e hóspede do *Refúgio do Pico do Gavião*, compartilha a estada com o escritor-narrador e, ao observar Gustavo Flávio fazendo anotações em uma caderneta, aproxima-se e diz:

“Um escritor está sempre trabalhando, não é?”, disse Orion, o maestro, sentando-se ao meu lado [...] Vendo o mundo à sua volta, metendo o nariz nas coisas (sem querer ofender), apropriando-se da alma das pessoas como uma ave de rapina metafísica (sem querer ofender), escrevendo livros que ninguém lê [...] (FONSECA, 1991, p. 114-115).

Ao ouvir o discurso de Orion, um discurso ofensivo e agressivo, e demonstrando consciência acerca do poder exercido pela palavra em nossa cultura, Gustavo Flávio responde de modo irônico, através de uma citação em inglês, cuja autoria atribui a Rudyard Kipling que afirma que “Words are, of course, the most powerful drug used by mankind”¹⁸ [...] (FONSECA, 1991, p. 115). Pela linguagem do romance, observamos que a literatura de Rubem Fonseca explora o poder subversivo da palavra e não seu potencial de ópio. Daí a ironia. A configuração antiilusionista de sua linguagem se dá mediante a constituição de um discurso que se revela mediado por inúmeros outros discursos, como o de escritores, críticos, intelectuais, homens de ciências, etc., que formam a base de sua linguagem ficcional e crítica. Essa base intertextual que compõe o discurso ficcional não é ocultada, mas antes, é exposta e serve ao propósito de desmistificação do processo de composição desse discurso porque revela seu código. A reafirmação desse posicionamento pode ser observada na passagem a seguir; nela Rubem Fonseca reafirma a proposta antiilusionista de sua narrativa através da introdução do discurso autorreflexivo do narrador-escritor de B&S, que rompe a convenção realista ao assumir que é o sujeito responsável pela organização e enunciação dessa história e que, portanto, a narrativa não está se contando por ela mesma. Gustavo Flávio afirma: [...] “Mas estou me adiantando e colocando as coisas fora do lugar, e os escritores detestam a confusão e a desordem” (FONSECA, 1991, p. 105, grifos nossos). Ao assumir e tornar visível o papel do sujeito enunciator se revela também a consciência da própria condição ficcional. A ilusão de que a história se conta por si própria é suspensa para que o leitor tenha um

¹⁸ Palavras são, de fato, a mais poderosa droga usada pela humanidade.

posicionamento mais crítico em relação às discussões propostas. Essa ideia pode ser traduzida pelas reflexões do narrador sobre a linguagem do escritor. É como se o leitor precisasse se desvencilhar dos aspectos mágicos da narrativa para se deparar, agora sob uma perspectiva mais lúcida, com os elementos crítico-reflexivos propostos. Assim, o narrador assume a perspectiva do escritor e o representa através de seu discurso:

O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica (FONSECA, 1991, p. 105).

A ideia contida nesse segmento exemplifica a forma de constituição da linguagem do romance B&S, uma linguagem que não formula verdades, nem apresenta certezas e que leva o leitor a duvidar, a questionar e, portanto, a refletir.

Outro indício que aponta para a configuração do tema do poder manipulador da linguagem pode ser observado no episódio em que o narrador Gustavo Flávio, após ser sequestrado por Eugênio Delamare, recebe algumas coronhadas, seguida de um tipo de droga. Seu foco de visão limita-se a um dos sequestradores que tem a barba preta; esse detalhe fez com que se lembrasse do tempo em que esteve internado no manicômio judiciário. A seguir desmaia e tem um sonho em que se misturaram imaginação e realidade. Nesse sonho, Maurício Estrucho diz para ele que “a pior forma de autoridade [...] a mais arrogante e dissimulada é a do artista: ele julga de forma implacável, quem pensa diferente, sempre fingindo-se de justo e imparcial” (FONSECA, 1991, p. 228). Esse sonho pode ser compreendido como expressão dos próprios sentimentos de Gustavo Flávio. Assim, sob perspectiva estrutural, observamos que a linguagem do narrador se constitui de referências, reflexões, articulações gramaticais e analíticas que configuram um registro de discurso que subverte, manipula, influencia e que, portanto, configura uma forma importante de poder social.

Além de seu poder persuasivo em relação aos outros personagens, observamos que o modo de condução da narrativa se faz também a partir de sua autoridade como entidade organizadora da diegese. A condução da narrativa sob a perspectiva de um personagem, a onisciência desse narrador, suas intrusões e avaliações revelam também a autoridade de que se reveste a condução da narrativa. Gustavo Flávio não se limita a descrever imparcialmente, mas relata avaliando e imprimindo sempre seu posicionamento pessoal. O leitor precisa

conscientizar-se desse domínio a que é submetido para então poder subvertê-lo, observando além do campo de visão apresentado pelo narrador. A plenitude do leitor de B&S é conseguir se libertar do “jogo do narrador” que “brinca” com a ideia de um narrador onipotente aos moldes da narrativa realista. Ao contrário desse narrador que tudo sabe, o narrador de B&S manipula um saber patente em sua autorreflexão. O leitor é orientado, portanto, a ir além das aparências construídas pelo seu discurso de modo a perceber os interesses envolvidos nessa produção. No caso do escritor Gustavo Flávio, sua narração está a serviço do mascaramento de um fato: sua responsabilidade no assassinato de Delfina Delamare, por isso, o narrador desvia a atenção do leitor para outros aspectos da trama em diferentes espaço e tempo. É o que pode ser observado na narração da história de seu passado, que se constitui no capítulo *Meu Passado Negro*. Trata-se da inclusão de uma nova trama através do recurso conhecido como analepse. De acordo com Reis e Lopes (2002, p. 29), analepse é “todo movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início”. Como a analepse constitui um recurso de representação discursiva do tempo, sua presença na narrativa pode servir às mais diferentes funções. No caso do romance B&S, observamos que a rememoração do passado de Gustavo Flávio, motivada pela desconfiança de que o inspetor Guedes houvesse descoberto algo a esse respeito, instaura, do ponto de vista da intriga, uma relação dialética importante com o presente da narrativa, porque as informações constantes nesse espaço e tempo anteriores justificam comportamentos e atitudes do narrador no presente, além de afastá-lo de possíveis avaliações e julgamentos precipitados do leitor. Todos os fatos ali apresentados, ao contrário, funcionam também como uma oportunidade de se formar uma avaliação positiva do narrador, que pode fazer com que este seja até mesmo excluído da lista dos suspeitos. Além disso, esse passado constitui o assunto da autobiografia que Gustavo Flávio quer escrever. Ele não consegue escrever, porém ele a relata para o leitor. Na perspectiva estrutural, esse espaço e tempo diversos do presente da narrativa reapresentam uma ação investigativa que espelha a intriga do relato presente e, ao mesmo tempo, retarda seu desenvolvimento. Além de revelar o passado do narrador, sob a perspectiva sógnica, essa suspensão dramática ativa a tensão e o suspense, pois adia a resolução do caso Delfina Delamare.

Função parecida é ocupada pelo capítulo que trata da viagem e estada de Gustavo Flávio no “Refúgio”. Como o próprio nome já indica, *O Refúgio do Pico do Gavião* é um esconderijo, algo que pode ser percebido pela dificuldade de acesso. Gustavo Flávio nos leva a esse espaço com o objetivo de nos tirar da “cena do crime”, e desvincular sua imagem do caso, escondendo-se através de novas histórias. Sob a perspectiva estrutural, essas novas

histórias reapresentam o mesmo assunto, pois também tratam de um crime e o processo investigativo, provocando um adensamento desses temas. Assim, temos dois núcleos que, aparentemente, se distanciam temporal (*Meu Passado Negro*) e espacialmente (*O Refúgio do Pico do Gavião*) da narrativa principal, mas um olhar mais atento revela que a constituição desses núcleos reelabora os temas tratados sob diferentes perspectivas, recurso que amplifica também as possibilidades de enunciação do discurso.

Durante a enunciação, são ativados alguns recursos que promovem multiplicação nas formas enunciativas do relato. O capítulo *Meu Passado Negro* é aquele que apresenta o registro do discurso constituído de modo mais subjetivo, se comparado com todos os outros capítulos que formam o romance. Como constituem a autobiografia do narrador Gustavo Flávio, em uma narração ulterior, é natural que sua enunciação se dê sob sua própria focalização, expressa através de intrusões avaliativas de cunho pessoal e marcas enunciativas que denunciam sua presença. Por vezes, observa-se, ao lado do relato em primeira pessoa, uma postura enunciativa mais impessoal e descritiva, configurando uma posição de distanciamento crítico do narrador autodiegético em relação aos eventos relatados após mais de dez anos decorridos. Além disso, sob a perspectiva da linguagem, observamos que esse capítulo, em comparação com os demais, quase não apresenta referências a obras literárias, como é frequente no romance, restringindo-se somente a três alusões.

A condução da narrativa do capítulo *O Refúgio do Pico do Gavião* é realizada na primeira pessoa pelo narrador autodiegético Gustavo Flávio, mas como se trata de um relato simultâneo, vemos que a primeira pessoa, por vezes, dá lugar a um tipo de narração que se aproxima do relato em terceira pessoa, narrador-observador, porque Gustavo Flávio expõe os fatos que presencia sem intrusões e com certo distanciamento. Esse recurso descritivo pode ser comparado em importância com o diálogo, uma forma frequente de relato em Rubem Fonseca que também é comumente utilizado nesse capítulo. O narrador também dá a voz narrativa a três outros personagens, hóspedes do *Refúgio*. Susy, Orion e Roma relatam suas histórias biográficas a partir do mote sapo, dado por Gustavo Flávio. Assim, percebemos que a narrativa literária B&S apresenta algumas possibilidades de expansão da voz narrativa mesmo em um relato em primeira pessoa. Mesmo assim, não podemos esquecer que todo o discurso que não é do narrador é mediado por suas concepções. Além disso, o narrador só dá a voz aos outros personagens, para que estes relatem suas próprias histórias, revelando-se assim como mais uma estratégia de manipulação a fim de desviar a atenção do leitor do caso Delfina Delamare. Assim, avaliamos que esse autoritarismo de que se reveste a condução do narrador de B&S promove uma discussão em torno da autoridade da própria linguagem e de quem a

domina e também a autoridade, autoritarismo e, por vezes, arrogância da ciência, que pretende, muitas vezes, sobrepor-se sobre os demais conhecimentos humanos.

Raymond Federman foi um dos primeiros críticos a teorizar sobre metaficção, por isso seu caráter didático e prescritivo. Devemos observar, no entanto, que a narrativa metaficcional, ao longo de sua história, sofre modificações que não chegaram a ser contempladas no estudo desse crítico. Seu texto configura a base inicial de reflexão crítica que oferece suporte aos questionamentos dos críticos que estudam o gênero.

Concordamos com sua afirmação de que realidade não é verdade, mas argumentamos não ser possível pensar a ficção fora da lógica da representação, pois representar o representado significa ainda representar, mesmo que em segundo grau. E se a ficção, como por exemplo, a literatura do século XIX, está representada na metaficção através de alguma forma de repetição, como paródia ou alegoria, significa que aí também estão sendo atualizados ou recriados os objetos de representação daquela obra. Nesse sentido, os elementos representados ainda estão presentes na metaficção como a representação da representação. Contudo, percebemos que o ponto mais singular a ser destacado em relação à *surfiction/metaficção* é que suas referências não são mais manipuladas como supostas verdades. Elas são conscientemente percebidas como resultado de construções ficcionais e, portanto, criativamente imaginadas. De acordo com Federman: “the reality as such does not exist, or rather exists only in its fictionalized version¹⁹ (cf. 1981, p. 8)”.

Para o crítico Gustavo Bernardo, a metaficção “é um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Essa é uma das características mais importantes da narrativa metaficcional, sua capacidade de autorreferenciamento. É como se na forma da metaficção estivessem contidos, num grau miniaturizado, todos os processos e relações que permeiam historicamente a arte literária. Como todo o processo pode ser observado de uma forma microscópica, temos um espaço profícuo para a discussão teórica.

Gustavo Bernardo observa ainda que o enigma da metaficção corresponde, no nível da arte, ao enigma da identidade humana. Ao se perguntar “quem sou eu?”, o homem se volta sobre si mesmo em busca de respostas permeadas por conflitos entre o real e o não-real (2010, p. 10-13). Assim, o crítico indica que a metaficção é um mecanismo que permite que a ficção se dobre sobre si mesma ou que vá além de si mesma – já que “depois de” e “além de” são

¹⁹ a realidade como tal não existe, ou melhor, existe apenas na versão ficcionalizada (tradução nossa).

significados do prefixo grego “metá” – com o objetivo de se problematizar através de seus próprios meios (cf. 2010, p. 10).

A esse respeito, também se posiciona Linda Hutcheon. A crítica reconhece que ao mesmo tempo em que o romance metaficcional é narcisisticamente autorreflexivo, direcionado para dentro, espelhando, portanto, seu próprio referente, paradoxalmente, também se direciona para fora, em direção ao leitor, com quem busca parceria para preencher os interstícios da narrativa. A crítica observa, ainda, em relação ao romance metaficcional, que o leitor também se encontra em uma situação paradoxal, pois, ao mesmo tempo, é forçado a reconhecer o texto como construção estética e participar do desenvolvimento da trama, envolvendo-se de forma intelectual, imaginativa e afetiva como cocriador (cf. 1991, p. 7).

Assim se configura a posição do leitor no romance metaficcional: ele deve reconhecer sua ficcionalidade e reelaborar a narrativa a partir de suas próprias experiências de vida e percepção da realidade. No romance tradicional, o leitor também reelabora a narrativa utilizando-se de suas experiências subjetivas, mas esse processo de reelaboração se constitui a partir da percepção da ficção como representação de algo “real” e “verdadeiro”. Desse modo, na literatura tradicional, o leitor se torna parte desse mundo ficcional sem ter a consciência de sua ficcionalidade, sua percepção passa a ser direcionada através de um personagem com o qual se identifica ou sob o comando do narrador. Esse expediente do texto tradicional, que induz o leitor à percepção do ficcional como “real” ou como “realidade” única, leva o leitor a um tal nível de envolvimento emocional que dificulta sua criticidade em relação ao texto lido. Avaliamos que na narrativa metaficcional, entretanto, a consciência do ficcional, exigida pelo texto, mantém o leitor em estado de permanente distanciamento em relação à trama, potencializando sua criticidade.

O crítico Gustavo Bernardo nota que ao explicitar de diferentes maneiras sua condição de ficção, a metaficção rompe com o contrato de ilusão entre o autor e o leitor do romance tradicional. De acordo com o crítico, a metaficção se define como:

Uma ficção que não esconde que o é, obrigando o leitor a manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato “verdadeiro” – obrigando o leitor, portanto, a manter-se em suspenso, ou seja, em estado permanente de dúvida e incerteza (BERNARDO, 2007).²⁰

²⁰ BERNARDO, Gustavo. A metaficção como agonia da identidade. Disponível em: < <http://www.confraria.dovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm> >

Avaliamos que esse “estado de dúvida e incerteza”, de que nos fala o crítico Gustavo Bernardo, é mais um expediente constituído esteticamente com o objetivo de promover o distanciamento necessário para que o leitor não entre em um estado de entorpecimento e, ao contrário, repense o estatuto dessa tipologia em relação à narrativa tradicional. Portanto, é mais um recurso que resulta em problematização dessa modalidade artística.

Linda Hutcheon lembra que embora em toda a ficção a linguagem seja construção artística, na metaficção, contudo, essa propriedade precisa ser aceita pelo leitor. O reconhecimento dessa linguagem ficcional é o fator principal para o distanciamento crítico necessário à problematização do gênero. De acordo com a crítica,

In all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader (HUTCHEON, 1991, p. 7).²¹

Assim, na metaficção, o reconhecimento da condição ficcional do texto não impede a participação do leitor, mas, ao contrário, potencializa sua participação crítica por meio da consciência de que seu envolvimento é responsável pelo preenchimento dos espaços reticentes e que sua experiência deve cooperar na organização e estruturação da narrativa. Aqui é necessário considerar que a leitura de qualquer texto literário, e mesmo o não-literário, pressupõe que o leitor, como destinatário da rede comunicativa, seja capaz de decodificar o código através do domínio dos signos que o compõem. A recepção de um texto literário depende ainda mais desse repertório e da capacidade imaginativa do leitor. O texto metaficcional pressupõe a necessidade do domínio desse repertório e do estabelecimento dessas múltiplas relações em um grau ainda maior para que o potencial seja apreendido e as relações efetivadas, porque ocorre um adensamento não apenas nas relações extratextuais, mas, principalmente, nos níveis das relações intratextuais.

²¹ Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um mundo “outro” ficcional, um “heterocosmo” coerente e completo, criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, porém, este fato é explicitado e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a se reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também exige que o leitor participe, que ele se engaje intelectualmente, imaginativamente e afetivamente em sua co-criação. Este duplo puxão é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio do texto é que ele é ao mesmo tempo narcisisticamente autorreflexivo e ainda direcionado para fora, na direção do leitor. (tradução nossa)

De acordo com o crítico Gustavo Bernardo, recursos como o espelhamento e a duplicação constituem-se características dessa modalidade, e através desses recursos, a metaficção nos oferece a oportunidade de ir além da realidade que a gerou, e mesmo além da própria ficção, de um modo em que se possa pensar sobre a ficção a partir do distanciamento que esse recurso permite. Em relação à linguagem literária, o crítico indica que toda linguagem é enigmática, mesmo que não se queira assim e que quando esta é propositadamente enigmática, como a da ficção, “o enigma se dobra e se redobra sobre si mesmo” (BERNARDO, 2010, p. 13).

Linda Hutcheon (1991, p. 5) considera que o Realismo do século XIX constituiu uma estética na qual a prioridade centrava-se no âmbito do resultado final da narrativa, a trama completa e coerente a qual denomina de “mímesis do produto”. Em contraposição, o romance metafictional apresenta um deslocamento e essa centralidade passa a ser ocupada pela revelação dos processos da construção ficcional, denominado pela crítica de “mímesis do processo”. A crítica observa que a “narrativa narcisística, então, é um processo feito visível” (HUTCHEON, 1991, p. 6). Assim, ocorre uma mudança em relação ao foco de interesse da narrativa, de modo que as reflexões, os impasses, a problematização da teoria e o próprio processo de construção do texto, i.e., a ação contida no ato de construção artística sejam mais evidenciados no romance narcisístico do que no romance tradicional.

Dentre outros recursos, no romance B&S, a noção de processo é traduzida principalmente na figura do narrador autodiegético, um escritor que é observado pelo leitor em pleno momento de criação artística e, também, na figura do personagem Guedes, um policial que também é focalizado pelo narrador e pelo leitor no momento em que atua em uma ação, em um processo investigativo; as ações que deveriam ser mostradas em progressão, nem sempre o são, pois há momentos em que é necessário retroceder, reformular e continuar; o diálogo com o gênero policial, gênero autorreflexivo por natureza; a destruição de parte dos originais escritos por Gustavo; as caminhadas de Guedes; as repetições do mesmo conteúdo dramático; as referências a obras, escritores e intelectuais; as reflexões estéticas, as autorreferências; a linguagem científica de diferentes áreas, as notas de rodapé, explicitando determinados elementos e oferecendo indicação de informação acessória e complementar; além de outros expedientes, são alguns dos recursos configuradores da ideia de processo que permeia todo o romance B&S.

Ainda a esse respeito, Linda Hutcheon julga que a presença estética do escritor que conta a história funciona também como um meio de atrair a atenção do leitor para o processo de construção ficcional. Segundo a crítica, esse procedimento destrói o realismo formal,

aspecto que foi considerado pelo crítico Ian Watt como uma característica definidora do romance (WATT *apud* HUTCHEON, 1991, p. 9). Avaliamos que a presença desse escritor no texto metaficcional materializa em imagem mental a noção subjetiva da ideia do que seria o processo de escrita de um texto ficcional.

Hutcheon (1991) observa que a estratégia da metaficção não é focalizar no autor e no leitor como agentes históricos individuais, mas como sujeitos participantes, inseridos no processo de produção e recepção do significado da linguagem. A crítica lembra que o artista reaparece na metaficção, agora não mais como um “Deus supremo criador romântico”, mas como construtor de um produto social com potencial para propor mudanças sociais. Segundo Hutcheon, a melhor forma de desmistificar o poder é revelá-lo em toda sua arbitrariedade. Assim, compreende que a estrutura autoritária do enunciado pode funcionar no texto metaficcional como um caminho de subversão à manipulação ideológica do portador da linguagem e uma ruptura com a ideologia romântica do mito da originalidade. Linda Hutcheon salienta que a percepção do produtor textual como instância ficcional é um reconhecimento que restaura a integridade do ato de enunciação (cf. 1991, prefácio, p. XV-XVI).

A posição de produtor textual é, de acordo com a crítica, um papel a ser inferido e preenchido pelo leitor no ato da leitura. Assim, as instâncias de produção e recepção da linguagem literária assumem na metaficção posições subjetivas que são constituídas durante o processo de leitura. Para Hutcheon, o escritor do texto metaficcional está mais próximo da reescrita do que da escrita original, pois seu texto se assemelha a um roteiro originário das relações com outros textos (HUTCHEON, 1991, prefácio, p. XVI). Linda Hutcheon observa que,

Since Jakobson’s formulation of his model of communication, if not before, both literature and literary theory have been increasingly self-conscious about the context-dependent nature of linguistic meaning, about the importance to signification of the circumstances surrounding any utterance. And, the discursive situation always includes an enunciating addresser as well as a receiver of the utterance. However, in the collective name of scientific universality and objectivity, of novelistic realism, and even of our own formalist anti-Romanticism, we have tended today to suppress the role of the textual producer. Metafiction, however, would contest this suppression. The Romantic “author”, as originating and original source of meaning may well be dead, as Roland Barthes argued years ago, but his position – one of discursive authority – remains, and increasingly is the

focus of much contemporary literature and also much theoretical debate (HUTCHEON, 1991, prefácio, p. XV).²²

Consideramos como ponto de destaque na discussão de Linda Hutcheon a perspectiva assumida pelo narrador na condução da trama metaficcional. Essa autoridade discursiva, de que nos fala a crítica, algo também presente nas ficções tradicionais, é determinante no modo como o leitor toma conhecimento dos fatos que formam a diegese. O narrador do romance em estudo se reveste de uma autoridade que manipula a informação, subverte a ordem dos acontecimentos, argumenta de forma tendenciosa e influencia a apreensão dos fatos narrativos, mas, ao mesmo tempo, desnuda o processo de composição, chama a atenção para sua condição discursiva e instaura questionamentos. Cabe ao leitor reconhecer essa estrutura autoritária da condução narrativa e duvidar do caminho apontado. Contudo, a autoridade da narração no romance metaficcional se presentifica de forma anunciada, explícita, irônica, de modo a desafiar o leitor quanto a posicionamentos estáveis, enquanto na narrativa tradicional a voz discursiva é ainda mais potente, no sentido em que se instaura de modo velado e como portadora da verdade.

Textos metaficcionais exigem de forma ainda mais acentuada a participação efetiva do leitor, cujo papel costuma ser tematizado e atualizado dentro do próprio texto (HUTCHEON, 1991, p. 6). Segundo a crítica, essa participação pode ser determinada de forma explícita pela instância narrativa que o evoca através de comando, provocação, súplica, etc., estabelecendo um diálogo direto. Mas também pode ser realizada de maneira mais sutil, a partir de recursos textuais como o uso de diferentes perspectivas narrativas, alusões intertextuais, aparente desordem estrutural, etc., dispositivos que levam o leitor a empreender uma particular organização estrutural e a conseqüente reconstrução do significado do texto. Esse significado é gerado no processo de produção e recepção do texto metaficcional (HUTCHEON, 1991, prefácio, p. XVI).

A crítica considera que o papel do leitor é o veículo da mudança promovida pela metaficção e que essas mudanças resultam em nova perspectiva na relação entre arte e vida, que se concretiza no texto a partir do direcionamento do interesse da história contada para o

²² Desde a formulação de Jakobson do modelo de comunicação, senão antes, tanto a literatura quanto a teoria literária tem se tornado mais autoconscientes sobre a natureza de dependente contextual do significado linguístico, sobre a importância para a significação, das circunstâncias que circundam qualquer declaração. E a situação discursiva sempre inclui tanto um emissor quanto um receptor da enunciação. Porém, em nome da coletiva universalidade e objetividade da tradição realista do romance, e até mesmo da nossa postura formalista anti-romântica, tendemos atualmente a suprimir o papel do produtor textual. A metaficção, no entanto, contestaria tal supressão. O “autor” romântico, como fonte originária e original de significado pode estar morto, como argumentou Roland Barthes anos atrás, mas sua posição – de autoridade discursiva – permanece, e crescentemente tem sido o foco de grande parte da literatura contemporânea e do debate teórico. (nossa tradução)

processo de contar histórias (HUTCHEON, 1991, p. 3). Assim, leitura e escrita constituem o processo de vida e também o processo de arte (cf. 1991, p. 5).

Conforme Linda Hutcheon defende, outro ponto importante a ser ressaltado em relação à metaficção é a constituição de uma forma que comporta teoria, crítica e ficção. De acordo com a crítica (1991, p. 6), o romance metaficcional já apresenta em sua própria constituição o primeiro comentário crítico que pode ser considerado como um referencial teórico para sua compreensão. A tessitura narrativa do romance metaficcional, portanto, é constituído por ficção, teoria e crítica.

Hutcheon avalia que a metaficção pode motivar algumas redefinições para o romance mimético, como em relação às formas de representação. Enquanto no romance realista, a “realidade” é apreendida como não-ficção, no romance metaficcional a construção da significação está relacionada à consciência do leitor acerca da ficcionalidade dos referentes da sua leitura. O leitor não deve perceber a ficção como “realidade”, mas sim como criação, fruto do imaginário. As referências da metaficção são também ficcionais. Mas ao mesmo tempo em que o texto se apresenta ao leitor como criação, também exige, por diferentes recursos, a participação efetiva desse leitor como cocriador. O texto metaficcional se volta para seu próprio centro num movimento centrípeto, a fim de melhor se reconhecer e se problematizar mas também se volta para fora de si, em direção ao leitor, em um movimento centrífugo. Essas são implicações importantes e constituem o que Linda Hutcheon denomina de, respectivamente, paradoxo do leitor e paradoxo do texto, como explicitado anteriormente (cf. HUTCHEON, 1991, p. 6).

Contestando a ideia de que a metaficção distancia-se dos pressupostos aristotélicos, Linda Hutcheon salienta que “auto-representation is still representation”²³ (cf. 1991, p. 6)”. Por isso, sob sua concepção, o texto metaficcional, conquanto resulte em novas estratégias narrativas, não se distancia dos pressupostos principais previstos pela teoria aristotélica. Nossa posição é de reafirmação em relação a essa concepção. Reiteramos que a narrativa narcisística, embora apresente pontos de ruptura com a teoria estética, ainda se apresenta fundamentada por aqueles pressupostos. A noção de mimese como representação ainda está presente no âmbito da narrativa metaficcional; o que muda é a ideia de realidade como sendo uma verdade única e imutável. A noção de realidade em que se apoia a metaficção é aquela compreendida também como criação, invenção e discurso ficcionalizado. Assim, a metaficção pode representar “uma realidade” autônoma mas não “a realidade”.

²³ autorrepresentação ainda é representação (tradução nossa).

Linda Hutcheon observa, com Auerbach e Watt (cf. 1991, p. 5), que o pressuposto adotado pelo romance realista, no que diz respeito à ideia de representação como narrativa contada, o que denomina de mimese do produto, foi uma redução em relação aos conceitos aristotélicos acerca da mimese, que já previa a noção de diegese como parte integrante desta. De acordo com a crítica, ao escrever uma narrativa na qual o próprio ato narrativo é parte da ação, como acontece em *Don Quijote*, Miguel de Cervantes demonstra que também compartilha dessa noção.

Segundo Aristóteles, diferentes maneiras de imitar corresponderiam a diferentes espécies de poesia (ARISTÓTELES, 2007, cap. III.) Assim, ao cooptar essa noção, temos na metaficção um gênero que possui uma maneira específica de imitar. A mimese da metaficção, assim como designou Linda Hutcheon, é uma mimese voltada para dentro do objeto ficcional e não para seu exterior, representando a si mesma, imitando a si mesma, interpretando a si mesma. A metaficção se autorrepresenta, se autorreflete, se auto-observa. Levando em conta também que mimese é representação, e representação é criação, conclui-se que quando a narrativa se representa, ela está também se constituindo pela segunda vez. Essa representação é criação, imaginação, é uma criação em segundo grau. A narrativa pensa sobre si mesma a partir de sua própria linguagem, de sua linguagem de criação e de seus próprios referentes ficcionais.

A metaficção representa a si mesma através de sua própria linguagem e estratégias ficcionais que problematizam sua forma. A consciência de que seus referentes são construções socioculturais nos remete a um mundo sem verdades absolutas em relação ao qual se percebe a relatividade dos valores e os conceitos que o fundamentam. Ao mesmo tempo, ao estimular a problematização da forma do romance, a narrativa metaficcional oferece oportunidade para o gênero se reconhecer e se atualizar como forma narrativa. Assim, ao tratar autorrepresentação como um tipo de representação, Linda Hutcheon (cf. 1991, p. 6) observa que a metaficção se serve de um tipo de espelhamento de si mesmo, cujo objetivo principal é o de aproximação do foco para poder se observar com mais precisão.

A narrativa metaficcional pensa sobre a ficção a partir do desnudamento do processo de construção ficcional. Ao observar esse processo e atuar também como coparticipante, o leitor reatualiza e reconstrói esse mundo ficcional. A narrativa autorrepresentacional, ao representar a si mesma, problematiza sua constituição através da presença da tradição constante em seu referencial. Se considerarmos o ato narrativo como parte da diegese, notamos que mesmo na narrativa autorreflexiva, a ação continua a ocupar um espaço fundamental, porque está inserida no processo de construção da própria narrativa. Ao

desnudar o processo de construção da própria narrativa, se desnuda também a ação que está por trás da fatura da criação ficcional, já que o verbete “processo” também é sinônimo do termo “ação”.

De acordo com Aristóteles, é possível “imitar” um objeto através da introdução de um terceiro personagem – insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outro personagem e apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vimos agirem e executarem as ações elas próprias (cf. ARISTÓTELES, 2007, cap. III). Assim, tem-se na narrativa autoconsciente uma forma especial de imitação, a imitação do processo de construção de uma narrativa ficcional.

Mesmo ao avaliar as subversões do romance tradicional apresentadas pela narrativa narcisística, Linda Hutcheon (cf. 1991, p. 5) considera que esta ainda deve ser considerada um gênero representacional. Assim, a crítica avalia que a amplitude do conceito de ação em relação à ideia de uma mimese do processo, constituída no texto metaficcional, pode assegurar a permanência da noção aristotélica de uma centralidade da ação.

Linda Hutcheon defende que a metaficção possui dois focos principais: o primeiro é uma estrutura narrativa e linguística e o segundo foco é o papel do leitor (cf. 1991, p. 6). Assim, toda narrativa narcisística se volta em direção ao leitor de um modo a buscar sua cooperação na construção do mundo ficcional. Porém, a metaficção apresenta sua autoconsciência e sua autorreflexividade sob diferentes formas. Linda Hutcheon (1991, p. 7-23) percebe a existência de quatro modalidades de narrativas narcisísticas em relação às quais adverte que não são exclusivas e nem pretendem ser completas, constituindo apenas padrões já observados em textos autorreflexivos (cf. HUTCHEON, 1991, p. 33). De acordo com a crítica, os textos narcisísticos observados podem ser diegeticamente autoconscientes e linguisticamente autorreflexivos. Os textos diegeticamente autoconscientes demonstram consciência de seu próprio processo narrativo, enquanto o texto narcisístico linguisticamente autorreflexivo demonstra consciência dos limites e poderes da própria linguagem. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 7), cada um dessas tipologias pode se apresentar sob pelo menos duas modalidades: explícita e implícita. A modalidade explícita está presente nos textos metaficcionais em que a autoconsciência e a autorreflexividade são mais diretamente evidenciadas no texto. De maneira geral, essas características são explicitamente tematizadas ou alegorizadas dentro da própria ficção. Na modalidade implícita, porém, essa forma é demonstrada de modo indireto, através de expedientes estéticos que a dissimulam.

A explicitação dessa condição narcisista pode ser realizada no âmbito da diegese – universo espaço-temporal – em que a metaficção e o próprio processo de construção artística

podem ser tematizados, por exemplo, através de modelos estruturais como enredo alegórico, da paródia, do desenvolvimento de um microcosmo para mudar o foco da ficção para a narração, da narrativa metafórica, uso de *mise en abyme*, ou ainda, de comentário narratorial, dentre outros recursos (cf. HUTCHEON, 1991, p. 28). Nesse caso, a tematização é aparente; o autor dirige-se diretamente ao leitor, o qual tem consciência de que está cooperando na criação de um universo imaginário; enfatiza-se o próprio ato narrativo através da apresentação do conteúdo por meio da narração autoral que conduz o leitor pelo espaço da diegese; e a focalização se volta tanto para o processo criativo do autor quanto para o processo recreativo do leitor (cf. 1991, p. 51).

Essa explicitação da condição narcisista de um texto também pode ser demonstrada no âmbito da linguagem. Nesse caso, o texto explora seus níveis de construção e a própria linguagem, cujos referentes constroem o mundo imaginário. Nessa modalidade, o leitor deverá compartilhar com o autor certos códigos, como por exemplo, códigos sociais, literários, linguísticos, etc., o processo de construção literária e o funcionamento da linguagem são conscientemente divididos entre autor e leitor (cf. HUTCHEON, 1991, p. 29). Na modalidade diegética implícita, o autor não se dirige diretamente ao leitor, mas o faz através de paradigmas como história de detetive, fantasia, estrutura de jogo e o erótico. A autorreflexão é estruturada no texto e essa narrativa não é necessariamente autoconsciente (cf. HUTCHEON, 1991, p. 31-33). Na modalidade linguisticamente autorreflexiva, a autoconsciência e a autorreflexão internalizadas são mediatizadas por recursos como o trocadilho, o anagrama, o enigma, e a brincadeira linguística. Recursos que direcionam a atenção do leitor para o trabalho linguístico (cf. HUTCHEON, 1991, p. 35).

Consideramos relevante para uma noção mais ampla acerca da metaficção e, em consonância com a própria ideologia questionadora e subversiva dessa tipologia, aliar o estudo estético de Linda Hutcheon acerca da metaficção como narrativa ainda fundamentada pelos pressupostos aristotélicos, ao pensamento histórico-sociológico de Theodor W. Adorno, teórico que considera o romance do século XX como *Epopéia negativa* em referência à noção aí implicada, de subversão dos princípios descritos na *Poética* aristotélica.

Segundo Adorno (2003, p. 60), o narrador do romance tradicional se constitui a partir de um caráter ilusório, uma vez que este se mantém distanciado do objeto narrado, em função de uma postura marcada pela objetividade. O teórico argumenta que o romance do século XX subverte essa postura objetiva do narrador, ao perceber seu caráter falso, ilusório. Adorno afirma que “do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não

tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55).

As reflexões sobre arte e literatura desenvolvidas por Aristóteles e reunidas na *Poética* estão presentes nas discussões que envolvem teoria e crítica literária, estabelecendo parâmetros em relação aos quais se definem qualquer nova contribuição teórica sobre o tema. Assim, ao examinar a literatura produzida a partir do século XX, teóricos como Theodor Adorno e Paul Ricoeur, entre outros, reconhecem maior produtividade no uso de determinados recursos estéticos já existentes em períodos anteriores a este, mas que passam a ser estudados como recursos de representação próprios a uma nova realidade que se lhes apresenta.

Theodor Adorno problematiza a obra de Proust e o romance do século XX, indicando que quando o comentário presente na narrativa está emaranhado na ação a ponto de desaparecer a distinção entre ambos, o narrador está, nesse caso, atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor, que é a distância estética (cf. ADORNO, 2003, p. 61). De acordo com o teórico, o século XX reafirma a prática sistemática dos recursos que promovem ataques à distância estética que se mantém fixa no romance tradicional e se torna variável com o romance moderno. Adorno acredita que as guerras e os genocídios afetaram a própria capacidade de expressão; e ainda que a ideia a ser representada seja a mesma de épocas anteriores, ocorre modificação na materialidade, já que esta assume especificidades em cada época, em cada autor e em cada obra. O teórico percebe que existe uma realidade nova que exige formas artísticas capazes de mimetizar essas novas expressões (cf. ADORNO, 2003, p. 59).

Sob a perspectiva adorniana, a reflexão instituída como recurso estético não é aquela de ordem moral presente no enredo do romance tradicional, mas sim aquela que rompe a imanência da forma, constituindo-se como recurso de construção da própria forma (cf. ADORNO, 2003, p. 60). De acordo com o teórico:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido (ADORNO, 2003 p. 60).

No século XX o romance passa a ser constituído a partir de uma forma que exige o encolhimento da distância estética. O leitor, antes afastado do processo de produção da obra, é convidado a conhecer a manufatura desta, e este procedimento o impede de ter uma atitude

apenas contemplativa ou imparcial em relação ao material lido (cf. ADORNO, 2003, p. 81). Segundo Adorno, a tomada de consciência em relação à necessidade dessa postura mais ativa do leitor exige que se busquem novas formas de representação estética e assim nas palavras do teórico: “(...) a abolição da distância é um mandamento da própria forma”. (ADORNO, 2003, p. 63).

Em relação ao romance contemporâneo a Adorno, este afirma, aliado às concepções propostas por Walter Benjamin (1994), que a posição do narrador se caracteriza por um paradoxo. Segundo o teórico, “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Adorno percebe, com Walter Benjamin, que o processo de desenvolvimento das grandes cidades e a consequente homogeneização da sociedade levam a comportamentos previsíveis que anulam a possibilidade de experiências autênticas e coletivas. Ao mesmo tempo, o teórico reconhece que a forma do romance é constituída a partir da narração, portanto exige o enredo como categoria central. Adorno reconhece, portanto, uma problemática histórica que afeta a estética. O teórico considera que o romance cujo conteúdo é responsável por provocar a sugestão do “real” passa a ser questionado de forma sistemática a partir do século XX. Há, de acordo com Adorno, uma realidade nova, um conteúdo novo que exige também novas formas artísticas capazes de atender a essas novas expressões mimetizadas através da razão. De acordo com o teórico, a nova realidade trazida pelo século XX impossibilita o narrador de continuar a manter aquela postura contemplativa em relação ao objeto e de utilizar a mesma linguagem discursiva do narrador tradicional do século XVI ao XIX. Observamos que essa avaliação de Adorno em relação ao narrador tradicional deve ser relativizada, uma vez que sabemos que muitos autores inseridos nesse período, como por exemplo, Shakespeare, Laurence Sterne, Jane Austen, entre outros, romperam com essa postura contemplativa e ilusionista ainda nesse período.

Contudo, Adorno identifica que o monólogo interior, o fluxo da consciência, a ironia, a rememoração fragmentária, a reflexão consciente, a autocrítica, o encolhimento da distância estética, a linguagem associativa, entre outros, constituem alguns dos recursos de construção da nova forma do romance moderno centrado na interioridade do herói. Sob essa perspectiva, Adorno assinala que o romance moderno substitui a centralidade do enredo pela centralidade dos processos interiores. O enredo não é mais externo, o narrador constitui parte desse enredo cuja matéria é psíquica. O *mithos* deixa de ser a categoria central do romance, substituído pelo pensamento, pela reflexão. Nesse sentido, o romance moderno, de acordo com Adorno, corresponderia à *Epopéia negativa*, uma vez que a interioridade está em confronto com a ação

(*mithos*) operando rompimentos com a teoria clássica desenvolvida por Aristóteles no estudo da Tragédia grega (cf. ADORNO, 2003, p. 55-63).

De acordo com a proposta do estudo que desenvolvemos, é importante pontuar que embora instaure pontos de ruptura com a teoria clássica, avaliamos que o romance do século XX não é capaz de estabelecer um rompimento absoluto com a teoria aristotélica. Ele estabelece novos recursos de construção da forma narrativa que constituem graus de ruptura ou ruptura parcial. Corroboramos as proposições de Paul Ricoeur (1995, p. 46) para quem ocorreram mudanças na intriga, mas não a sua extinção.

Paul Ricoeur (1995, p. 15-46) apresenta uma discussão que se distancia daquela proposta por Adorno no que se refere à categoria da ação. Enquanto Adorno reconhece a descentralidade desta categoria no romance moderno, Paul Ricoeur acredita no alargamento do conceito de ação, ou intriga, que considerada em Aristóteles como ação pragmática, adquire no romance do século XX uma maior amplitude, abarcando, por exemplo, a categoria do pensamento. De acordo com o teórico:

(...) o romance moderno ensina-nos a alargar a noção de ação imitada (ou representada) até quando se possa ainda dizer que um princípio formal de composição preside ao conjunto das mudanças suscetíveis de afetar seres semelhantes a nós, individuais ou coletivos (...) (RICOEUR, 1995, p. 20).

Paul Ricoeur postula – em oposição à teoria de Walter Benjamin, proposta no ensaio sobre o narrador – que a tradição do enredo não está chegando ao fim. O teórico avalia que o que pode estar findando é a tradição do enredo baseado no critério da completude, já que a forma de narrar pode ter se modificado no decorrer da história. O teórico conclui, afirmando que: “(...) a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa narrar” (RICOEUR, 1995, p. 46).

De acordo com Wolfgang Iser (ISER *apud* PINTO, 2011), o discurso da ficção reorganiza funções básicas da linguagem e instaura novas diferenças no significante quando este se encontra na tensão entre o “como se fosse verdade” e “como se fosse mentira”²⁴.

Assim, queremos salientar a importância que a narrativa metaficcional assume como instância de renovação e problematização da forma romanesca.

²⁴ PINTO, Sílvia Regina. Notas sobre o Realismo. Disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a207.htm>.

O romance como forma narrativa já opera muitos rompimentos em relação à teoria clássica, pensada a partir das formas trágica e épica. A narrativa metaficcional, no entanto, potencializa essas rupturas através da introdução de recursos e procedimentos não-previstos pela teoria aristotélica. A representação de objetos internos à própria narrativa (autorrepresentação) realizada através do processo de espelhamento pode ser considerada uma ruptura significativa, já que a mímese aristotélica pressupõe um referente que se encontra em uma posição externa: a redução da importância do mito como ação imitada e sua ênfase como forma de construção da ação também constituem graus de subversão à narrativa clássica; modificações em relação às unidades, ordenação, encadeamento e completude da ação são inovações que demonstram o desenvolvimento da própria narrativa. Porém, em relação ao aspecto da verossimilhança, podemos observar que a *Poética* não prescreve obrigatoriedade em relação à natureza de “verdade” do objeto representado, preferindo a noção do crível. De acordo com Ligia Militiz (1996, p. 42), estudiosa da *Epopéia*, “o campo da mímese não se circunscreve ao da verdade, mas ao do possível”. A narrativa metaficcional oferece destaque também aos procedimentos de revelação dos processos de construção mimética, mas de acordo com Paul Ricoeur (RICOEUR *apud* MILITIZ, 1966, p. 65) esse caráter de processo da ação de compor a intriga já estava presente também nos pressupostos da *Poética* aristotélica. Sob essas perspectivas, observamos que a narrativa metaficcional, embora opere graus de ruptura em relação à teoria aristotélica, ainda encontra nessa poética suas bases de sustentação. Contudo, em consonância com os objetivos de nossa pesquisa, observamos que a metaficção constitui uma proposta literária que tenta explorar as potencialidades da arte. A narrativa narcisística opera um mergulho mais profundo em sua própria forma através dos mais diferentes recursos que constituem um campo profícuo de autorreflexão que se dá pela relação estabelecida entre os níveis intra e intertextual. Ao mesmo tempo, a narrativa metaficcional consegue recontextualizar obras fundamentais no contato com novas perspectivas científicas, filosóficas e culturais. Outra questão fundamental problematizada através da metaficção é a consciência da ficcionalidade e do papel da arte como construtora de realidades.

Assim, avaliamos que a literatura metaficcional propõe a especialização da literatura porque se volta cada vez mais para sua história, seus modelos, seus recursos e suas potencialidades narrativas. Esse princípio pode ser observado através do estudo das formas paródicas presentes no romance B&S e explicitadas nos subitens a seguir.

3.2 BUFO & SPALLANZANI E A PARÓDIA DO DISCURSO CIENTÍFICO

Para Linda Hutcheon (1985, p. 13) o interesse contemporâneo pela paródia é motivado no contexto geral das interrogações acerca das práticas artísticas que se caracterizam por apresentarem no seu interior alguma forma de discurso sobre os próprios princípios que o validam, num processo de autorreflexividade, constituindo o que a autora denomina de primeiro comentário crítico. Sua avaliação é que essa é uma tendência que não afeta apenas o âmbito artístico, compreendendo também outras formas de conhecimento humano. Assim, para a crítica, a paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade, e uma forma de discurso interartístico da literatura metaficcional.

Hutcheon tem consciência de que os ecos paródicos não são exclusivos do século XX, mas o grande número de obras que se constitui a partir dessa construção formal nos mais diversos meios artísticos sinaliza a importância adquirida por essa forma a partir desse século. Seu estudo compreende ainda que a paródia é repetição com diferença, um modelo complexo de “transcontextualização”, inversão e revisão crítica que remete à arte moderna a sua tradição (cf. 1985, p. 11-14).

Ao analisarmos o romance B&S, podemos observar a presença de determinados modelos discursivos reconfigurados no interior desse novo contexto. Tal reconfiguração permite não somente a comunicação intertextual, mas funciona principalmente como uma estratégia de avaliação crítica de composição dos próprios recursos artísticos. Dentre os modelos reapresentados, podemos ressaltar o gênero policial, romances e personagens de destaque da literatura ocidental e também o discurso científico, entre outros.

A paródia ao discurso científico se realiza no âmbito do romance sob diversos níveis. No nível narrativo, temos as figuras de dois cientistas: Spallanzani, cuja trajetória descrita remete a Lazzaro Spallanzani, padre italiano, fisiologista e estudiosos das ciências naturais, que viveu entre 1729 e 1799 e desenvolveu importantes pesquisas sobre o processo digestivo²⁵, informações que já apontam, no nível interpretativo, para uma relação bastante estreita entre o real e o imaginário. Temos ainda o cientista Ceresso, personagem configurado como especialista em anfíbios, e que ajuda Gustavo Flávio em suas experiências. As próprias experiências científicas realizadas pelo casal Estrucho e posteriormente repetidas por Gustavo Flávio são referências importantes ao universo da ciência e ao conceito de verdade de que ela se reveste.

²⁵ http://pt.wikipedia.org/wiki/Lazzaro_Spallanzani

Muitos livros no âmbito das ciências se utilizam de recursos de referenciamento como as remissões, notas que direcionam o leitor para autores e/ou dados complementares que justificam, explicitam, esclarecem, exemplificam ou aprofundam o tema tratado. De modo geral, o objetivo dessas notas é conduzir o leitor a outras informações que possam conferir um conteúdo de verdade às informações já apresentadas pelo autor, ratificando-as. De certa forma, ao munir-se de tal recurso, o autor também indica ao leitor o percurso que este deve seguir para obter o conjunto de subsídios adequados à compreensão do tema desenvolvido, ou ainda, revela indiretamente ao leitor o seu próprio percurso como pesquisador e organizador da escrita. O uso dessa estratégia textual também é muito comum em dicionários, e seu uso promove a circulação da informação teórica. A remissão pode direcionar o leitor a informações presentes em outras páginas da própria obra; a referências de outros artigos ou obras do mesmo autor, a obras de outros autores, que com a inserção de conceitos e ideias, contribuem para a expansão dos conteúdos tratados para além das fronteiras da obra em estudo, etc.

Em relação ao romance B&S, verificamos que o escritor Rubem Fonseca se utiliza de tal recurso na composição da linguagem. Avaliamos que se trata de uma estratégia importante na constituição do discurso, pois é reiterada ao longo dos capítulos. Em certos casos, indica um escritor ou teoria cujo estudo ou ideia respalda ou exemplifica algum tema tratado pelo narrador, como no caso em que ocorre a indicação da filosofia da Dubitalidade, do matemático Lakatos. O narrador Gustavo Flávio é interrogado pelo inspetor Guedes a respeito da dedicatória que escreveu para Delfina em seu livro *Os amantes*: “Para Delfina que sabe que a poesia é uma ciência tão exata quanto a geometria” (FONSECA, 1991, p. 19). Gustavo afirma que esta é uma frase de Flaubert, mas que felizmente, ele estava enganado e que não conhecia a filosofia da Dubitalidade, pois esta só surge em uma época posterior ao escritor francês. O inspetor Guedes é o interlocutor de Gustavo Flávio que diz para o policial:

“É uma frase de Flaubert. Que estava enganado, felizmente. Ele não conhecia, surgiu depois, a Filosofia da Dubitalidade (ver Lakatos): não existem ciências exatas, nem mesmo a matemática, livres de ambigüidades, de erros, de negligências. O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo que não é dito. Eu devia ter escrito, ‘para Delfina que sabe que a poesia é aquilo que não é’. Na verdade uma dedicatória não quer dizer muita coisa, nós nunca sabemos o que dizer na hora de fazer uma dedicatória, principalmente quando queremos mostrar inteligência ou profundidade (FONSECA, 1991, p. 19)”.

Podemos observar que o segmento configura o registro de um enunciado oral, apresentado através do discurso direto, porém tal referenciamento (ver Lakatos) não se alia aos recursos da oralidade, destoando significativamente desse nível discursivo. Como, portanto, tal referência não se destina ao interlocutor de Gustavo Flávio, o inspetor Guedes, ela é dedicada diretamente ao leitor de Rubem Fonseca, sujeito externo à diegese. A referência ao escritor “real”, um elemento externo à diegese, rompe o ilusionismo do texto literário, pois são reveladas aí algumas marcas da enunciação. Ao chamar atenção para o processo de feitura da obra estética através da revelação do sujeito responsável pela criação estética, esse expediente “desperta” o leitor envolvido pelo ilusionismo da trama narrativa. “Despertar” o leitor denota o desejo de uma leitura crítica que somente uma posição de afastamento pode promover. Para que o leitor possa perceber as diferentes camadas que compõem a estrutura da narrativa literária é necessário que este exercite o distanciamento crítico, posicionamento que o fará reconhecer os diferentes referenciais constitutivos da forma, mas ao mesmo tempo, ele deve estar atento e, portanto, compartilhando das imbricações operadas pela trama. A ideia contida na “Filosofia da Dubitalidade” é uma referência que arruína ainda mais as fronteiras já tênues entre o científico e o imaginário, pois se a própria matemática apresenta ambiguidades e inexatidões, como cobrar da arte qualquer tipo de compromisso ou relação unívoca no modo como referencia o real?

No exemplo anterior é apresentada uma referência “real”, uma teoria historicamente existente, mas inúmeras vezes, esse expediente – conquanto aponte referências inexistentes, imprecisas, contraditórias e duvidosas – funciona também como uma paródia a esse mesmo modelo discursivo, relativizando a ideia de verdade e credibilidade almejados pelas ciências e enfatizando o caráter de discurso construído tal qual o das artes. O exemplo a seguir demonstra a ironia presente na realização de tal recurso. Esse enunciado é pronunciado após Gustavo Flávio fazer a leitura de alguns parágrafos que iniciam romances escritos por autores famosos. Gustavo Flávio enuncia ao final das citações que,

por coincidência até que essas frases fazem certo sentido, o que comprova a teoria (se ainda não existe estou inventando-a neste instante) de que palavras juntas, seja de que maneira for, sempre têm um certo nexos (ver Burroughs) (FONSECA, 1991, p. 182, grifos nossos).

Nesse exemplo o escritor Gustavo Flávio diz ter acabado de inventar uma teoria, mas já indica imediatamente alguém que corrobora sua ideia recém-criada. Além de remeter a filósofos, críticos e escritores das literaturas brasileira e estrangeira, essas remissões também se autorreferem, ao indicar romances que compreenderiam o universo da produção estética do

próprio personagem-escritor Gustavo Flávio, como ocorre, por exemplo, na referência ao conto *o morto vivo* publicado em seu livro *Dédalus* (cf. FONSECA, 1991, p. 34).

Essas informações intra e extradiegéticas também são indicadas através do sinal gráfico asteriscos ao lado de palavras ou ideias cujos significados serão “explicados” no fim de página, em nota de rodapé. Esse tipo de comentário é uma estratégia linguística produtiva no âmbito do romance e uma variação do procedimento anterior. O termo encontra-se entre aspas porque traduz uma inversão irônica em relação a seu uso tradicional, pois a informação que deveria esclarecer torna o termo ou o conceito ainda mais confuso, como pode ser exemplificado no segmento a seguir que associa as duas estratégias textuais. Nele, Gustavo Flávio descreve a personalidade do policial Guedes e informa que,

Guedes, um policial adepto do Princípio da Singeleza, de Ferguson – se existem duas ou mais teorias para explicar um mistério, a mais simples é a verdadeira* –, jamais supôs que um dia iria encontrar a socialite Delfina Delamare / (*) Baseado no Princípio da Parcimônia (ver W. Ockham): *non sunt multiplicanda entia praeter necessitatem*, também conhecido como *Ockham's razor* (FONSECA, 1991, p. 13).

Nesse caso, para a suposta explicação do *Princípio da Singeleza de Ferguson* é indicado outro princípio, agora o da *Parcimônia de W. Ockham* que, por sua vez, remete à informação transcrita em latim, ou seja, nada é esclarecido e essa estrutura discursiva se constitui como um recurso que problematiza os discursos científicos e teórico-críticos e, por extensão, o próprio conceito de verdade que essa estrutura propõe. Rubem Fonseca ironiza a arrogância constitutiva do discurso científico.

O narrador Gustavo Flávio narra sua história, ora para Minolta quando, por exemplo, faz o relato do seu envolvimento amoroso com Delfina Delamare e essa personagem se torna sua destinatária; ora para si mesmo, quando rememora seu passado, situação em que ocorre uma conversão entre narrador e narratário, pois o narrador assume-se como único destinatário de suas próprias reflexões (cf. REIS e LOPES, 2002, p. 269); ora age e simultaneamente reflete sobre suas ações, quando volta a ser seu próprio narratário; ora narra para o inspetor Guedes e também para seus colegas do *Refúgio do Pico do Gavião*, mas em todos os capítulos do romance, vemos referências ao leitor através da estrutura (ver + nome). Observamos, através da estrutura frasal, que mesmo quando está narrando algo para Minolta ou para Guedes, o narrador não solicita a esses narratários que leiam sobre esse ou aquele autor – uma vez que ele está narrando “oralmente” e essa estrutura pertence à tradição da linguagem escrita – mas antes, dirige-se a alguém que se encontra fora do âmbito diegético, que é o

leitor. O narrador solicita a participação do leitor, ele o convida a tomar parte em seu jogo. Um jogo no qual o imaginário e o real não apenas se relacionam, mas se interpenetram. Essa estratégia revela a autoconsciência do texto que se recusa a levar o leitor a um estado de letargia e opera a descontinuidade como um meio de despertá-lo, tornando visível a presença de um trabalho estético inserido no processo de construção narrativa, um processo não-natural que chama a atenção para o próprio produtor do discurso. Esse dispositivo leva o leitor a refletir sobre as convenções do discurso a partir das rupturas operadas. Ao serem traduzidas para a linguagem cinematográfica, essas remissões utilizadas no romance B&S corresponderiam, por exemplo, às piscadelas ou olhares que os atores lançam para a câmera, em uma solicitação de cumplicidade com o espectador.

Essa relação com o leitor não é abandonada em nenhum momento do texto, mesmo quando se tem a presença clara do narratário. A presença do leitor é sempre solicitada, extrapolando o espaço diegético, como podemos perceber nos fragmentos transcritos a seguir. No primeiro fragmento, Gustavo Flávio está descrevendo para Minolta, sua namorada, o início de seu relacionamento com Delfina Delamare. Gustavo pergunta a Minolta,

“Quer ver o retrato de madame X? Nós combinamos que eu sempre lhe contaria tudo com a maior franqueza, mas não lhe diria nomes, nem mostraria retratos, nem deixaria você ler as cartas. Com Madame X não foi diferente do que aconteceu com as outras: apaixonei-me por ela no instante em que a vi, e isso não deixa de ser culpa sua, já que foi você quem me despertou para o amor [...] (FONSECA, 1991, p. 8).

“Ela sentou-se para assistir a uma exibição de slides, encostou as costas retas no espaldar da cadeira e cruzou as pernas deixando os joelhos aparecerem. Usava um vestido de seda e o tecido fino delineava a forma atraente de suas coxas. Tive vontade de me ajoelhar aos seus pés (ver M. Mendes) mas achei melhor uma abordagem convencional (FONSECA, 1991, p. 8-9)

[...] Uma mulher dessas é presa fácil, o sonho romântico acabou, restou a desilusão, o tédio, a perturbação moral, a vulnerabilidade. Então aparece um libertino como eu e seduz a pobre mulher. Ali estava uma pessoa que acreditava no amor. ‘*Que nul ne meure qu’il n’ait aimé*’ (ver Saint-John Perse), eu disse. ‘Infelizmente o mundo não é como os poetas querem’, disse ela. Convidei-a para jantar, ela hesitou e acabou aceitando almoçar comigo. Era a primeira vez que ia a um restaurante com um homem que não fosse o marido (FONSECA, 1991, p. 9).

A função da transcrição do primeiro segmento é a identificação do interlocutor a que se destina o enunciado realizado pelo escritor Gustavo Flávio, sua amiga Minolta, como pode ser observado a partir dos dêiticos em destaque. O segundo segmento apresenta as remissões: (ver M. Mendes) e (ver Saint-John Perse). A segunda remissão permite que se identifique

ainda com mais segurança que esta não faz parte do discurso pronunciado pelo narrador porque antes dela observamos uma expressão em francês: ‘*Que nul ne meure qu’il n’ait aimé*’ (que ninguém morra sem ter amado) que é aludida pelo pronome pessoal de primeira pessoa do singular “eu”, seguida do verbo discendi “dizer”. Assim, “‘*Que nul ne meure qu’il n’ait aimé*’”, eu disse” (FONSECA, 1991, p. 9). Mais uma vez destaca-se a comunicação estabelecida com o leitor. É um recurso paródico importante porque reapresenta por meio de um recurso formal a ideia presente em outros segmentos do texto que propõe ao leitor a investigação do discurso, que ele duvide dos discursos e perceba as intenções que os envolvem.

Na transposição para a narrativa fílmica B&S, esse tipo de expediente foi traduzido, por exemplo, através dos movimentos de câmera que configuram mudanças de trajetória a fim de enquadrar de modo mais preciso determinado objeto e organizar o olhar, chamando atenção para o processo de composição imagética. Expediente que também nos permite pensar sobre o sujeito por traz do enquadramento estético. É a trajetória realizada, por exemplo, na primeira cena e reapresentada na última cena, momento em que o narrador-câmera focaliza através de uma trajetória especial, o carro de Delfina Delamare, recurso que será mais bem explorado na parte relativa à análise das sequências fílmicas.

3.3 BUFO & SPALLANZANI E A PARÓDIA DE *MADAME BOVARY*, DE GUSTAVE FLAUBERT

A coincidência na descrição da linguagem, personagens e tema em B&S nos remeteram ao romance clássico do Realismo francês *Madame Bovary*, do escritor Gustave Flaubert.

No prefácio que escreveu para o romance *Madame Bovary*, Otto Maria Carpeaux lembra que muitos críticos acreditam que o escritor Gustave Flaubert compôs a história de Emma Bovary a partir da observação de pessoas e de eventos historicamente existentes, ocorridos em aldeias próximas ao local em que cresceu. De acordo com o crítico (cf. 2011, p. 11), essa tentativa de se procurar um modelo para o romance de Flaubert se deve à clareza e objetividade dessa narrativa que a torna tão parecida com a realidade. Assim, em consonância com o preceito do Realismo, em relação ao qual a ficção é configurada como reflexo da realidade histórica, Flaubert teria também tomado seu meio como referência para sua arte ou teria feito que assim se acreditasse. De acordo com o crítico:

Em vida de Flaubert já correram boatos em Ruão: Emma Bovary teria sido esta ou aquela senhora, nesta ou naquela das pequenas aldeias ou cidadezinhas em torno de Ruão. Mas, só depois da morte do escritor, publicou o jornalista Georges Duboch, no *Journal de Rouen*, em novembro de 1890, a história toda. Yonville, a aldeia na qual se passa o enredo do romance, podia ser identificada como Ry, aldeia normanda que Flaubert conhecia bem; entre seus papéis encontrou-se mesmo um mapa de Ry, desenhado por ele próprio. Em Ry viveu, por volta de 1840, a bela e sonhadora Delphine Conturier, que casou com o estúpido e vulgar médico Delamare, assim como no romance a bela e sonhadora Emma casa com o estúpido e vulgar médico Charles Bovary. Delphine Delamare manteve relações eróticas com o fazendeiro Campion, muito parecido com Rodolphe, o primeiro amante de Emma. Em Ry, viveu na mesma época o farmacêutico Jouenne, quase irmão gêmeo do farmacêutico Homais no romance. Enfim, Delphine encontrou em 1848 o mesmo fim de Emma: o suicídio. Tudo exato. As explicações de Duboch foram geralmente aceitas. Em Ry, desenvolveu-se verdadeira indústria de turismo: os lugares em que se teria passado a vida de Emma Bovary foram mostrados mediante ingresso pago. Venderam-se fotografias apócrifas de Delphine Delamare. Pois Yonville não é somente parecida com Ry, mas com dezenas de outras aldeias normandas; e as cenas mais importantes e mais características da vida de Emma, antes do suicídio, não foram vividas por Delphine. Teria Flaubert traído o método por ele próprio escolhido, ao ponto de inventá-lo livremente? (CARPEAUX *apud* FLAUBERT, 2011, p. 9-10, grifos nossos).

Essa pesquisa apresentada por Otto Maria Carpeaux é relevante para nosso estudo na medida em que se pode constatar que Rubem Fonseca denomina dois personagens importantes na trama de sua narrativa com os mesmos nomes das pessoas que teriam sido fontes de inspiração para o romance de Gustave Flaubert. Refiro-me ao casal Delamare. Consideramos, portanto, que se trata de um índice que indica uma conexão importante entre este romance e a narrativa B&S. Somando-se a esse fato, temos que o narrador do romance B&S, Gustavo Flávio, se confessa um grande admirador da obra de Gustave Flaubert, como pode ser evidenciado através do pseudônimo escolhido ao se tornar escritor. Além disso, observamos também que, assim como Gustave Flaubert utiliza-se de uma referência histórica como inspiração de seu romance, Gustavo Flávio, o narrador autodiegético de B&S, também assim o faz. Ele toma os acontecimentos de sua juventude como referência para a escrita de seu romance. Diferente, contudo, do resultado estético alcançado por Gustave Flaubert, Gustavo Flávio – embora rememore mentalmente os acontecimentos de sua “vida” e, por vezes, os expresse de forma oral (quando conta para Minolta) – não consegue efetivamente registrá-los sob forma escrita, no âmbito do universo diegético de B&S. Sob essa perspectiva, anula-se então a participação do narrador na escrita do romance e corporifica-se a presença de outro escritor como o responsável pelo registro do romance. Identificamos aí, a ocorrência de

um desmascaramento do processo de criação ficcional ou uma explicitação do mecanismo de criação literária. A participação do narrador – elemento tradicionalmente responsável pela condução e organização da narrativa, e, por extensão, aquele que no imaginário aparenta ser o responsável pela escrita da narrativa – é relativizada e a figura do escritor assume uma dimensão maior no universo desse romance. É como se o escritor precisasse assumir a função não concluída pelo narrador.

De acordo com Adorno (2003, p. 62), o narrador do romance realista mascara o subjetivismo ao promover, através da narrativa onisciente, a falsa impressão de que a narrativa é contada por ela mesma, sem que o narrador interfira, com suas considerações, nesse processo. Não acreditamos, contudo, que esse seja o caso do narrador de *Madame Bovary*. Embora discreto, ele estabelece considerações ideológicas através do discurso indireto e também através do discurso indireto livre. Ainda, de acordo com Adorno (2003, p. 63), essa característica não está mais presente no romance do século XX, ou pelo menos, naqueles que se utilizam do fluxo de consciência, porque a presença do narrador e sua efetiva participação e intervenção na narrativa é claramente identificada, destruindo, assim, o preceito da objetividade épica. No caso de B&S, podemos observar que esse caráter subjetivo do narrador é facilmente percebido, conquanto seja uma narração em primeira pessoa na qual o narrador se propõe a contar e a escrever sua própria história. Nesse sentido, há dois níveis a se considerar: a narração e o registro. A narração é efetivada e a escrita não (pelo menos não pelo narrador Gustavo Flávio). Numa narração que objetiva problematizar a composição de um romance, compreende-se o sentido de ampliar formalmente a importância do escritor nessa ação, relativizando a importância do narrador.

A fim de constituir um diálogo com o romance *Madame Bovary*, ou com a própria estética Realista, Rubem Fonseca configura um narrador que, aliando-se aos procedimentos metodológicos do Realismo, decide escrever sobre os acontecimentos vivenciados em seu próprio meio. Avaliamos que esse expediente funciona, na narrativa B&S, como mais um índice da aproximação entre as narrativas. Assim, a própria história de Gustavo Flávio, ou melhor, a história de Ivan Canabrava, contada por Gustavo Flávio, constitui o mote de seu romance não-concluído, também denominado B&S. Tanto para o narrador Gustavo Flávio como para o narrador de *Madame Bovary*, esses acontecimentos são historicamente existentes, constituindo, portanto, referências externas à narrativa que estão contando. Sob a perspectiva do leitor, no entanto, a narrativa de Gustavo Flávio tem um objeto dinâmico interno à própria narrativa, constituindo uma posição de autorreferenciamento, já que os fatos

da juventude de Gustavo Flávio são referentes internos à narrativa na qual se baseia a história que o narrador objetiva contar.

Assim, diferente de uma referência externa à narrativa, como no romance *Madame Bovary*, tem-se, no romance B&S, de Rubem Fonseca, uma autorreferência porque o mote encontra-se na própria diegese, numa realidade interna à própria narrativa. Numa perspectiva de autorreflexividade, outros personagens inseridos na trama, aqueles presentes no capítulo *O Refúgio do Pico do Gavião*, por exemplo, duplicam esse recurso, ao narrarem histórias que também correspondem a memórias dos seus respectivos passados. Assim, tanto o narrador de *Madame Bovary*, quanto o narrador de B&S, narram histórias em que participaram, ou como observador, como no primeiro romance, ou como personagem, no caso do segundo romance, conferindo, assim, mais uma conexão entre essas obras.

Sob essa perspectiva, observamos que ao recontextualizar ou transcontextualizar o romance *Madame Bovary* em um novo romance, Rubem Fonseca problematiza, por via da paródia, o status ontológico do próprio discurso romanesco. A ficção reflete a realidade ou a ficção constrói uma realidade? O discurso ficcional possui independência em relação aos outros discursos? De que maneira o discurso literário relaciona-se com o histórico? Notamos que algumas dessas questões são problematizadas no romance B&S a partir da inserção de temas e personagens da narrativa *Madame Bovary*.

Através dos índices já citados, observamos que temos outra narrativa atuando no campo de constituição sócio-cultural do romance B&S: o romance *Madame Bovary*. Esse romance, de 1856, figura como marco do Realismo francês e seu autor, hoje considerado um dos grandes romancistas da literatura ocidental, foi processado, no período de sua publicação, acusado de “publicação de escritos obscenos” (cf. Prefácio, CARPEAUX *apud* FLAUBERT, 2011, p. 8). *Madame Bovary* é uma narrativa que aborda a questão do adultério feminino. De acordo com Carpeaux, embora o título indique que Emma Bovary é a heroína do romance, “o verdadeiro personagem é a estupidez humana”. Emma Bovary é uma mulher romântica, assídua leitora de romances açucarados que “lhe contam sobre a felicidade pelo amor” (cf. CARPEAUX *apud* FLAUBERT, 2011, p. 12). Emma casa-se com o médico Charles Bovary, um homem medíocre e sem ambição, com quem logo se desencanta. Torna-se amante de Rodolphe, um aristocrata decadente e depois de León, um estudante de direito. Afundada em dívidas, Emma Bovary se suicida tomando arsênico. Essa trama nos interessa na medida em que se aproxima de uma das tramas apresentadas em B&S, a relação extraconjugal de Delfina Delamare. Assim, avaliamos que Rubem Fonseca reapresenta a trama do romance *Madame Bovary* por via paródica. No entanto, o tipo de paródia a que nos referimos é aquela

desenvolvida preponderantemente nas narrativas do século XX. De acordo com Linda Hutcheon,

a paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau do empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual [...] (HUTCHEON, 1985, p. 48).

É importante enfatizar, a partir da citação do texto de Linda Hutcheon, que a transcontextualização é um fenômeno que recoloca o hipotexto em uma nova configuração estética. Diferentes ideologias, cultura, linguagem, espaço e tempo vão constituir o novo contexto no qual a narrativa-fonte deve acomodar-se.

No nível de caracterização das personagens femininas e também no nível ideológico, que respalda o relacionamento amoroso de Gustavo Flávio e Delfina Delamare (B&S) e o de Emma Bovary e Rodolphe (*Madame Bovary*) observamos vários níveis de equivalência: ambas as personagens femininas são bonitas, sedutoras, possuem cabelos negros e longos, são românticas, sonhadoras, querem se afastar da realidade, sentem-se entediadas com suas vidas, se deixam seduzir, se comportam como caça e presa, traem, se apaixonam e morrem.

Já no início de seu relato, Gustavo Flávio, ao falar sobre sua vida sentimental e sexual, cita, para Minolta, uma frase em francês dita por Gustave Flaubert. O conselho, presente na frase, é ironizado por Gustavo Flávio, que procura não segui-lo. Para o sentido da narrativa, essa é uma configuração que aponta para um aspecto importante na vida do narrador autodiegético: sua vida sexual. O narrador, em conversa com sua namorada Minolta, diz:

“Você me pergunta como posso ser tão prolífico gastando tanto tempo com as mulheres. Olha, nunca entendi Flaubert ao dizer ‘reserve ton priapisme pour Le style, foute ton encrier, calmetoi sur la viande...une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang’²⁶. Não fodo meu tinteiro, porém, em compensação, não tenho vida social, não atendo telefone, não respondo cartas, só revejo o meu texto uma vez, quando revejo. Simenon tem, ou tinha, tantas amantes quanto eu, talvez mais, e escreveu uma quantidade enorme de livros. Sim, é verdade, não gasto apenas tempo – e esperma, vá lá – com as mulheres, gasto também dinheiro, pois sou, como você, uma pessoa generosa. A necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes (FONSECA, 1991, p. 7-8, grifos nossos).

²⁶ Reserve seu brilhantismo para o estilo, foda seu tinteiro, acalme sua carne...umas gotas de esperma causam mais fadiga que três litros de sangue.

Esse fragmento é revelador da importância que o aspecto sexual assume na caracterização psicológica do narrador Gustavo Flávio. A essa afirmação se soma outra que se encontra no primeiro parágrafo do romance e que também trata do aspecto sexual. Gustavo Flávio diz para Minolta:

“Você fez de mim um sátiro (e um glutão), por isso gostaria de permanecer agarrado às suas costas, como Bufo, e, como ele, poderia ter a minha perna carbonizada sem perder esta obsessão. Mas você, agora que está saciada, quer que eu volte a falar de Madame X. Muito bem, já chego lá. Mas antes quero lhe contar um sonho que tenho tido ultimamente” (FONSECA, 1991, p. 7).

O narrador enfatiza sua compulsão sexual ao se autodenominar sátiro e também ao comparar-se com o sapo *Bufo Marinus* – uma espécie reconhecida pela utilização de seu intenso impulso sexual como instinto de sobrevivência e preservação da espécie. É importante indicar também que Gustavo Flávio só passa a manifestar essa compulsão a partir da experiência que realiza ao ingerir o veneno dessa espécie. Há uma sugestão na trama de que as características desse animal, cujo simbolismo relaciona-se à ideia de transformação, magia e fertilidade, foram integradas à personalidade de Gustavo Flávio que, após essa experiência, passa por uma grande mudança em sua vida: muda de endereço, de identidade (adota um pseudônimo), muda de profissão (torna-se um escritor de sucesso), de status social e também de caracterização psicológica, tornando-se compulsivo sexual e alimentar.

O dinheiro e o sucesso lhe trouxeram autoconfiança e Gustavo Flávio torna-se um conquistador aos moldes do personagem “Don Juan”, e passa a ver a mulher como objeto de prazer ou, de acordo com suas palavras: “presa fácil” (FONSECA, 1991, p. 9). Esse comportamento de Gustavo Flávio aproxima-se muito do comportamento do personagem Rodolphe, personagem de *Madame Bovary*. Rodolphe é um fidalgo decadente que antevê através da figura de Emma – assim como Gustavo Flávio antevê através da figura de Delfina Delamare – momentos de satisfação e prazer sexual. Os fragmentos transcritos a seguir, referem-se ao momento em que os personagens masculinos conhecem aquelas que serão suas amantes. Os pensamentos de Rodolphe sobre Emma Bovary são mediados pelo discurso irônico do narrador através do discurso indireto e indireto livre, destacado em itálico:

“Ela é muito bonita!” – dizia ele para si mesmo. – É muito bonita, aquela mulher do médico! Belos dentes, olhos negros, pé bem-feito, graça de parisiense. De onde terá vindo? Onde será que ele a encontrou, aquele bobó?

M. Rodolphe Boulanger tinha 34 anos; era de temperamento brutal e inteligência viva, bom conhecedor das mulheres e muito experiente nesse terreno. Aquela lhe parecera bonita; pensava, pois, nela e em seu marido.

“Acho que ele é um toleirão. Sem dúvida, ela deve estar cansada dele. O homem tem unhas sujas e uma barba de três dias. Enquanto ele vai ver os doentes, ela fica a remendar meias. Deve ser aborrecido! Ela gostaria de morar na cidade, dançar polcas todas as noites! Coitadinha! Ela sonha com o amor, como o peixe sonha com a água numa mesa de cozinha. Com três meses de galantaria, adoraria qualquer um, tenho certeza! Seria ótimo...encantador! Sim, mas como livrar-se dela depois?”

E a antevisão do prazer em perspectiva, fizera-o, por contraste, pensar em sua amante. Era uma comedianta de Ruão, que ele sustentava.

“Ah, M.me Bovary”, pensou ele, “é mais bonita do que ela e mais jovem também. Virginie, definitivamente, começa a engordar demais. Está ficando chatíssima com suas alegrias. E que mania de comer camarões!”

A campina estava deserta, e Rodolphe nada ouvia a seu redor senão o farfalhar ritmado das ervas que lhe batiam nos sapatos e o cri-cri dos grilos nas plantações de aveia. Revia Emma na sala, vestida como lhe aparecera, e a despia mentalmente.

– Oh! Eu a possuirei! – disse ele de repente, arrasando com a bengala um montículo de terra à sua frente.

Passou a examinar a parte política do empreendimento.

– Onde nos encontraremos? De que modo? Haverá sempre o rapaz para ver, mais a empregada, o marido, os vizinhos, atrapalhões consideráveis. Ora bolas! Perde-se tanto tempo com isso!

Depois recomeçou:

– Mas é que ela tem olhos que enfeitiçam o coração. E a pele tão branca! E eu adoro as mulheres brancas!

No alto da encosta de Argueil, sua resolução estava tomada.

– Não será preciso esperar uma ocasião. Passarei por lá algumas vezes, mandarei presentes, animais caçados; tomarei sangrias, se for preciso; tornar-nos-emos amigos, convidá-los-ei para virem à minha propriedade...Ah, e daqui a pouco será época da feira, ela irá e eu a verei. Começarei a agir com astúcia; é mais seguro [...] FLAUBERT, 2011, p. 146-147).

[...] Passaram-se seis semanas. Rodolphe não voltara.

Uma noite, finalmente, apareceu.

“Não devo voltar imediatamente, seria um erro”, pensara ele.

E no fim da semana partira para a caça. Depois, achou que era tarde demais, porém raciocinou assim: se ela me amou desde o primeiro dia, deve estar impaciente por ver-me, e por isso amar-me-á mais. Continuemos pois (FLAUBERT, 2011, p. 170, grifo e itálico nossos).

A fim de procedemos a uma atividade de comparação entre as duas narrativas, observemos a transcrição a seguir, extraída do romance B&S que corresponde à descrição que Gustavo Flávio faz para Minolta acerca da primeira vez que encontrou Delfina Delamare. Gustavo Flávio conta que,

Com Madame X não foi diferente do que aconteceu com as outras: apaixonei-me por ela no instante em que a vi, e isso não deixa de ser culpa

sua, já que foi você quem me despertou para o amor. Ela não era uma mulher opulenta, mas seu corpo tinha um grande esplendor: pernas, nádegas e seios eram perfeitos. Seu cabelo, naquele dia, estava preso num coque atrás da cabeça, deixando o rosto e o pescoço aparecerem em toda a sua brancura. Movia-se com elegância e magnetismo pelo salão em que eu, estarecido, a contemplava. Era um vernissage e o pintor, dono da festa, paparicava-a de maneira servil [...]

“Ela sentou-se para assistir a uma exibição de slides, encostou as costas retas no espaldar da cadeira e cruzou as pernas deixando os joelhos aparecerem. Usava um vestido de seda e o tecido fino delineava a forma atraente de suas coxas. Tive vontade de me ajoelhar aos seus pés (ver M. Mendel) mas achei melhor uma abordagem convencional. Os slides eram todos de quadros de Chagall. ‘Você gosta de Chagall?’, perguntei na primeira oportunidade. Ela respondeu que sim. ‘Essa gente toda voando’, eu disse e ela respondeu que Chagall era um artista que acreditava acima de tudo no amor. Na mão esquerda dela, no dedo anelar, havia um anel de brilhantes. Devia ter uns trinta anos de idade e uns cinco de casada, que é quando as mulheres começam a perceber que o casamento é uma coisa opressiva, doentia mesmo, iníqua e estiolante; além de privações sexuais que passam a sofrer, pois os maridos já se cansaram delas. Uma mulher dessas é presa fácil, o sonho romântico acabou, restou a desilusão, o tédio, a perturbação moral, a vulnerabilidade. Então aparece um libertino como eu e seduz a pobre mulher. Ali estava uma pessoa que acreditava no amor. ‘Que nul ne meure qu’il n’ait aimé’ (ver Saint-John Perse), eu disse. O francês pode ser uma língua morta, mas é linda e funciona muito bem com as burguesas. ‘Infelizmente o mundo não é como os poetas querem’, disse ela. Convidei-a para jantar, ela hesitou e acabou aceitando almoçar comigo. Era a primeira vez que ia a um restaurante com um homem que não fosse o marido (FONSECA, 1991, p. 8-9, grifo nosso).

Assim, vejamos a funcionalidade dessa relação para a composição do sentido do romance B&S. Observamos que tanto Rodolphe quanto Gustavo Flávio demonstram que têm elevada autoestima e muita confiança em ocupar o papel de conquistador, ambos observam com cuidado seu objeto de desejo, interpretam determinados características e comportamentos apresentados pelas personagens femininas e, a partir disso, elaboram “estratégias de ação” que também se aproximam. Tanto Rodolphe quanto Gustavo observam que seus “objetos de desejo” estão entediadas, cansadas dos seus cotidianos, decepcionadas com o fim do romantismo em seus casamentos e, portanto, acreditam que uma mulher com esse perfil pode ser seduzida sem grandes dificuldades. A partir dessa consideração, os personagens elaboram, mentalmente, estratégias de ação para a conquista. A frase “E no fim de semana partira para a caça” (FLAUBERT, 2011, p. 170) enunciada pelo narrador ao referir-se à ida de Rodolphe à casa dos Bovarys; e o substantivo “presa”, seguido do artigo “fácil” (cf. FONSECA, 1991, p. 9), indicado por Gustavo Flávio ao referir-se a Delfina Delamare, podem ser considerados signos que reforçam a ideia da construção de um campo semântico comum a uma caçada: observação, cálculo, estratégia e ação. Ao concluírem que elas estão afetivamente carentes, se

propõem a suprir essa carência através de galanteios, dedicação amorosa e, além disso, procuram direcionar a conversa para a superioridade que as paixões têm sobre as convenções sociais, como pode ser observado, no segmento transcrito a seguir, extraído do romance *Madame Bovary*, no qual Rodolphe, utilizando-se de um discurso que retoma os preceitos românticos, tenta convencer Emma de sua paixão.

– Ah! Mais uma vez – disse Rodolphe. – Sempre os deveres; estou cansado dessas palavras. São velhos engodos bem-vestidos, que continuamente nos sussurram aos ouvidos: “ – O dever! O dever!” Por Deus! O dever é sentir o que é grande, amar o que é belo, e não aceitar todas as convenções da sociedade, com as infâmias que ela nos impõe [...]

– Oh!, não! Por que falar contra as paixões? Não são elas a coisa mais bela que há na Terra, a fonte do heroísmo, do entusiasmo, da poesia, da música, das artes, de tudo enfim? (FLAUBERT, 2011, p. 160).

Não se sente revoltada contra essa conjuração do mundo? Existirá um sentimento que ela não condene? Os instintos mais nobres, as simpatias mais puras, são perseguidas, caluniadas, e se duas pobres almas finalmente se encontram, tudo se organiza para que não se possam unir. Mas elas tentarão, baterão as asas, chamar-se-ão. Não importa! Cedo ou tarde, em seis meses, em um ano, elas se unirão, amar-se-ão, porque o destino as fez nascer uma para a outra (FLAUBERT, 2011, p. 162).

As falas de Rodolphe, conquanto sejam enunciadas através do discurso direto, são proferidas no mesmo momento em que representantes de vários setores da sociedade local alternam-se no palanque da província – local próximo ao local em que o casal se encontra – para proferirem seus discursos em uma exposição agropecuária. Além da condução irônica do narrador, esse é mais um recurso que ridiculariza o discurso de Rodolphe, tornando-o deslocado, sob a perspectiva espacial. Ao mesmo tempo, como o local é público e aberto, oferece uma liberdade para a enunciação destes discursos sem que possam ser levantadas suspeitas sobre seu conteúdo.

Gustavo Flávio, na tentativa de seduzir Delfina Delamare, recorre a expediente semelhante ao de Rodolphe. Seu discurso, embora um pouco mais direto e configurado a partir de uma linguagem mais moderna, também recai nas mesmas considerações sobre a necessidade de se libertar das convenções sociais:

Perguntei qual era o autor de sua preferência e ela citou o Moravia. Lera *La vita interiore* e *L'amante infelice*, no original, fez questão de dizer. Ter mencionado Moravia deu-me a oportunidade que esperava de falar de sexo. Disse a ela que eu encarava o sexo, na vida e na literatura, da mesma maneira que o Moravia, isto é, algo que não deve ser pervertido pela metáfora, mesmo porque nada há que se lhe assemelhe ou lhe seja análogo.

Desenvolvi esse raciocínio astuto que desembocou naturalmente no campo das considerações de ordem pessoal. Os velhos e sovados temas da liberdade sexual, da paixão sem possessão, do hedonismo, do direito ao prazer foram espertamente abordados por mim [...] Lembro-me de que, em certo momento, ela me perguntou qual a diferença entre o sexo praticado por duas pessoas que se amavam e o realizado por duas pessoas que apenas se desejavam. Respondi: ‘confiança, as pessoas que se amam sabem que podem confiar no outro’. Para uma mulher casada, que contempla pela primeira vez a possibilidade de ter uma aventura amorosa, não existe frase mais instigante e tranquilizadora (FONSECA, 1991, p. 10).

Sobre esse discurso, devemos lembrar que Gustavo Flávio está narrando a si próprio. Ele relata para sua namorada Minolta sobre o primeiro encontro com Delfina Delamare. O narrador indica que esse é um recurso repetidamente adotado por ele com a intenção de tornar sua relação amorosa com Minolta mais interessante. Notamos que sua narração, assim como a de Rodolphe, é impregnada de autoconfiança, como se estivesse utilizando-se de estratégias já realizadas com sucesso. Como Gustavo Flávio é um escritor, concluímos que também buscou inspiração para seu discurso, nos exemplos da literatura clássica que tratam do tema, entre eles, o romance *Madame Bovary*. Seu discurso, como o de Rodolphe, se assemelha à fala de um ator que decorou seu papel. Desempenha o papel de um sedutor, mediante a utilização de uma máscara social que escolhe para usar na nova etapa de sua vida. Contudo, impregnados de exacerbada autoconfiança, não percebem que também são alvos, objetos de desejo e que, antes mesmos de começarem as etapas da conquista, já foram seduzidos. Observamos que a paródia de *Madame Bovary* realizada através da constituição do tema do adultério em B&S; da repetição de modelos de comportamentos; da reapresentação de personagens com a mesma visão e pensamento de personagens parodiados, reapresenta ou recontextualiza, de acordo com a denominação de Linda Hutcheon (cf. 1985, p. 45), sob perspectiva moderna, as mesmas questões presentes no contexto do século XIX. A insatisfação humana, o vazio existencial, as muitas formas de fuga da realidade, a utilização de máscaras sociais e a estupidez humana que, para Otto Maria Carpeaux, é o verdadeiro personagem do romance de Flaubert, que também é reconfigurado, na narrativa B&S, através do personagem Eugênio Delamare, marido de Delfina Delamare.

Podemos observar, no romance *Madame Bovary*, que o escritor Gustave Flaubert se utiliza de diversas técnicas narrativas na constituição do romance. O romance é introduzido por uma narração em primeira pessoa. Um colega de escola de Charles Bovary é o responsável por introduzir a narrativa, como pode ser observado pelo uso do verbo na primeira pessoa do plural: “Estávamos em plena hora de estudos quando o provedor entrou, seguido por um novato de roupas burguesas e por um empregado que trazia uma carteira nos

braços” (FLAUBERT, 2011, p. 21). Ao longo do capítulo, o narrador assume uma descrição onisciente e onipresente e que caracteriza a impessoalidade almejada pela estética realista, revelando o mundo externo e a interioridade dos personagens e prescindindo de comentários de juízo em relação às ações e aos pensamentos dos personagens. Mas, ao lado da narração impessoal, alia-se uma narração subjetiva que efetua intervenções e comentários de valor. Porém, assume maior importância no romance a técnica narrativa conhecida como discurso indireto livre, que é desenvolvida de forma revolucionária por Flaubert nesse romance. Trata-se de iniciar o relato como uma narração em terceira pessoa, com algum distanciamento que, aos poucos, vai sendo abandonado em função da aproximação com a personagem, até que este assume inteiramente a perspectiva narrativa, como pode ser observado no fragmento transcrito a seguir, que descreve o reencontro entre Emma Bovary e León, no camarote do teatro, em Ruão:

– Então está em Ruão?

– Sim.

– Desde quando?

– Fora!Fora!

Todos se voltaram para eles e tiveram de calar-se.

Mas a partir daquele instante, ela não escutou mais nada. O coro dos convidados, a cena de Ashton e seu criado, o grande duo em ré menor, tudo passou por ela de modo distante, como se os instrumentos se tivessem tornado menos sonoros e as personagens mais afastadas. Lembrava-se dos jogos de cartas em casa do farmacêutico e do passeio à casa da ama, das leituras no caramanchão e das conversas junto à lareira, todo aquele pobre amor, tão calmo e tão longo, tão discreto, tão terno, e que no entanto ela esquecera. Por que voltava ele? Que combinação de aventuras o recolocava em sua vida? O rapaz permanecia atrás dela, de ombros apoiados no tabique; e de vez em quando ela sentia-se estremecer ao sopro morno de suas narinas, que lhe descia pelos cabelos (FLAUBERT, 2011, p. 242, grifos nossos).

Essa técnica narrativa lembra a técnica cinematográfica de aproximação da câmera porque assim como aquela configura um relato que demarca o afastamento e a aproximação do narrador em relação ao seu objeto de modo que o leitor/espectador vá gradativamente penetrando na intimidade dos personagens. Gustave Flaubert utiliza-se apropriadamente dos tempos verbais, às vezes suprimindo-os ou no uso do pretérito imperfeito e do condicional, além dos pontos de interrogação. Em relação ao discurso indireto livre, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2002, p. 320), avaliam que este é um discurso híbrido e que já aparece em diversos romancistas do século XIX. Nesse discurso, de acordo com os críticos:

a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz “dual”. A

terceira pessoa e os tempos da narração coexistem lado a lado com os dêiticos, as interrogações diretas, os traços interjectivos e expressivos, a ausência de reação [...] o discurso indireto livre, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador face às personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia. Note-se, por fim, que uma contaminação compacta da voz do narrador e da voz da personagem pode criar ao leitor dificuldades de interpretação, nomeadamente no que toca à identificação da focalização adotada (REIS e LOPES, 2002, p. 320).

Assim, podemos observar, nos romances em análise, configurações discursivas diversas, mas que produzem efeitos semelhantes em relação às perspectivas da enunciação. Tais recursos constituídos inicialmente no romance *Madame Bovary* são reelaborados no romance B&S e tornam-se modelo para sua construção formal. As referências estão constituídas no âmbito do próprio universo ficcional e, mais precisamente, na esfera dos recursos formais do próprio meio literário. Reconhecemos que a composição formal da narrativa literária se constitui na relação dialógica estabelecida com a forma de outra narrativa ficcional. A realidade constituída nesse romance, portanto, tem por referência a realidade constituída ficcionalmente em outro romance. A realidade que interessa no romance B&S é aquela mediada pela ficção, i.e., reflexos da própria ficção. Não são as referências externas, “reais” a que o texto aponta, mas referências internas ao próprio gênero e ao universo ficcional, ao universo de construções linguísticas. Assim, o objeto de discussão literária também se afasta de questões extratextuais e concentra-se em questões estéticas trazidas no âmbito do próprio diálogo intertextual. Contudo, esse conteúdo tematizado não se limita a questões estéticas, mas também a questões sociais, políticas, filosóficas e ideológicas que são mediadas pelo objeto estético que lhe serve de matéria. Por outro lado, o conjunto dos significados estabelecidos na relação entre os romances não é decorrência do humor provocado pela deformação, mas da percepção acerca do igual e do diferente. Embora possamos reconhecer a presença irônica dos narradores, vemos que o meio para atingir o nível de problematização almejado se faz por outras vias que não apenas o humor. O objetivo maior desse diálogo é expor e problematizar o mesmo comportamento social e humano através de recontextualização no tempo, espaço geográfico, cultura e classe sociais distintas. Ao reconfigurar parodicamente *Madame Bovary*, Rubem Fonseca traz para o âmbito do romance B&S a discussão acerca da interposição entre o real e o imaginário, presentes no romance de Gustave Flaubert. Ao constituir um romance cujo narrador se propõe a rememorar sua biografia, mas que o faz através da imaginação e não da correspondência ao “real”, o escritor ironiza o pensamento de críticos que consideram que a estética realista compreende a arte

como representação da realidade. No caso específico do romance de Flaubert, essa ideia é mantida através da existência histórica dos personagens principais da trama. Rubem Fonseca demonstra através da trama de B&S a impossibilidade de tal relação.

Avaliamos anteriormente que a forma do relato nos dois capítulos que se desviam da trama principal (*Meu Passado Negro* e *O Refúgio do Pico do Gavião*) expandem as possibilidades narrativas. Em relação aos outros três capítulos que tratam mais diretamente da trama principal (*Foutre Ton Encrier*, *A Prostituta das Provas* e *A Maldição*), identificamos também uma proposta que enriquece o relato. Trata-se do relato ainda mediado pelo narrador autodiegético Gustavo Flávio, porém com focalização no personagem Guedes. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 165) definem a focalização como:

a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Daí que a focalização deva ser considerada um procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história (REIS E LOPES, 2002, p. 165).

Depreende-se que, em alguns momentos da narração, sobretudo aqueles que dizem respeito à ação investigativa, as informações diegéticas que são relatadas por Gustavo Flávio se encontram influenciadas pelo campo de consciência do personagem Guedes. Seus conhecimentos acerca dos códigos e leis e sua concepção de mundo, das instituições e das pessoas se sobrepõem ao discurso de Gustavo Flávio, resultando em mudanças de valores e perspectivas que são traduzidas por uma linguagem também diferenciada em relação ao restante do relato. O relato do narrador, portanto, passa a se constituir também como reflexo da consciência de outro personagem. O narrador tem acesso à consciência do personagem e a incorpora em seu relato. Mesmo sendo um narrador autodiegético, seu relato não se limita ao seu próprio campo de consciência, já que também é onisciente. Assim, seu relato, portanto, passa a se constituir através dos valores éticos, morais, culturais e ideológicos que fundamentam outro personagem. Na transcrição a seguir, podemos observar o relato da chegada de Guedes ao local onde se encontra o corpo de Delfina Delamare, início das investigações:

A atividade policial, para Guedes, consistia na apuração das infrações penais e da sua autoria. Apurar a infração penal, conforme o Código de Processo

Penal, significava pesquisar o fato infringente da lei. Não cabia a ele, policial, nenhum julgamento de valor acerca da ilicitude do fato, mas apenas a colheita de provas, de sua materialidade e autoria e todas as providências para acautelar os vestígios deixados pela infração. Delfina Delamare podia ter sido assassinada ou cometido suicídio. Na segunda hipótese, a menos que alguém pudesse ser indiciado por instigação, indução ou auxílio ao suicídio, não havia crime a ser apurado. Suicídio não era crime; as discussões filosóficas sobre o direito de morrer – contra e a favor – eram, para Guedes, apenas um exercício acadêmico. Era inútil ameaçar o suicida com qualquer pena (FONSECA, 1991, p. 15, grifos nossos).

Podemos notar, nesse fragmento, que o narrador começa por intermediar as informações do personagem, mantendo distanciamento de seu objeto, porém se instaura um processo de aproximação que resulta em um imbricamento das informações e o campo de consciência do personagem (em destaque) acaba por assumir o relato, até que o narrador reassume o controle do seu relato. Esse mesmo recurso pode ser explicitado também através da transcrição a seguir. Nesse fragmento, o policial Guedes chega a 14^a DP, local onde trabalha e faz algumas reflexões que nos revelam um pouco de seus valores:

Guedes fez uma rápida leitura do Registro de Ocorrência. Homicídios, acidentes de carro com mortos, um incêndio, um estupro, furtos e roubos. O roubo ocorre, segundo o Código Penal, quando a coisa alheia é subtraída mediante grave ameaça e violência à pessoa, ou depois de havê-la, por qualquer modo, reduzido à impossibilidade de resistência. Os velhos tiras diziam que antigamente os furtos eram comuns (ventanistas aproveitando uma janela aberta, batedores de carteira, descuidistas beneficiando-se da distração dos otários) e os roubos eram raros, uma luz acesa assustava o ladrão. Agora o número de roubos superava o de furtos, nada assustava mais um assaltante. Um dos últimos roubos que Guedes investigara fora um assalto numa mansão do Alto Leblon, efetuado durante uma feijoada a que estavam presentes mais de cem pessoas (FONSECA, 1991, p. 22, grifos nossos).

Mais uma vez o relato se inicia mediado pelo narrador, a seguir o campo de consciência do personagem assume o relato e, ao final, a narração é reassumida pelo narrador. Ressaltamos esse modelo de relato como mais uma forma de demonstração do autoritarismo da narração de Gustavo Flávio que detém a primazia do relato, mesmo que sua narração se deixe impregnar momentaneamente pelo campo de consciência de outro personagem.

De acordo com Gérard Genette (cf. 1995, p. 247), o modelo do relato de *Ulisses* nos cantos IX e XII, de Joyce, e também do romance *Em busca do tempo perdido*, de Proust – obra que analisa – se define pelo tipo de estatuto do narrador constituído através da soma entre o nível narrativo em que se encontra (extra ou intradieético) e também de sua relação com a história, definido como heterodieético ou homodieético. No caso do narrador do

romance B&S, assim como o narrador de *Em busca do tempo perdido*, no que diz respeito ao nível narrativo, o narrador se encontra presente na diegese no nível intradieético e, em relação a sua posição na história, ele veicula informações advindas de sua própria experiência diegética, constituindo-se em narrador homodieético, ou seja, “[...] tendo vivido a história como personagem, o narrador trouxe daí as informações de que carece para construir o seu relato [...]” (cf. REIS e LOPES, 2002, p. 265). Avaliamos que esse é um dado importante a ser considerado na forma narrativa de B&S porque reafirma a condição de um narrador que, a despeito de Marcel, também não cede a outrem o seu direito de condutor do relato. Assim, a opção por um relato em primeira pessoa, nas condições realizadas no romance em análise, traduz uma total pessoalidade no trato com os fatos diegéticos que, nem mesmo a presença no relato do campo de consciência de outro personagem consegue alterar.

Esse recurso, que se repetirá também ao longo do quarto e quinto capítulos, oferece possibilidade de ampliação das perspectivas narrativas, mas também denota uma disposição de controle absoluto sobre o fato narrado que se estende também ao leitor. Assim, conquanto identificamos similaridades nos dois romances, observamos também diferenças significativas, principalmente no que concerne à condução da narrativa. Enquanto no romance B&S identificamos uma construção do relato pautada pela autoridade do narrador, em *Madame Bovary*, ao contrário, temos uma condução mais “democrática”, no sentido em que se nota o compartilhamento desse relato, que já antecipa formas que se desenvolverão no período naturalista. Dentre esses recursos inovadores para a época, observamos que a forma do relato deixa de estar exclusivamente vinculado à perspectiva e à voz do narrador, para relacionar-se à perspectiva dos personagens. O personagem assume a corresponsabilidade pela condução da narrativa. De acordo com o crítico António Apolinário Lourenço ²⁷, nesse tipo de discurso, dependendo da perspectiva do personagem, de seu conhecimento dos fatos e de sua focalização, que por vezes pode induzi-lo a erros, “o discurso relativiza-se e fragmentariza-se, obrigando a uma colaboração activa do leitor”.

Avaliamos que a recontextualização do romance *Madame Bovary* em B&S oferece oportunidade de repensar sobre as mudanças nos valores do século XIX comparando-se com os valores sociais de nosso século. Comportamento, meios de comunicação, relações humanas

²⁷ LOURENÇO, António Apolinário. Disponível em <http://olamtagv.wordpress.com/textos-seleccionados/madame-bovary-150-anos-depois/>

e poder são algumas das problemáticas apresentadas por intermédio da linguagem inovadora do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Mas a reatualização desse romance também está vinculado a outras formas que coexistem no romance B&S, dentre estas, podemos indicar o gênero policial e seus desdobramentos, assunto a ser considerado a seguir.

3.4 BUFO & SPALLANZANI E A PARÓDIA DO ROMANCE POLICIAL

Uma parte fundamental na constituição da forma narrativa do romance B&S é o processo investigativo peculiar ao gênero que ficou conhecido como romance policial. A confirmação de que esse é um recurso de grande importância neste romance de Rubem Fonseca é dada através do espelhamento que tal processo sofre ao longo da narrativa. Temos três episódios na constituição da trama do romance B&S que se constituem através do mesmo modelo comum à narrativa policial – ação criminal seguida de processo investigativo.

Sob a perspectiva da trama, o primeiro acontecimento que gera investigação é a morte da personagem Delfina Delamare, que ocorre no âmbito do 1º capítulo *Foutre Ton Encrier*, mas possui desdobramentos nos capítulos seguintes e só é concluído no último capítulo. Essa investigação é realizada pelo inspetor Guedes, policial da polícia civil do Rio de Janeiro, que trabalha na 14º DP, no Leblon, e que, de forma obstinada, procura cumprir seu dever profissional a partir da obediência à lei e encontrar o responsável pela morte de Delfina Delamare. Em relação a esse caso, o narrador ocupa o papel de criminoso.

O segundo acontecimento é a (falsa) morte do Sr. Maurício Estrucho, fato narrativo que é circunscrito ao 2º capítulo *Meu Passado Negro* e, cronologicamente, ocorre dez anos antes do relato da narrativa. Esses acontecimentos são rememorados por Gustavo Flávio. Esse crime não será investigado por um profissional da área criminal, mas sim por Ivan Canabrava, um funcionário da Panamericana de Seguros, empresa na qual trabalha. O investigador de seguros resolve investigar o caso motivado pela desconfiança da existência de alguma fraude, mediante o alto valor do seguro de vida feito pelo segurado, sua morte imediata à realização do seguro, e pela exigência da esposa do segurado, Srª Clara Estrucho, de que o corpo do marido não sofresse nenhum tipo de ultraje, durante os exames que comprovariam sua morte. Somos informados sobre os passos dessa investigação e de seus desdobramentos através da rememoração e enunciação do próprio Ivan Canabrava dez anos após a ocorrência desses acontecimentos. O ex-funcionário da Panamericana de Seguros torna-se um escritor de

sucesso e passa a utilizar o pseudônimo de Gustavo Flávio. A morte de sua amante Delfina Delamare e o consequente processo de investigação do caso, o fazem rememorar seu passado, que constituirá também o conteúdo de suas memórias, referência do livro que pretende escrever. Nesse caso, Gustavo Flávio, o narrador, assume o papel de investigador.

O terceiro episódio que também se aproxima da forma da narrativa policial está circunscrito ao 3º capítulo e constitui-se da morte de Suzy, uma das hóspedes da pousada *Refúgio do Pico do Gavião*, local para onde o narrador-escritor Gustavo Flávio viaja com intenção de descansar e escrever seu livro. Pouco tempo antes de ser assassinada, Susy vai até o chalé de Gustavo Flávio e lhe faz algumas revelações acerca do passado e da falsa identidade envolvendo um dos hóspedes. Posteriormente, essas informações foram decodificadas por Gustavo Flávio, levando-o a identificar o assassino e a motivação do crime antes que Carlos (Maria) e o Ermitão os revelassem a todos. O narrador Gustavo Flávio não tem participação direta nesse caso, mas sua condição de observador e de decodificador pode ser comparada ao papel do leitor de narrativa policial. Nessa tipologia, a segunda história, que é constituída pela investigação, apresenta ao leitor indícios e pistas que este deve decodificar ao longo da trama de modo a identificar o criminoso antes da revelação pelo narrador ou personagem.

Sob a perspectiva das diferentes funções assumidas pelo narrador em relação às ações investigativas, podemos observar a fragmentação e a densidade desse personagem que acumula as funções de personagem, relator e leitor. Como se pode depreender através da indicação da multiplicação de crimes e processos investigativos presentes na trama de B&S, esse é um modelo importante e que deve ser considerado na análise da constituição da forma da narrativa literária. Sua importância também se deve ao fato de que o próprio gênero policial e de mistério é considerado uma forma narrativa autorreflexiva. Essa afirmação se origina a partir da avaliação de que a forma da narrativa policial pressupõe que o leitor encontre, no âmbito da própria narrativa, as respostas para os enigmas que ela suscita. As conclusões de uma investigação devem ser resultantes da soma e análise das informações veiculadas no âmbito do próprio processo investigatório. O leitor de romances policiais volta-se para o próprio texto em busca dos seus referentes internos: detalhes e alusões narrativas e discursivas que funcionam como indícios e permitem que este reconstrua a primeira história e resolva o enigma proposto. Assim, temos que o que ocorre no interior do gênero policial pode ser identificado como uma amostra em menor escala do que ocorre na narrativa metaficcional, a necessidade de voltar-se para si em busca de referências.

Como podemos perceber, o processo investigativo também se compara ao percurso desenvolvido pelo crítico literário que tenta decodificar o percurso de composição do escritor, através de análise das marcas enunciativas e discursivas do texto. No âmbito do gênero policial, o processo de investigação é uma característica formal intrínseca ao gênero e que, sob diferentes tipologias, pode se projetar com maior ou menor importância para a trama. Em parte por seu caráter autorreflexivo, muitos romances do século XX têm incorporado esse gênero como um recurso formal à trama metaficcional. De acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 31), a história de detetive é um dos modelos empregados no âmbito da diegese como um índice que aponta para a constituição da narrativa autoconsciente. Avaliamos que ao referenciar o próprio processo de construção narrativa, o gênero policial também funciona como uma metáfora da autorrepresentação, noção característica da narrativa metaficcional.

Observamos, na linguagem do romance B&S, assimilação e recontextualização da narrativa policial que passa a ser reconfigurada agora sob perspectiva paródica e na interação com outras formas. Sob essa perspectiva, percebemos que se efetiva a utilização paródica do gênero policial e também de outros gêneros da tradição literária como um recurso de construção da forma do romance B&S. Há aí uma tentativa de parodiar o próprio ato de criação artística que se constitui no diálogo com a tradição. A esse respeito, o teórico Robert Stam argumenta que,

visto que a matéria da arte reflexiva é a própria tradição – a ela se fazem alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza – a paródia, por conseguinte, passa a ter importância capital. E a paródia implica algumas verdades óbvias quando se refere ao processo de criação artístico. A primeira é que o artista imita, não a Natureza, e sim outros discursos artísticos. Se pinta, se escreve ou se faz filmes é porque viu quadros, leu romances ou assistiu a filmes. O romancista faz uma imitação afetuosa ou hostil, de outros romancistas que, porventura tenha lido. O artista obedece a uma tradição: o médium, o gênero e o subgênero pré-existem ao artista (STAM, 1981, p. 56).

Assim, as relações textuais que o texto metaficcional opera constitui a base de sustentação do texto, sua própria forma. Como a constituição da narrativa metaficcional se realiza na relação com a tradição, esta pode ser reapresentada no texto sob várias formas, e a paródia é a principal delas. Ao observarmos o modo como a narrativa B&S se utiliza da narrativa policial, notamos que esse fenômeno se constitui a partir da repetição de modelos já consagrados nesse gênero e que são recontextualizados. Assim, o gênero policial se integra à narrativa B&S por meio da paródia. Sob essa conclusão, recorreremos aos estudos desenvolvidos por Linda Hutcheon acerca do romance moderno. Seu conceito de paródia –

que se diferencia do conceito bakhtiniano por não aliar à noção do ridículo – conforma-se ao modo como foi realizada a integração do romance policial em B&S. De acordo com a crítica:

Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E.M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Destacamos, nessa transcrição, a importância do distanciamento necessário à recontextualização através do olhar crítico. Linda Hutcheon destaca ainda na constituição da narrativa metaficcional, a importância do leitor que atua como coautor, através de sua capacidade de decodificar e compartilhar o repertório do autor, consciente da ficcionalidade do texto e, ao mesmo tempo, construtor de um posicionamento distanciado e crítico. Na concepção da teórica,

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. É aqui que a semiótica pragmática de um teorizador como Umberto Eco apresenta as ferramentas que permitem ultrapassar o formalismo de Genette. A paródia seria um dos “passos inferenciais”, nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor: “não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção” da obra (HUTCHEON, 1985, p. 34).

Assim, a identificação da tradição implicada na forma paródica e, além disso, o reconhecimento pelo leitor do efeito provocado pela incorporação dessa tradição ao novo texto são pressupostos fundamentais na construção de sentido da narrativa autoconsciente. Ao enfatizarmos a importância do paradigma da história de detetive para a constituição da forma da narrativa B&S, recorreremos à revisão do gênero, inserindo-o no âmbito da literatura de massa. Nossa proposta é o reconhecimento das similitudes e diferenças na recontextualização da forma do romance policial; a identificação da tipologia priorizada no romance parodiado; e os sentidos advindos dessa escolha.

De acordo com Paulo de M. e Albuquerque, o gênero policial deve sua origem ao romance de aventuras, sendo considerado inicialmente uma vertente deste. O crítico avalia que,

não é a simples história de um crime e a sua solução que transformam o romance de aventura em romance policial. É necessário que essa solução, ou melhor, o esclarecimento do problema, seja obtido através de um raciocínio lógico e que haja pelo menos dois elementos principais: o criminoso, representando o mal, e o detetive – em suas múltiplas formas – representando o bem (ALBUQUERQUE, 1979, p. 3-4).

No romance B&S, a noção do assassino como representação do mal e o detetive como representação do bem são pressupostos relativizados porque os motivos pelos quais o assassinato é cometido, como uma forma de alívio das dores e sofrimentos futuros, inviabiliza esse paradigma.

Tzvetan Todorov considera que, diferente da obra-prima da literatura, que transgride a norma do gênero à qual se filia, instituindo novos modelos, a obra-prima da literatura de massa, como o romance policial, por exemplo, é aquela que melhor se acomoda ao seu próprio gênero, reafirmando suas regras (2004, p. 94-95). Observamos, com Todorov (2004, p. 95), que o gênero policial como literatura de massa estabeleceu, ao longo de sua existência, diferentes modelos ou tipologias que correspondem, principalmente, à maior ou menor centralidade conferida ao próprio processo investigativo no âmbito do enredo. De acordo com o teórico, o gênero policial pode ser representado por três grandes tipologias: o romance policial clássico ou romance de enigma; o romance negro; e o romance de suspense. Ainda de acordo com Todorov (2004, p. 95-96), a forma do romance policial clássico ou de enigma é constituída por duas histórias. A primeira é a história do crime e a segunda é a história do inquérito. Nessa tipologia, a segunda história, a do inquérito, é a parte da narrativa na qual serão examinados os indícios e pistas que levarão à reconstituição do ato delituoso da primeira história e consequentemente à resolução do enigma. Todos os procedimentos narrativos, portanto, são voltados para a reconstituição da primeira história. O centro da intriga é o processo investigativo. Um elemento característico dessa tipologia é que não há ações paralelas à investigação. Não é comum que ocorram fatos que possam rivalizar, em nível de importância, com a ação investigativa. Por isso, os investigadores estão a salvo, já que nenhuma outra trama deve envolvê-los. De acordo com Todorov,

a segunda história, a história do inquérito, goza pois de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro: ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita,

como o próprio livro é escrito. A primeira história ignora totalmente o livro, isto é, ela nunca se confessa livresca (nenhum autor de romances policiais poderia permitir-se indicar ele mesmo o caráter imaginário da história, como acontece na literatura). Em compensação, a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história desse livro (TODOROV, 2004, p. 96).

No *Roman noir* ou romance negro, outra vertente importante do romance policial, assinalam-se diferenças em relação à forma do romance policial clássico. Os acontecimentos da primeira história são suprimidos ou diminuídos em sua importância. O foco do interesse desloca-se. Não se trata apenas de desvendar os acontecimentos da primeira história, como na vertente anteriormente tratada, mas acompanhar as ações criminosas que acontecem no presente da narrativa. Todos os fatos narrativos concentram-se na segunda história. Todorov avalia que “a prospecção substitui a retrospectiva” (2004, p. 99). O presente da narrativa é pleno de acontecimentos e ações que podem suscitar outras tramas menores, cujos desdobramentos podem pôr em risco a vida dos próprios investigadores, porque, nessa modalidade narrativa, nenhum personagem está protegido. No romance negro, de acordo com Todorov,

não há história a adivinhar; não há mistério, no sentido em que ele estava presente no romance de enigma. Mas o interesse do leitor não diminui por isso: nota-se aqui que existem duas formas de interesse completamente diferentes. A primeira pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (gangsters que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades). Esse tipo de interesse era inconcebível no romance de enigma, pois suas personagens principais (o detetive e seu amigo narrador) eram, por definição, imunes: nada podia acontecer-lhes. A situação se inverte no romance negro: tudo é possível, e o detetive arrisca sua saúde, senão sua vida (TODOROV, 2004, p. 99).

Assim, podemos observar que o interesse principal do romance negro deixa de ser o momento anterior ao relato da narrativa, como no romance policial clássico, e passa a ser o momento simultâneo ao relato. De acordo com o teórico, “a narrativa coincide com a ação” (TODOROV, 2004, p. 98).

Ainda em relação ao romance negro, é importante destacar que os crimes aí praticados não são cometidos por motivos pessoais, como no romance policial clássico. Eles são cometidos, em sua maioria, por profissionais como *gangsters*, foragidos e criminosos e a caracterização dos ambientes, dos personagens e dos temas, como a violência e a amoralidade

dos personagens são seus principais elementos constitutivos (cf. TODOROV, 2004, p. 99-100).

Como o romance negro está estreitamente ligado à Série *Noire*, é oportuno destacar o resumo da proposta de Marcel Duhamel, diretor e criador da coleção editada pela Gallimard, na apresentação dos primeiros volumes, editados em 1945. De acordo com Duhamel,

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série *Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático, tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem, como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí veremos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as suas formas especialmente as mais vis – a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os leitores amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor – de preferência bestial –, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente. Mas aqui são moeda corrente, e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor” (DUHAMEL *apud* ALBUQUERQUE, 1979, p. 153).

Assim, podemos concluir que o romance negro se constitui por um estilo mais direto e cru. As descrições são rudes e agressivas e percebe-se uma tendência a utilizar comparações que provocam choque ou repugnância, embora sejam enunciadas de forma natural, como se nada surpreendesse o narrador e ele estivesse totalmente inserido àquele meio.

A terceira tipologia do romance policial avaliada por Todorov é o romance de suspense. Essa narrativa, de acordo com o teórico, associa elementos constitutivos das duas primeiras tipologias apresentadas. Esteve presente em dois diferentes momentos: no período de transição do romance clássico para o romance negro e também no período áureo do romance negro. O suspense do primeiro período é caracterizado pela vulnerabilidade do detetive que não é um observador distanciado, mas, ao contrário, encontra-se totalmente integrado ao meio. Essa sub-tipologia é denominada por Todorov de “história do detetive vulnerável” (cf. 2004, p. 103). Na segunda modalidade do romance de suspense, o crime volta a ser praticado por motivos pessoais, como na modalidade clássica. A investigação, porém, passa a ser realizada pelo próprio acusado a fim de provar sua inocência. A segunda história, no entanto, não se resume apenas à investigação, já que as ações presentes e futuras também

constituem focos de interesse para a trama. De acordo com Todorov (cf. 2004, p. 103), essa história poderia também chamar-se de a “história do suspeito-detetive”. Observa-se uma maior preocupação na elaboração da intriga e na tentativa de restabelecimento do antigo mistério e suspense do romance policial clássico e, ao mesmo tempo, ocorre diminuição de descrições do meio, que é uma característica formal do romance negro.

Devido à complexidade estética do romance B&S, não podemos considerá-lo como um romance policial nos moldes da literatura de massa. Embora possua todos os elementos presentes na composição dessa tipologia, sua forma ultrapassa esse paradigma. No entanto, o romance B&S se apropria, via paródia, de alguns modelos do gênero policial que passam a configurar a sua forma, ao lado de outros recursos de composição. O gênero policial não é reapresentado aqui com a finalidade de reafirmação de seus pressupostos, mas, ao contrário, é reconfigurado por meio da paródia com a intenção de subverter os limites desse modelo narrativo. Essa ruptura provocada pela inversão dos modelos resulta em efeitos que motivam a problematização do gênero e a revisão do cânone. Assim, a apropriação paródica permite também a reatualização da forma na relativização das bases do gênero. É um modo de se repensar o gênero e a própria tradição literária a partir do alargamento da forma canônica.

Como identificamos no romance três momentos investigativos importantes, nos concentraremos primeiramente naquele que ocupa a maior extensão no âmbito do romance B&S: a investigação da morte de Delfina Delamare.

No romance B&S, a socialite Delfina Delamare, esposa do empresário Eugênio Delamare, foi encontrada morta dentro de seu carro, uma Mercedes, na rua Diamantina, uma rua sem saída, no bairro Jardim Botânico, Rio de Janeiro. Delfina foi morta com um tiro no coração e, aparentemente, nada havia sido roubado. O policial Guedes, inspetor da 14ª delegacia de polícia civil do Rio de Janeiro, estava de plantão no dia e foi designado para assumir as investigações. A partir daí, o inspetor Guedes dá início a uma série de procedimentos com o objetivo de elucidar o caso. Todo o processo investigativo é enunciado simultaneamente pelo narrador Gustavo Flávio.

Ao compararmos a forma das diferentes tipologias do romance policial e o modelo reconfigurado no romance B&S, observamos que esta reúne um pouco das características constitutivas das três principais tipologias, mas que se aproxima principalmente da forma conhecida como romance negro. Nessa tipologia, como já foi indicado, a segunda história não se resume apenas à reconstituição das ações que resultaram no evento criminoso da primeira história, como na forma clássica do romance policial. Mas, ao contrário, a segunda história também reúne tensão dramática advinda dos eventos que são realizados durante o período

investigativo. O período de investigação, além de realizar o rastreamento e apuração dos indícios, reconstituindo meticulosamente as ações que resultaram no evento criminoso da primeira história, agrega novos eventos, aventuras e delitos. No caso do romance B&S, podemos observar que a investigação da morte de Delfina Delamare ocupa um lugar de destaque na narrativa, mas outras tramas também coexistem em igual importância. Entre o início da investigação do inspetor Guedes e a revelação final, existem outras tramas, como por exemplo, a tentativa de suborno do inspetor Guedes por Eugênio Delamare; a prisão, libertação e morte de Agenor; a viagem de Gustavo Flávio e todos os acontecimentos que se desenrolaram no “Refúgio”; a ida de Guedes até ao “Refúgio”; a ameaça de Eugênio Delamare; a peregrinação de Gustavo Flávio para a compra de uma arma; o sequestro e tortura de Gustavo Flávio; a morte de Eugênio Delamare, seus capangas e policiais, durante a libertação de Gustavo Flávio; a acusação de corrupção sofrida pelo inspetor Guedes e seu consequente afastamento do caso Delfina Delamare e a confissão de Gustavo Flávio para Minolta. Todas essas tramas transitam em torno do processo de investigação do assassinato de Delfina Delamare. No romance negro, o interesse principal passa a ser o momento simultâneo ao relato, diferente do romance policial clássico cuja tensão concentra-se apenas no momento anterior ao relato da narrativa. Observamos aí uma subversão do modelo, uma vez que a narrativa B&S consegue manter em um mesmo nível de interesse tanto a história anterior quanto a história desenvolvida no momento simultâneo ao relato. Outra característica que indicia o modelo do romance negro é a caracterização de espaços e ambientes, que é um recurso muito presente em B&S, como por exemplo, a indicação de suas caminhadas pela cidade, a descrição do “Refúgio”, etc. Além disso, observamos que assim como no romance negro, os personagens principais de B&S também não estão imunes, mas sujeitos a agressões de todo tipo. Por outro lado, os principais crimes não são cometidos, como no modelo *noir*, por profissionais, mas por pessoas conhecidas, motivadas por motivos pessoais.

A trama do romance B&S se constitui pelo menos a partir da investigação de três crimes importantes que competem entre si pela atenção do leitor. No relato que envolve o passado do narrador, observamos que Gustavo Flávio (Ivan Canabrava) é o detetive e também a vítima, Maurício Estrucho e Eugênio Delamare são os criminosos; no caso da morte de Delfina Delamare, observamos que ela é a vítima e também a criminosa, visto que ela arquitetou sua própria morte; Gustavo Flávio é o assassino e, sob certo aspecto, também vítima, porque cometeu o crime em atendimento a um pedido de Delfina Delamare e seu objetivo era aliviar seu sofrimento. Nesse caso, o inspetor Guedes é o investigador. No caso da morte de Susy, o delegado de Pereiras é o responsável pelas investigações, Susy é a vítima

e Eurídice é a criminosa. Observamos que as funções realizadas na trama policial clássica pelos elementos estruturadores – o criminoso, o investigador e a vítima – são subvertidos na narrativa B&S e seus papéis relativizados em todas essas tramas. Esse expediente permite-nos observar a própria fragmentação dos personagens em suas mudanças de papéis.

Outra subversão do gênero policial se concentra no aspecto da resolução dos casos policiais. Nenhum dos três casos foi resolvido com a conclusão das investigações. No caso referente ao passado do narrador, Ivan Canabrava consegue provar que realmente ocorreu fraude envolvendo a morte de Maurício Estrucho, no entanto, como a própria presidência da empresa estava envolvida na fraude, Ivan é considerado louco e é punido com detenção em um manicômio judiciário do qual, posteriormente, foge; no caso da morte de Delfina Delamare, Guedes, o policial responsável pelas investigações, consegue identificar o assassino, mas não consegue provar tal acusação. Além disso, é afastado do caso por suspeitas de corrupção, passando a ser ele próprio investigado. A conclusão de sua investigação não tem validade para a polícia; no último crime, aquele que acontece no *Refúgio do Pico do Gavião*, o delegado de Pereiras, responsável pela investigação, comete um erro na investigação e na conclusão de sua investigação, culpando um inocente pelo crime, o Ermitão, e só depois, o próprio acusado se transforma em testemunha e revela, através da ajuda de uma das hóspedes, o verdadeiro criminoso. Ao final da trama, de acordo com o modelo instituído no romance policial, o detetive sempre apresenta a resolução do caso, através da revelação do criminoso e dos motivos que motivaram o crime. Na narrativa em análise, o detetive Guedes descobre quem cometeu o crime, mas desconhece a motivação. Ao final, o próprio culpado revela seu crime e os motivos de seu ato. Além disso, não há punição formal para o culpado porque sua culpabilidade não pode ser provada. Consideramos essas subversões do enredo policial como inversões paródicas, fontes de problematização do modelo do romance policial.

3.5 A PARÓDIA NA COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM INSPETOR GUEDES

O inspetor Guedes é um personagem de grande importância na narrativa B&S, tão importante que, por vezes, o narrador em primeira pessoa se deixa envolver pelo seu campo de consciência. Ele é o responsável pelas investigações da morte de Delfina Delamare. É advogado, morador de Copacabana. Trabalha como policial de uma instituição pública, no Departamento de Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, 14ª DP, situado no Leblon, zona Sul do Rio de Janeiro. Por intermédio da visão parcial do narrador, somos informados de seu

modo de vida, valores, hábitos, ideologia, conduta. Para Guedes, a lei está acima das instituições e deve reger todo o comportamento de um policial. Guedes conhece bem o regulamento. De acordo com o narrador, a única infração aos regulamentos cometida por Guedes é a substituição da arma dada pela instituição por outra feita de um material mais leve, portanto mais fácil de ser transportada.

Temos no romance B&S uma construção meticulosa das características, das ações e da personalidade de Guedes que nos são reveladas diretamente pelo discurso do narrador; indiretamente, através da descrição de suas ações; ou ainda por sua própria perspectiva numa espécie de discurso indireto livre, com focalização no personagem Guedes. A partir do estudo das características, discursos e ações desse personagem, consideramos que sua constituição se dá a partir do diálogo autorreferencial estabelecido com dois importantes personagens literários. O comportamento de Guedes aproxima-se do comportamento do personagem do romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo, inspetor Javert. O inspetor Guedes e o inspetor Javert são policiais que têm por princípio a obediência aos regulamentos. Por isso, seguem, investigam e punem aqueles que acreditam ter violado a lei. Outro ponto em comum entre os dois policiais é a obstinação com que eles procuram agir. São comparados com cães e lobo devido a essa característica e não desistem apesar das dificuldades que encontram na realização de seus objetivos. Além dessas características, observamos também que o personagem Guedes destaca-se pela humanidade e honestidade que o diferenciam e o fazem relacionar-se a outro policial da literatura francesa que, acreditamos, também tenha sido constituído a partir do personagem de Victor Hugo. Trata-se do inspetor Maigret, do escritor belga Georges Simenon. Assim, nos propomos a indicar as relações paródicas estabelecidas na constituição do personagem e nos sentidos advindos dessas relações para o romance B&S.

3.5.1 O inspetor Guedes e a paródia do Inspetor Javert, de Victor Hugo

O personagem Guedes participa do presente da narrativa. Ele é o policial designado para conduzir o processo investigativo da morte da *socialite* Delfina Delamare na trama de B&S. Fora o narrador autodiegético, Guedes é o personagem de maior participação na trama e é também o personagem mais cuidadosamente construído. O leitor tem acesso a muitas informações sobre esse personagem através de suas falas em discurso direto, através das descrições de sua atuação como policial e das considerações que o narrador faz a seu respeito e, ainda através de suas próprias percepções apresentadas através da inserção focalizadora no

relato de Gustavo Flávio. Guedes é o policial incorruptível, trabalhador incansável e possuidor de um grande senso de justiça. A importância desse personagem para a obra de Rubem Fonseca pode ser expressa também através de seu reaparecimento no mais recente livro de contos desse autor: *Axilas e Outras Histórias Indecorosas* (FONSECA, 2011). Essa coletânea possui três contos que reapresentam a figura do inspetor Guedes. Em dois desses contos, *Janela Sem Cortina* (FONSECA, 2011, p. 37-54) e *Mordida* (FONSECA, 2011, p. 131-141), Guedes é um personagem secundário e participa na trama como policial designado para investigar os crimes. No conto *Livre-Alvedrio* (FONSECA, 2011, p. 55-81), porém, o policial Guedes é o personagem autodiegético e enquanto investiga um crime, reflete sobre os motivos pelos quais as pessoas tiram a própria vida.

O inspetor Guedes tem grande destaque na trama de B&S, sua participação inicia-se já no primeiro capítulo. Reaparece no final do terceiro capítulo e permanece até o final da trama. Guedes, portanto, só não está presente no segundo capítulo, aquele que se constitui do passado do narrador. Pela forma como são descritas suas características e ações, avaliamos que o narrador demonstra identificar-se com esse personagem, mesmo relatando sua aversão a policiais. Gustavo Flávio admira principalmente a honestidade e persistência que pautam a conduta de Guedes. A observação do personagem sob a perspectiva de sua composição física e psicológica, seus valores ideológicos e conduta moral e ainda sua constituição linguística, apontam para um diálogo autorreferente com a tradição do romance ocidental. De acordo com Linda Hutcheon (1985, p. 40), ao imitar a arte mais que a vida, a paródia “reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza”. Ao evocar a tradição e recontextualizá-la, a narrativa B&S promove reflexões em seus próprios modelos.

A partir da observação de inúmeros paralelos em suas composições, avaliamos que o personagem Guedes configura-se como paródia do inspetor Javert, personagem do romance *Os miseráveis*, do escritor francês Victor Hugo, publicado em 1862. Nossa avaliação se dá principalmente no que diz respeito à obstinação dos dois policiais. A persistência com que o inspetor Javert persegue Jean Valjean é reconfigurada através da persistência com que o inspetor Guedes persegue Gustavo Flávio, fato demonstrado, principalmente através da sua ida ao *Refúgio do Pico do Gavião*, local de difícil acesso e afastado da zona Sul do Rio de Janeiro, local onde o inspetor Guedes mora e trabalha. Além desse aspecto, é importante ressaltar que os valores do inspetor Guedes operam uma ruptura em relação aos valores do inspetor Javert, pois este tinha uma visão de mundo maniqueísta, em que percebia somente a ideia do bem e do mal, o bem sendo representado por todos aqueles que seguem a lei, e o mal sendo representado por todos aqueles que não cumprem a lei, independente do motivo. As

ações do inspetor Guedes relativizam muitos desses valores porque instaura a perspectiva do homem comum, sujeito a heroísmos e fragilidades, dores e questionamentos de si e dos outros.

O inspetor Javert acredita que a única opção após a subversão da lei é a punição. Ele passa grande parte de sua vida perseguindo Jean Valjean a quem jurou prender, pois o vê como alguém que rompeu com os parâmetros prescritos pela lei. Jean Valjean, porém, salva sua vida. Nesse momento se instaura um grande dilema, pois o inspetor Javert não sabe o que deve fazer. Se soltar aquele que considera ser alguém que vive às margens da lei, acredita que se tornará também um deles e, ao mesmo tempo, se cumprir sua promessa e prender Jean Valjean, estará por uma lado cumprindo sua obrigação profissional, mas por outro, cometendo uma injustiça, sob a perspectiva de sua própria consciência, com aquele que o salvou. Assim, ao concluir que qualquer decisão implicaria em uma forma de subversão que não poderia admitir, opta por abster-se, algemando seus punhos e jogando-se no rio. Tanto o inspetor Maigret, outro personagem parodiado pelo inspetor Guedes que veremos a seguir, quanto o inspetor Guedes subvertem essa noção e, embora tentem cumprir com as missões para as quais são designados através do cumprimento à lei, o fazem a partir da consciência de que a proteção da vida humana está acima de tudo.

3.5.2 O inspetor Guedes e a paródia do Inspetor Maigret, de Georges Simenon

Outro personagem literário compartilha com o inspetor Javert a composição do inspetor Guedes; trata-se do inspetor Maigret. Observamos, que a composição do policial do romance B&S recontextualiza também o policial da literatura de massa, inspetor Maigret. Trata-se do personagem mais famoso do escritor belga, naturalizado francês, Georges Simenon. Esse escritor escreveu ao todo 75 romances e 28 contos, tendo o inspetor Maigret como protagonista, além de ter escrito também 200 romances populares e 120 romances psicológicos, de acordo com o prefácio de *A primeira investigação de Maigret* (SIMENON, 2006, p. 7-10). O próprio Gustavo Flávio faz referência ao grande número de obras escritas por Georges Simenon. Ao ser questionado por Minolta se o tempo dedicado às mulheres poderia resultar em uma possível perda na sua produção literária, Gustavo Flávio responde: “[...] Simenon tem, ou tinha, tantas amantes quanto eu, talvez mais, e escreveu uma quantidade enorme de livros” (cf. FONSECA, 1991, p. 8). O crítico Paulo de Medeiros Albuquerque (1979, p. 140) avalia que o inspetor Maigret se compara em importância aos

mais famosos detetives da literatura ocidental como C. Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, Monsieur Lecoq, de Émile Gaboriau, Sherlock Holmes, de Conan Doyle, Hercule Poirot e Miss Jane Marple, de Agatha Christie, Nero Wolfe, de Rex Stout, Sam Spade, de Dashiell Hammett e Philip Marlowe, de Raymon Chandler, entre outros.

Uma característica definidora do inspetor Maigret é que, como policial, procura colocar-se no lugar do criminoso e pensar como ele pensaria e essa postura o leva a perceber cada inquérito que realiza como uma oportunidade de vivenciar uma nova experiência humana. Desta forma, através de suas investigações, também busca explicações para sua constante indagação: o que leva um homem a cometer um homicídio? Uma das suas explicações é que o homem é movido por suas paixões humanas, como ciúmes, cupidez, inveja. Encontramos enunciados que apresentam as mesmas preocupações, agora feitas pelo inspetor Guedes. No fragmento a seguir, Gustavo Flávio, numa posição onisciente, relata o pensamento do inspetor Guedes acerca do assassinato de Delfina Delamare. O narrador indica que,

Guedes pensava no assunto dessa forma, enquanto fazia a barba. Ele não encarava o homicídio como uma reversão atávica, uma característica remota do ser humano, que reaparecia episodicamente não se sabia por quê. Ele via homicídios quase que diariamente, cometidos por pessoas de todos os tipos, pobres e ricos, fortes e fracos, analfabetos e doutores, e acreditava que o homem sempre fora e continuará sendo um animal violento, matador, por prazer, dos seus semelhantes e de outras criaturas vivas. Qualquer pessoa poderia ter matado Delfina, mas não fora um ladrão nem um psicopata, essa certeza ele tinha. Então quem a assassinara? Uma mulher jovem, rica e bonita poderia ser morta por ciúmes, por inveja, por despeito, por rancor, por interesses pecuniários (FONSECA, 1991, p. 31).

Identificamos entre esses dois personagens aspectos em comum que nos apontam para a possibilidade de uma relação paródica que se configura por via da ironia. Paulo de Medeiros (cf. 1979, p. 139), em obra sobre o gênero policial, resume a importância do personagem inspetor Maigret. De acordo com o crítico:

na França surgiria, no início da década de 30, um dos maiores – senão o maior – detetive dos tempos modernos. Um detetive que veio apontar novos caminhos para o romance policial. Especialmente na França, onde esse romance praticamente deixara de existir desde Leroux e Leblanc, ou mesmo desde Fantomas [...] Em 1931, apareceu o primeiro volume da série *Maigret*, criação de Georges Simenon. Era uma nova figura de detetive, com algo de Monsieur Lecoq, de Gaboriau, mas sobretudo um policial profundamente humano (ALBUQUERQUE, 1979, p. 139-140).

Ainda em relação à composição do personagem, Paulo de M. de Albuquerque afirma que,

Jules Maigret é o detetive de rotina, o detetive da própria polícia [...] é um homem comum, um funcionário da polícia, com problema de dor de dentes, de resfriados, das pequenas compras para a casa, enfim todos os problemas domésticos [...] Maigret não tem o físico privilegiado de alguns detetives modernos do romance norte-americano; não é um especialista em caratê ou judô, se bem saiba se defender (ALBUQUERQUE, 1979, p. 77-78).

Ao longo da narrativa, observamos que muitas das características e ações de Guedes lembram as ações e características do inspetor Maigret. Tanto o inspetor Guedes quanto o inspetor Maigret são policiais, funcionários de instituições públicas, portanto são servidores públicos, vinculados às normas e códigos da instituição. Esse é um dado importante se levarmos em conta que a quase totalidade dos detetives da literatura policial relacionados acima exercem sua função de forma independente. Assim, podem escolher com mais liberdade suas estratégias investigativas, fato que não se aplica aos personagens em análise, ambos vinculados a um sistema. Além disso, ambos conhecem e respeitam o Código Penal e procuram segui-lo na realização de suas investigações. Suas investigações, portanto, são realizadas através dos recursos disponibilizados pelo sistema do qual fazem parte.

Profissionais disciplinados, os dois policiais são dedicados e obstinados na realização de seu trabalho, mas, acima de tudo, se destacam dos outros detetives famosos da literatura devido ao comportamento ético que valoriza mais o aspecto humano do que a técnica ou o raciocínio dedutivo. Atentos aos detalhes, os personagens demonstram reconhecer os sinais expressos pela fisionomia das pessoas. No nível da constituição do discurso, observamos a presença de fragmentos normativos extraídos do Código Penal presentes em linguagem de ambos os personagens como, por exemplo, pode ser visto no fragmento a seguir extraído do livro *Maigret - A primeira investigação* (SIMENON, 2006, p. 50). Enquanto o inspetor Maigret investiga um caso e segue as pistas deixadas pelo criminoso, lembrava-se do código que rege a conduta da polícia francesa. O inspetor Maigret relembra que: “É recomendável que os inspetores possuam o traje a rigor, sem o qual será impossível o acesso a determinadas reuniões sociais.” (SIMENON, 2006, p. 50) ou ainda “Os agentes encarregados de vigilância não têm direitos próprios; seus atos são determinados pelas atividades do vigiado.” (2006, p. 56). Em modelo parecido, o inspetor Guedes avalia que: “o roubo ocorre, segundo o Código Penal, quando a coisa alheia é subtraída mediante grave ameaça e violência à pessoa, ou depois de havê-la, por qualquer modo, reduzido à impossibilidade de resistência” (FONSECA, 1991, p. 22), ou ainda, “a lei – o Código Penal ao qual ele se submetia –

considerava circunstância atenuante da pena a confissão espontânea de crime de autoria imputada a outrem” (FONSECA, 1991, p. 157).

No fragmento a seguir, Gustavo Flávio apresenta o posicionamento do inspetor Guedes em relação à função de um policial. Gustavo Flávio relata que,

a atividade policial, para Guedes, consistia na apuração das infrações penais e da sua autoria. Apurar a infração penal, conforme o Código de Processo Penal, significava pesquisar o fato infringente da lei. Não cabia a ele, policial, nenhum julgamento de valor acerca da ilicitude do fato, mas apenas a colheita de provas, de sua materialidade e autoria e todas as providências para acautelar os vestígios deixados pela infração (FONSECA, 1991, p. 15).

Podemos interpretar esse recurso comum nos dois romances como uma forma de enfatizar a diferença entre o detetive particular, que segue seus próprios métodos e um detetive associado a uma instituição pública, cujos atos devem seguir uma orientação pré-concebida. Por outro lado, também ajudam a configurar o universo dos policiais, a construir um perfil de profissionais que procuram seguir as regras e normas do sistema ao qual escolheram pertencer e enfatiza a noção de disciplina, em oposição à indisciplina dos que estão sendo investigados, portanto, os que estão fora da lei. No caso específico de B&S, a ênfase a respeito das regras que pautam a conduta do inspetor Guedes serve como base de comparação com a postura assumida pela investigação de Ivan Canabrava que, como investigava de modo independente e não estava sujeito ao sistema, podia se utilizar de métodos não ortodoxos.

Outro ponto em comum entre os investigadores é o costume de caminhar pelas ruas da cidade. Ambos relatam que enquanto caminham, costumam refletir melhor sobre os pontos ainda obscuros da investigação. O inspetor Guedes costuma ir de seu apartamento em Copacabana até a 14ª DP que fica situada no Leblon; seu horário predileto é pela manhã bem cedo, antes que as ruas fiquem cheias de transeuntes (cf. FONSECA, 1991, p. 21-25). Esse também é um índice que aponta para o caráter introspectivo e solitário do inspetor Guedes. Quanto ao inspetor Maigret, as narrativas indicam seu costume de andarilho pelas ruas de Paris. Maigret revela que gosta de caminhar por ruas vazias para aspirar o ar matinal e os diferentes cheiros (cf. SIMENON, 2010, p. 13). Além desse aspecto, avaliamos que o traço comum mais forte entre os dois detetives é a preocupação com a vida humana. Gustavo Flávio relata que Guedes tem orgulho de nunca ter matado ninguém e, ao longo da narrativa, verificamos que o inspetor decide libertar Agenor – homem contratado por Eugênio Delamare para assumir a culpa pela morte de Delfina – com o objetivo de protegê-lo de possíveis

represálias. Essa é uma atitude que contraria o Código Penal que ele segue, mas se justifica, de acordo com seus princípios, por ser uma atitude que privilegia a vida humana. Além disso, mesmo sabendo que foi Gustavo Flávio quem matou Delfina Delamare, o avisa de que pode estar correndo perigo de vida e também faz de tudo para protegê-lo. Embora ambos os detetives de polícia apresentem um olhar cético sobre a sociedade, compartilhando a crença de que a violência é inata ao ser humano, também procuram, através de seus atos éticos e humanos, contribuir para a organização da sociedade e a preservação da vida.

Os dois policiais utilizam métodos dedutivos, mas acreditam muito na sua intuição, e no decorrer da narrativa, podemos vê-los acreditando ou duvidando do discurso de alguém com quem interagem, pela observação da expressão fisionômica. Um traço marcante da personalidade do comissário Maigret é a sua habilidade em traduzir gestos e olhares. Ele sabe quando as pessoas estão mentindo e sabe extrair delas a informação que deseja; assim também age o inspetor Guedes, que demonstra confiar mais em sua intuição do que em seu raciocínio. O inspetor Maigret e o inspetor Guedes são homens comuns, que não apresentam talentos extraordinários, não são detetives exclusivamente dedutivos ou cerebrais, mas procuram aliar seus métodos investigativos com disciplina e intuição. No entanto, apesar das características pessoais e comportamentais que aproximam os policiais, percebemos que as diferenças entre o espaço-tempo que os separam produzem também alterações significativas em seu modo de compreender a vida. Embora ambos tentem seguir as normas prescritas pela instituição as quais fazem parte, percebemos que apenas o inspetor Maigret acredita de fato em uma instituição com poder de atuação e transformação da sociedade. Maigret possui uma visão otimista e positiva de sua corporação que, no entanto, não é compartilhada pelo personagem Guedes. Este compreende a atividade policial como uma missão pessoal, mas seu desencanto diante da sociedade em geral o impede de acreditar nos seus colegas de profissão e na própria instituição.

A composição do personagem Guedes a partir das relações entre dois importantes personagens da tradição literária nos permite observar o papel da paródia como um recurso transcontextualizador que problematiza e permite a reatualização dos temas através de um novo olhar advindo da visualização das sobreposições e interseções do antigo e do novo. A observação da constituição formal do romance B&S nos direciona a uma reflexão acerca do modo configurador do romance metatextual. Um modelo narrativo que se constitui na relação intertextual e que oportuniza a experimentação do processo de construção literária fundada na relação de cooperação entre o escritor, narrador e o leitor. Pensar a forma metaficcional é pensar em um modelo que tenta entender a arte por meio de seus próprios recursos. Com esse

objetivo, a forma metaficcional dialoga com a tradição como a revelar que não há espaço mais fértil em manifestações que possam responder às problematizações artísticas. A literatura iniciada no século XX potencializa a ideia de autoconsciência revelada pelo jogo de mascaramento e desmascaramento do real e exige que o leitor reconheça essas relações como estratégia de construção formal cujos sentidos também são definidores da criação estética. Essa leitura obriga o leitor a uma imersão no universo da tradição literária e, ao mesmo tempo, o caráter antiilusionista dessa arte chama sua atenção para o processo de construção estética. A ideia de processo veiculada nessa forma de arte aproxima o leitor ao dar-lhe consciência da imprescindibilidade de sua participação e também desmistifica e relativiza padrões estéticos. A relação autorrepresentativa, nessa modalidade narrativa, é ainda mais exposta e distribuída sob diferentes níveis do texto, constituindo parte de seu processo de construção formal.

O comentário estético é outro aspecto de destaque nessa tipologia porque é um elemento estrutural que orienta o leitor em seu processo de reconstrução textual e instaura momentos de reflexão compartilhados por escritor, narrador e leitor. Ao explorar as possibilidades oferecidas pela própria ficção, a narrativa metaficcional instaura um campo semântico que permite pensar a literatura em um nível mais profundo de especialização. Assim, a percepção dos significados instaurados por determinado modelo da tradição e o modo como esses significados são reconfigurados, ocupam um espaço importante nessa leitura. Notamos, ao estudar a forma metaficcional da narrativa, que esta também se modifica ao longo de sua história. A narrativa metaficcional precursora, que procura sobrepor os aspectos da reflexão estética acima da ação narrativa não é a mesma narrativa metaficcional de hoje e nem aquela que constitui nosso objeto de estudo. Assim como em qualquer outra proposta estética, há diferentes tipologias que, antes de serem compreendidas como etapas de desenvolvimento, configuram diferentes exigências de cada tempo e sociedade. Por fim, resta-nos dizer que a narrativa metaficcional, através da instauração dos recursos antiilusionistas, reelabora os conceitos de ficção e realidade.

A partir do reconhecimento da forma de composição do romance B&S nos propomos, com as estratégias da análise comparada e do instrumental teórico-crítico da linguagem cinematográfica, analisar a transposição da narrativa literária para a forma fílmica, as reafirmações, transgressões e o modo como se dá a constituição dos sentidos nesse novo meio.

4 O ANTIILUSIONISMO NA CONSTITUIÇÃO DO FILME *BUFO & SPALLANZANI*

Em *O espetáculo interrompido* (1981, p. 19) Robert Stam avalia que a arte “tem sido alimentada pela tensão constante entre ilusionismo e reflexividade” e, embora essa prática remonte às origens da arte, tem se manifestado sob diferentes formas e propósitos ao longo dos períodos e dos gêneros. O crítico ressalta que “enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo” (1981, p. 22). Assim, a arte ilusionista tenta esconder as marcas de construção do discurso, apresentando uma impressão de que o objeto artístico se fez por si próprio e o antiilusionismo apresenta as rupturas e revela a arquitetura de um discurso construído. Sob essa perspectiva, observaremos de que modo a adaptação fílmica B&S reelabora essas questões.

4.1 ILUSIONISMO E ANTIILUSIONISMO

Ao analisarmos a forma do romance B&S, podemos observar os diferentes recursos antiilusionistas ou metaficcionais que constituem sua tessitura narrativa, como foi indicado no segundo capítulo. O texto literário apresenta discontinuidades que desvendam e problematizam o próprio processo de sua constituição formal. Recursos de autorreferência, espelhamento de estruturas discursivas, que se realizam através de repetição de parágrafos e frases, histórias encaixadas ou contos dentro de contos, autocrítica, paródia, autoconsciência revelada através de discussões acerca do papel do escritor e do artista, mistura de gêneros, revelação do processo de composição artística, duplicações de tramas, intertextualidade, entre outros, são algumas das estratégias utilizadas para chamar a atenção para a natureza ficcional do romance, revelando-o como discurso construído e, ao mesmo tempo solicitar a participação crítica do leitor que atua como coautor, reelaborando as questões apresentadas pelo texto.

O processo de transposição implica em perdas e ganhos, mudanças enfim que correspondem à criatividade individual do adaptador, à adequação ao novo universo espaço-temporal e à especificidade do meio semiótico, uma vez que o texto adaptado é sempre uma reatualização do texto-fonte. Assim, ao propormos o estudo da adaptação fílmica B&S,

interessa-nos especialmente a observação e análise da forma assumida por essa narrativa nesse novo meio semiótico. Nossa estratégia, portanto, é a constituição de uma pesquisa que responda as seguintes questões: a perspectiva metaficcional ou antiilusionista presente na constituição formal da narrativa literária B&S se repete na narrativa fílmica? Que recursos são utilizados na constituição do antiilusionismo na forma da narrativa fílmica B&S? Quais os novos sentidos advindos da transposição dos meios narrativos? Essas são questões que privilegiaremos no desenvolvimento desse estudo.

4.2 A TRANSMUTAÇÃO FÍLMICA

Jacques Aumont (1993, p. 206-207) relativiza a atitude comum de ver a imagem como resultado de uma semelhança perfeita com o seu modelo. O teórico subverte esse posicionamento que denomina de concepção “absolutista” da analogia e, em seu lugar, sobrepõe à visão de Ernst Gombrich para quem a analogia icônica tem sempre duplo aspecto, o aspecto espelho, que faz com que a analogia redobre certos elementos da realidade visual, que corresponderia ao desejo de reprodução, e o aspecto mapa, que faz com que a imitação da natureza passe por esquemas múltiplos, mentais, universais, sociais e estéticos e que corresponderia ao desejo de criação. Assim, de acordo com o crítico, a analogia icônica pressupõe de forma concomitante o desejo de reprodução e o desejo de criação. Sob suas palavras: “há sempre mapa no espelho: apenas os espelhos naturais são puros espelhos” (GOMBRICH, 1974, *apud* AUMONT, 1993, p. 206-207). Essa também é a perspectiva pela qual procuramos analisar as imagens que constituem a narrativa fílmica B&S, compreendendo-as como resultantes do duplo aspecto da analogia pictórica: a repetição e a criação.

O filme B&S reconfigura a trama principal do romance B&S. Conta a história de Gustavo Flávio, um escritor de romances policiais que no passado trabalhava como investigador em uma empresa de seguros, época em que desvenda um crime envolvendo o uso do veneno do sapo *Bufo Marinus*. A narrativa fílmica inicia-se pela morte de Delfina Delamare, *socialite*, esposa do empresário Eugênio Delamare e amante do escritor Gustavo Flávio. Logo a seguir, é instaurada a investigação realizada pelo policial Guedes, inspetor da polícia civil do Rio de Janeiro. Os indícios, como a posição do corpo, a arma encontrada em sua mão, o fato de nada ter sido roubado, etc., levam Guedes a acreditar que Delfina

Delamare suicidou-se e sob esse pressuposto inicia o processo investigativo. Por meio de uma receita médica encontrada no carro, o inspetor Guedes chega até o consultório do doutor Pedro Baran, médico da vítima, que lhe informa que sua paciente sofria de uma doença incurável, restando-lhe poucos dias de vida e que ele mesmo a havia informado sobre tal fato. Essa informação corrobora a linha investigativa do policial. No entanto, ao receber a visita do escritor Gustavo Flávio e de sua namorada Minolta, o inspetor Guedes toma conhecimento de outra possibilidade de investigação. O escritor revela seu caso sentimental com Delfina Delamare e acusa Eugênio Delamare pelo assassinato da esposa, alegando que o empresário sabia do caso amoroso que eles mantinham. O escritor declara ainda seu receio de também ser assassinado pelo empresário.

Após concluir a necropsia, o médico legista revela ao inspetor Guedes não haver marcas de pólvora nas mãos de Delfina e, com base nesse fato, conclui que ela foi assassinada. Enquanto o inspetor Guedes procede às investigações, agora objetivando encontrar o responsável pela morte de Delfina, o então escritor Gustavo Flávio escreve um romance memorialista cujo enredo constitui-se de um momento específico de sua juventude, o período em que trabalhava como investigador de sinistros na *Panamericana de Seguros*, empresa dirigida por Eugênio Delamare. Nessa época, Gustavo Flávio chamava-se Ivan Canabrava e, de acordo com seu relato, realiza, sem autorização de seus superiores, e mesmo contra os interesses da empresa onde trabalha, a investigação da morte do Sr. Maurício Estrucho, conseguindo comprovar, através de seu próprio registro de óbito, uma fraude no valor de um milhão de dólares. De acordo com o resultado das investigações realizadas por Ivan Canabrava, Maurício Estrucho teria simulado a própria morte. Com a ajuda de sua esposa, Clara Estrucho, teria ingerido um preparado com o veneno extraído das glândulas do *sapo Bufo Marinus* e o sumo da planta *piretrium partenium*, substâncias que associadas provocariam um estado de catalepsia profunda, levando-o, momentaneamente, a parecer como se estivesse morto. Ao descobrir que o próprio diretor da empresa em que trabalhava, Eugênio Delamare, também participava do esquema ilegal, Ivan Canabrava, num gesto desesperado para provar sua tese, tenta abrir a sepultura do falso defunto, mas é impedido pelo coveiro a quem agride. Foge então com sua namorada Minolta para a Serra da Bocaina, região Serrana do Rio de Janeiro, onde vive por dez anos e, sob a orientação de sua namorada, torna-se um escritor de sucesso. Posteriormente, volta para a cidade do Rio de Janeiro e conhece Delfina Delamare, com quem passa a ter um relacionamento amoroso.

O empresário Eugênio Delamare não aceita as circunstâncias da morte de sua esposa, assassinada por arma de fogo sem que nada houvesse sido roubado, e tenta subornar o

inspetor Guedes – policial responsável pelas investigações – para que o resultado do inquérito ateste que sua morte fora consequência de um assalto. O inspetor Guedes se recusa a participar de tal farsa. Mesmo assim, Eugênio segue seu plano e contrata Agenor, um pugilista com passagem pela polícia por pequenos delitos, para assumir a culpa pela morte da esposa. No entanto, Guedes descobre todo o engodo e liberta Agenor. Cada vez mais desconfiado da culpa de Eugênio Delamare, o inspetor Guedes descobre que este planeja matar Gustavo Flávio e resolve proteger o escritor, mesmo após ter sido afastado do caso pelo delegado Ferreira, seu superior na delegacia de polícia. Guedes dirige-se à Serra da Bocaina, local onde se localiza a pousada de Minolta, denominada de “Refúgio Ecológico Vale dos Veados”, chegando a tempo de impedir que Eugênio Delamare mate o escritor Gustavo Flávio em uma sessão de tortura.

Na manhã seguinte, o inspetor Guedes procura Gustavo Flávio no hospital, local em que o escritor se recupera dos ferimentos sofridos, e lhe diz ter sido informado mediante o testemunho de dona Bernarda, senhora que morava próximo ao local do crime, que ele é de fato o responsável pela morte de Delfina Delamare. Gustavo nega seu envolvimento, dissimulando mais uma vez sua participação. No entanto, posteriormente, a sós com Minolta em seu apartamento, confessa que matou Delfina em atendimento a seu próprio desejo, pois ela estava doente, restando-lhe pouco tempo de vida. Finalmente, após revelar toda a verdade dissimulada ao longo da narrativa, Gustavo Flávio, ao perceber a perplexidade de sua companheira, diz que, se ela quiser, ele contará tudo ao inspetor Guedes, pois a sua vida não vale mais nada.

4.3 TRAMAS LITERÁRIA E FÍLMICA: DIFERENÇAS E NOVOS SENTIDOS

Na transposição fílmica de B&S optou-se por uma narrativa cuja diegese é configurada por meio da sequência em paralelo²⁸ entre presente e passado. Enquanto se desenrolam as ações do tempo presente, Gustavo Flávio, objetivando a escrita de um livro de memórias, recorda e registra em seu PC os “acontecimentos” de seu passado. É interessante observar que pela simultaneidade do ato de lembrar/escrever e escrever/lembrar e também pelo uso da focalização em primeira pessoa, não podemos afirmar que o relato de Gustavo

²⁸ Mostra alternadamente duas (ou mais do que duas) ordens de coisas (ações, objetos, paisagens, atividades, etc.), sem elo cronológico marcado, para estabelecer, por exemplo, uma comparação (cf. VANOYE, Francis e GOLLOT-LÉTÉ, Anne, 2011, p. 36).

Flávio corresponda fielmente aos acontecimentos vividos, ou se corresponde apenas aos acontecimentos que gostaria de ter vivido. Soma-se a isso a dificuldade em recordar-se de fatos ocorridos há dez anos, pois a própria seletividade da memória ajuda a alterá-los e o representado se torna imaginário. Mas entre todas as condições relacionadas, o fator que mais contribui para que o leitor duvide que a história contada por Gustavo Flávio corresponda à sua autobiografia, é a capacidade imaginativa daquele que é, na narrativa fílmica, o responsável pela enunciação de sua própria história. Uma pessoa cujo ofício é a criação de histórias ficcionais e que percebe o mundo e as pessoas que o cercam como matéria para sua ficção. Tudo isso se alia na constituição de um narrador cujas memórias não oferecem credibilidade.

A característica de inconfiabilidade observada no personagem fílmico Gustavo Flávio é uma repetição da caracterização do personagem literário Gustavo Flávio. Ambos são dissimulados. O personagem literário se distingue especialmente pela ironia expressa em seu discurso e que ajuda a construir a imagem de escárnio em relação ao mundo em que vive. Já a ironia do personagem fílmico é construída através da oposição entre uma caracterização séria, fala firme, gestos contidos e sóbrios do escritor de meia-idade e as ações que realiza e que se opõem a esses caracteres, principalmente no que diz respeito ao seu cinismo, expresso através da falsa acusação que faz em relação a Eugênio Delamare sobre a morte da esposa. Mesmo assim, a ideia de um passado cuja realidade foi ficcionalizada, inventada ou recriada pelo personagem-escritor é mais fácil de ser aceito pelo leitor do que pelo telespectador, pois a aparência de realidade promovida pela imagem fílmica possui um caráter ainda mais perceptivo do que aquela promovida pela literatura. De acordo com Marcel Martin (cf. 2003, p. 22) “a imagem fílmica suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela”. Desse modo, a enunciação de B&S, por intermédio do personagem Gustavo Flávio, tanto no romance quanto no filme, dá margem a uma interpretação em que se reconheça a parte relativa ao passado de Gustavo Flávio como uma possível construção ficcional, uma autorrepresentação no sentido em que o relato de seu passado seria espelhado em seu presente e não o contrário como se poderia supor. Temos, assim, uma história que se desenvolve dentro de outra, como um desdobramento de narrativas. Nesse sentido, Ivan Canabrava é o duplo de Gustavo Flávio, pois corresponde a uma representação criada pelo escritor. Um reflexo cuja artificialidade ajuda a compor os fragmentos de sua identidade. Sua perda de referências – que pode ter sido provocada até mesmo por seu ofício de escritor e, portanto, criador de identidades ficcionalizadas – e seu mundo sem centro, o fazem ir em busca de seu duplo ou seu próprio eu. Gustavo Flávio constrói uma realidade falsa e artificial que

metaforiza a própria criação ficcional, também ela um real simulado. Essa conjuntura formal interna é coerente com a do nível temático no qual um escritor se encontra em processo de composição de uma obra. O leitor/espectador observa o processo de feitura, tem oportunidade de acompanhar o procedimento de elaboração de uma obra ficcional que tem como ponto de partida a relaboração de elementos da “realidade” e, ao mesmo tempo, acompanhar o processo inverso, o material ficcional se convertendo em recurso de percepção da realidade, de construção e reconstrução discursiva e artística.

O filme B&S é parcialmente contado mediante um retrospecto. Os acontecimentos do tempo passado do escritor Gustavo Flávio são narrados mediante o *flashback*²⁹. Esta figura narrativa torna possível que os acontecimentos sejam contados mediante uma ordem diferente da cronológica. Gustavo Flávio “relembra” e registra a versão dos fatos que constituíram seu passado e que terão repercussão em seu presente. Tal recurso torna possível que o espectador tenha acesso às suas lembranças do passado. Desse modo, a narrativa não é restrita ao presente, mas recua repetidamente no tempo. Assim, ora vemos os fatos que constituem o presente, ora observamos os acontecimentos que constituem o “passado” da narrativa e, mais especificamente, do protagonista Gustavo Flávio e assim podemos estabelecer comparações.

Jacques Aumont (1983, p. 253) observa que o cinema é um instrumento de questionamento da noção do tempo vivido no presente. Para o crítico, o presente não existe só, mas cada momento presente não para de fluir para o passado, já que é feito desse fluxo contínuo e dos efeitos de memória e expectativa que ele produz. Sob essa perspectiva, observamos que o *flashback* é uma estratégia discursiva que problematiza a noção de um passado concluído, inserindo-o como parte do presente. Ele também é um recurso que demanda mais atenção do espectador a fim de que possa identificar os diferentes momentos, estabelecendo as semelhanças e diferenças e as relações sógnicas entre eles. A diferenciação espaço-temporal é realizada mediante a caracterização física dos personagens que transitam nos dois momentos, como Ivan Canabrava/Gustavo Flávio, Minolta e Eugênio Delamare e também através da caracterização de espaços, que são específicos para cada tempo. Temos, por exemplo, no presente, a casa de Eugênio, o apartamento de Gustavo Flávio, a delegacia, a casa de Guedes, a pousada de Minolta, as ruas de Copacabana, etc., e no passado, o cemitério

²⁹ Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se “volta atrás” (no tempo). Essa figura narrativa (a palavra inglesa *flashback* conota a repentinidade dessa “volta” no tempo) é a mais banal e consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história (cf. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, 2003, p. 131).

São João Batista, a casa de Zilda e Ivan Canabrava, os escritórios da Panamericana de Seguros; a Biblioteca Nacional e a Sociedade Brasileira de Proteção aos Anfíbios etc.

A introdução do passado se faz mediante a voz *off*³⁰ de Gustavo Flávio enquanto “relembra” e registra em seu computador suas memórias, que correspondem ao conteúdo de seu romance em processo, *Bufo & Spallanzani*. Os acontecimentos que descreve são digitados em seu PC (e por vezes em seu *laptop*) e as palavras surgem na tela também como ícones, imagens gráficas que completam o espaço do plano. Observamos que há um grande destaque à plasticidade das palavras, que adquirem status de figuras. A passagem do presente para o passado acontece por meio do som do teclado manipulado pelo escritor, do som da voz de Gustavo Flávio, que é uma materialização do próprio pensamento do escritor e das palavras-imagens que surgem na tela do computador. Consideramos que as reduplicações de estruturas narrativas correspondem no nível temático ao universo perceptivo do escritor, sua capacidade de criação e registro de histórias ficcionais que, por sua vez, serão modificadas e reelaboradas pelos leitores num processo contínuo, além de destacar também no âmbito da narrativa fílmica a relação entre o real e imaginário, configurada na proposta da escrita de um texto autobiográfico e também através da reconstrução discursiva imaginária realizada por Gustavo e que altera os acontecimentos do caso Delfina Delamare. Aos poucos, as palavras e os sons se transformam, por meio de *fade in*³¹, em imagens visuais e em diálogos. Os significados vão se materializando em imagens de pessoas e espaços e a voz *off* de Gustavo Flávio vai sendo substituída pela voz *in*³² dos diálogos dos personagens nos diversos planos. Compreendemos que o registro de suas memórias significa para Gustavo Flávio a oportunidade de reavaliar, através de uma profunda reflexão, os acontecimentos vividos por ele e por aqueles que participaram dessa etapa de sua vida. Mas, o registro de suas memórias também reconfigura, na transposição fílmica, uma discussão importante presente na narrativa literária, a problematização em torno de como o real se integra ao imaginário. De que modo a realidade é transfigurada ficcionalmente? O caráter do relato nos induz a pensar sobre uma interpenetração entre o real e o imaginário.

Não há indicação de uma data precisa para o estabelecimento do presente da narrativa. Pela observação dos figurinos, alguns aspectos dos espaços e cenários, no entanto,

³⁰ A voz *off* designará a voz de um personagem fora do quadro, ainda que em um espaço contíguo – como em campo e contracampo (cf. GAUDREULT, André e JOST, François, 2009, p. 96).

³¹ Mudança de plano por meio de aparecimento progressivo da imagem. Disponível em: <http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-139.htm>. acesso em 20/08/2012 .

³² Lembremos que por convenção, chamamos de voz *in* a voz que é pronunciada no campo (cf. GAUDREULT, André e JOST, François, 2009, p. 96).

concluímos que corresponda aproximadamente à década de oitenta, e o passado que, corresponde a dez anos antes desse momento, compreenderia o período correspondente à década de 70.

Observamos que a forma de introdução do passado no filme difere muito da forma constituída na narrativa literária, pois, nessa modalidade, o passado ocupa um único bloco, um capítulo, *Meu passado negro*, concentra todas as ações rememoradas, enquanto os outros quatro capítulos se ocupam dos fatos que correspondem ao presente da narrativa. Na narrativa fílmica, como vimos, a introdução do passado se dá mediante sequências em paralelo que se alternam com os fatos do presente. Acreditamos que a alternância do universo espaço-temporal é uma estratégia narrativa que, se mal articulada, pode levar certa confusão ao público, pois implica uma ruptura temporal no tempo e no espaço. Consideramos, no entanto, que foi um recurso oportuno para essa história policial porque cada momento (passado e presente) encerra uma investigação diferente e a suspensão do processo investigativo provoca expectativa e aumenta o suspense desejado. Além disso, esse é um recurso de descontinuidade que chama atenção para a composição discursiva do universo fílmico. Em se tratando do livro, o leitor pode voltar e reler algum detalhe do capítulo sempre que tenha dúvida, e no caso do cinema, que não dispõe desse recurso (a não ser que esteja assistindo ao filme em DVD), a sequência em paralelo funciona também como uma forma de assegurar que o espectador retenha na memória as informações relevantes para o estabelecimento das relações de sentido durante o processo da narração e, por isso, lhe são transmitidas gradativamente.

Observamos também que, embora o *flashback* faça com que a história recue no tempo em vez de avançar, nesse caso, ocorre progressão dramática, pois a tensão vai aumentando de modo proporcional nos dois espaços-tempo por meio de um ritmo mais acelerado no encadeamento das sequências de acordo com o desenrolar das histórias. Além disso, a opção pelo uso do *flashback* na estruturação da narrativa estabelece também um diálogo intertextual com outros filmes do gênero *noir* como, por exemplo, *The Maltese Falcon*, de John Huston - 1941; *Double indenmity*, de Billy Wilder - 1944; *Gilda*, de Charles Vidor - 1946; *The lady from Xangai*, de Orson Welles - 1948; *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder - 1950, entre outros. Além da estrutura em *flashback*, a narrativa fílmica B&S também referencia o gênero *noir* através do compartilhamento de características como: a narração em primeira pessoa, a presença do crime, ambiente urbano escuro e perigoso, a figura do detetive, importância da atração sexual, mundo triste e sombrio, pessimismo, apresentação da mulher fatal, herói com sua própria moral, fatalismo, preferências por espaços fechados e, por vezes, claustrofóbicos,

complexidade na constituição dos personagens, duplicações de imagens e enredos, personagens ambíguos e obsessivos, entre outros recursos que analisaremos posteriormente.

Observamos a partir da definição de Gerárd Genette (GENETTE *apud* REIS e LOPES, 2002, p. 170-171) que a focalização da narrativa fílmica B&S é interna e se comporta de forma variável, pois se observa a alternância entre o ponto de vista subjetivo dos personagens Ivan Canabrava, Delfina Delamare, Minolta, Guedes, Eugênio Delamare, o motorista de Delamare, além do ponto de vista objetivo e externo do cinemático. Mas, mesmo compartilhando a focalização em alguns momentos, o filme B&S se constitui, em sua maior parte, através de uma focalização fixa, pois espelha principalmente o posicionamento do protagonista Gustavo Flávio, seu olhar reflexivo e inventivo sobre seu passado e seu presente. Em comparação com a narrativa literária, observamos que a narrativa fílmica mantém muitos elementos que constituíram sua estrutura fabular como, por exemplo, o próprio título, o nome dos personagens, a caracterização dos personagens e dos principais espaços (figurino, objetos, cenário e ambientação) que correspondem a uma tradução equivalente ao que foi apresentado no romance. Além disso, o nível linguístico utilizado na fala e na escrita dos personagens e, principalmente, os elementos fundamentais da intriga também são reapresentados na narrativa fílmica. Embora sob diferentes recursos, já que, compreendendo suportes estéticos distintos, ambas as formas de B&S apontam para a artificialidade do discurso ficcional; a relação entre o real e o imaginário e a ideia de que a ficção cria realidades e não apenas as representa; mas a grande modificação realizada na transposição não foi em relação à trama, que como vimos, foi reapresentada quase em sua totalidade, e sim em relação à introdução de uma nova atmosfera. O romance possui um tom que vai do humor ao sarcasmo. Através das intrusões que opera em relação aos fatos narrados, percebemos que o narrador consegue manter um distanciamento crítico, em parte devido à postura irônica que constitui sua percepção da realidade. Por isso, o romance mantém uma ambiguidade formal, pois o tema tratado é dramático e a forma como se dá o relato é cômica. A narrativa fílmica, no entanto, não reitera essa ambiguidade formal e desenvolve o tema dramático através de um relato subjetivo que espelha uma atmosfera violenta, de amargura e fatalismo.

Na narrativa literária, somente Gustavo Flávio/Ivan Canabrava e Minolta participam dos dois momentos (presente e passado), mas na narrativa fílmica, além de Gustavo Flávio/Ivan Canabrava (representados por José Mayer) e Minolta (representada por Isabel Guéron) a participação do personagem Eugênio Delamare (representado pelo ator Gracindo Júnior) foi ampliada, passando também a constituir um elo importante entre os dois momentos da trama. Assim, na trama fílmica, de acordo com o relato do narrador-escritor, Eugênio

Delamare é o empresário que engana os acionistas de sua própria empresa e depois é o marido traído pela esposa e por Gustavo Flávio, seu antigo funcionário. Ele soube, portanto, do caso que sua mulher manteve com o escritor e também sabe que esse escritor, Gustavo Flávio, foi o seu antigo empregado e que poderia, agora que tem dinheiro e credibilidade, revelar à imprensa o caso que vivenciou em seu passado, situação que, mesmo após dez anos decorridos, poderia gerar escândalos indesejáveis.

Lembramos que houve uma intenção clara em preservar a história do texto-fonte e as modificações realizadas tiveram o objetivo de acomodar a narrativa ao meio fílmico, excluindo aquelas que não constituem parte da trama central. As duas histórias (passado e presente) estreitam ainda mais suas relações através da ampliação da participação de Eugênio Delamare, personagem que no romance atua apenas no presente da narrativa, como marido da amante de Gustavo Flávio, Delfina Delamare, e que na transposição fílmica passa também a ter um passado, agora como diretor da Panamericana de Seguros. Ele substitui o Dr. Zumbano, personagem da narrativa literária e relaciona-se, desse modo, com Ivan Canabrava nos dois períodos (passado e presente). Essa expansão da participação do personagem Eugênio Delamare é um expediente da adaptação que traz novos significados para a narrativa fílmica, pois as ações do personagem Gustavo Flávio, que no romance eram pautadas apenas pelo desejo de não ser incriminado pela morte da amante, são motivadas no filme principalmente por seu caráter ambíguo e pelo desejo de vingança e reparação pelo que havia sofrido no passado. E o personagem Eugênio Delamare, que no romance quer matar Gustavo Flávio porque ele foi amante de sua esposa, agora também tem um motivo a mais, que é evitar que o escritor fale ou escreva algo sobre o seu passado, fato que geraria ainda mais desordem.

A maior parte das referências diretas a escritores e romances foi excluída da narrativa fílmica. As exceções são o escritor Gustave Flaubert, citado por Gustavo Flávio no início da narrativa fílmica – no momento em que o escritor pede para que Minolta o visite – e o filósofo Nietzsche, na frase: “quem não sabe mentir, não sabe o que é a verdade”, enunciada ironicamente por Ivan Canabrava para Eugênio Delamare, no momento em que tenta convencê-lo sobre a existência de fraude na *Panamericana*. No entanto, tal fato não exclui o caráter autorreferencial do texto fílmico, pois ocorre aí uma transmigração das referências literárias para as referências cinematográficas. A narrativa adaptada reporta-se ao universo fílmico policial com o qual mantém um relacionamento intertextual paródico através da reapresentação de temas, caracterização de espaços, personagens, norma de linguagem, entre outros. Diferente de nossa percepção preliminar, a metaficção, estratégia presente na composição do romance, também é reconfigurada na forma fílmica, constituindo-se, por

exemplo, por meio do congelamento de planos, expediente que, ao revelar o discurso, chama atenção para o próprio processo de composição do discurso fílmico.

Na trama do romance B&S, por exemplo, a personagem Carlos/Maria diz a Gustavo Flávio que havia gostado muito de seu livro *Trápola*, que diz tratar-se de uma história policial alucinante. Posteriormente, a trama desse livro é mais uma vez referenciada por Delfina Delamare no momento em que deseja convencer Gustavo Flávio a matá-la e com esse objetivo relembra para ele a história de sua personagem. Na trama fílmica, tomamos conhecimento de que Gustavo Flávio é autor desse e de vários outros livros, através dos planos que compõem a segunda sequência. Trata-se da parte em que Gustavo Flávio envia uma carta para Minolta pedindo-lhe que vá até a cidade para vê-lo. Enquanto lê a carta, a vemos em seu quarto e a câmera num *travelling* lateral focaliza vários porta-retratos com recortes e fotos do casal, fotos de Gustavo Flávio recebendo prêmios literários, críticas de jornais emolduradas em quadros e livros publicados. Dentre estes, estão “*Agonia como essência*” e “*Trápola*”. Em relação ao segundo, podemos vê-lo em destaque na estante através de uma imagem maior que as demais. Trata-se de um exemplar do livro, sua capa configura uma foto de mulher muito bonita e com um olhar muito expressivo. A seguir, por entre livros e fotos de Gustavo e Minolta, vemos também um recorte de página de jornal emoldurada em que se lê: “*Trápola* entre os mais vendidos”. A referência ao livro é retomada na última sequência fílmica através da enunciação e da ação de Delfina Delamare que, em referência à trama da personagem deste livro, resolve se matar com um tiro no coração, como pode ser observado na transcrição a seguir. Nessa sequência, Delfina Delamare está dirigindo seu carro à noite e Gustavo Flávio está ao seu lado; ela já sabe que está com câncer e tenta convencê-lo de que deve morrer do mesmo modo como morre a personagem de seu romance, com um tiro no coração, pois chega à conclusão que é a forma mais rápida, mas como não tem coragem, deseja que seu amante aperte o gatilho em seu lugar. Delfina Delamare pergunta para Gustavo Flávio:

“ – Você se lembra do seu livro *Trápola*? Aquela mulher se mata com um tiro no coração. Com um revólver calibre 22. Você disse que foi morte instantânea. Ela não sofreu nada. Nem mesmo se sujou de sangue. Você acha que é assim mesmo?”

“– Aquilo é um romance.”

“– Na vida real não deve ser muito diferente.”

“– Delfina aquilo é um romance! Não sei se é ou não doloroso. Pode ser que seja.”

“– Pelo menos deve ser uma forma rápida de morrer.”

“ – Vamos parar com essa história!” (2001, diálogo transcrito da última sequência do filme B&S).

Delfina revela a Gustavo Flávio que está com leucemia e o convence a atirar em seu coração como se fosse ela que o fizesse. Assim, notamos que são adotadas como referência para a ação dessa personagem, as ações de outro personagem que se encontra em um nível diegético diferente do primeiro, pois Gustavo Flávio é um personagem de Rubem Fonseca/Flávio Tambellini e a mulher que se mata com um tiro no coração no livro *Trápola* e que serve como referência para a morte de Delfina Delamare é um personagem construído ficcionalmente pelo personagem Gustavo Flávio, tanto no romance quanto no filme. Desse modo, temos uma forma ficcional que toma como referência diferentes níveis da própria ficção, constituindo um modelo autorreferencial e metaficcional: uma ficção dentro de outra ficção. Ao se autorreferenciarem, as histórias se afastam da ideia de representação do real e se aproximam da perspectiva de representação da própria representação ou autorrepresentação.

O terceiro capítulo do romance B&S, *O Refúgio do Pico do Gavião*, uma narrativa encaixada na trama principal e constituída por outras várias narrativas, também encaixadas nas tramas secundárias, é suprimido na transposição fílmica. Esse espaço de natureza exuberante e distante da cidade grande é substituído na narrativa fílmica pela pousada de propriedade de Minolta que se situa na Serra da Bocaina, região serrana do Rio de Janeiro. Nesse local, Gustavo Flávio se hospeda a fim de escrever seu romance B&S e também sob a alegação de proteger-se de Eugênio Delamare, que planeja matá-lo. A adaptação fílmica de B&S exclui do assunto referente ao quarto capítulo do romance, *A Prostituta das Provas*, apenas a conversa que o inspetor Guedes tem com a amiga de Delfina, Denise Albuquerque, personagem também eliminada e o trajeto realizado por Minolta até a chegada ao *Refúgio do Pico do Gavião*. Do assunto do quinto capítulo, *A Maldição*, excluiu-se também na transposição fílmica, a parte relativa à discussão literária sobre a problemática de como iniciar e concluir um romance; a parte que trata das leituras realizadas por Gustavo Flávio nos dez anos em que esteve escondido; toda a parte relativa ao *Refúgio do Pico do Gavião*; a parte relativa à perda da capacidade criativa de Gustavo Flávio; a compra de uma arma por Gustavo Flávio e a destruição dos originais de B&S.

Na narrativa literária, Ivan Canabrava conhece Minolta nas escadarias da Biblioteca Nacional, local em que realiza as pesquisas sobre o veneno do sapo *Bufo Marinus*, enquanto na narrativa fílmica, ele a conhece durante o velório de Maurício Estrucho, o segurado em quem Ivan Canabrava acredita ter dado um golpe milionário na Panamericana de Seguros. Na versão fílmica, o primeiro encontro de Ivan Canabrava e Minolta se realiza no velório de uma prima da jovem. Minolta vê a viúva, a senhora Clara Estrucho, dar uma bebida para o marido

supostamente morto e revela esse fato para Ivan. No romance, o noivo da moça que morre em um acidente de moto é quem vê e comenta que Clara Estrucho estava alimentando o defunto. Assim, na versão fílmica, Minolta também é testemunha de tal acontecimento. Depois desse momento, eles se reencontram nas escadarias da Biblioteca Nacional e tornam-se amigos, companheiros, cúmplices e namorados.

A narrativa literária B&S é desenvolvida através de cinco capítulos³³ que serão transmutados na narrativa fílmica B&S através de vinte e uma cenas³⁴. A trama é organizada de modo diverso nos dois meios. Enquanto no romance a trama relativa ao passado de Gustavo Flávio é desenvolvida de forma completa em apenas um bloco (no segundo capítulo denominado de *Meu Passado Negro*), na narrativa fílmica, o passado de Gustavo Flávio é introduzido em voz *off* e *flashback*, representando seus pensamentos e lembranças, alternando-se com a narrativa do tempo presente através de sequência em paralelo³⁵. É uma opção que oferece muito dinamismo à narrativa porque ambas as tramas vão gradativamente aumentando a tensão, como se obedecessem a um mesmo ritmo. A interrupção do fluxo dramático de uma trama com o objetivo de que a outra seja retomada, prolonga o desenrolar das intrigas e contribui ainda mais para manter a tensão, aumentar o suspense e a surpresa final. Além disso, essa forma de apresentação em paralelo permite ao espectador acompanhar de modo mais objetivo as mudanças comportamentais sofridas pelos personagens que compartilham os dois momentos da narrativa. Notamos ainda que na transposição para a narrativa fílmica, os fatos presentes e os fatos passados estão mais interligados, pois a relação iniciada no passado passa a ter desdobramentos no presente.

Na trama da narrativa fílmica Gustavo Flávio e Eugênio Delamare possuem fortes motivos pessoais para prejudicar um ao outro. Ao analisarmos os personagens de B&S nos meios literário e fílmico, percebemos que uma das principais transformações de Gustavo Flávio diz respeito à sua relação com as mulheres. No presente do romance B&S, Gustavo

³³ I- *Foutre Ton Encrier*; II- *Meu Passado Negro*; III- *O Refúgio do Pico do Gavião*; IV- *A Prostituta das Provas*; V- *A maldição* (cf. FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**, 1991).

³⁴ 1- Créditos iniciais; 2- Cena do crime; 3- Carta para Minolta; 4- Suspeita de Ivan; 5- O velório do Sr. Estrucho; 6- Procurando pistas no apartamento; 7- ingrediente da mandinga; 8- corrupção ativa; 9- Sociedade Brasileira de Proteção aos Anfíbios; 10- Pesquisando sobre sapos; 11- Conversa com o delegado; 12- Problemas com Zilda; 13- Relatório para o Doutor Eugênio; 14- Enlouquecendo Ivan; 15- Experiência com o veneno; 16- A prisão de Agenor; 17- Diligência na Praça Mauá; 18- Demissão de Ivan; 19- A descoberta de Guedes; 20- A verdade sobre a morte de Delfina; 21- Créditos finais (Cf. índice de cenas DVD Bufo & Spallanzani, 2001, Ravina filmes).

³⁵ Mostra alternadamente duas (ou mais do que duas) ordens de coisas (ações, objetos, paisagens, atividades etc.), sem elo cronológico marcado, para estabelecer, por exemplo, uma comparação (cf. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª Ed. Trad. de Marina Apenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2011, p. 35-36).

Flávio se autoproclama um conquistador. Afirma que Minolta o transformou em sátiro e glutão (cf. 1991, p. 7), amante de inúmeras mulheres, como indica no fragmento a seguir que corresponde à introdução do romance, momento em que Gustavo conversa com Minolta,

Você me perguntava como posso ser tão prolífico gastando tanto tempo com as mulheres [...] Simenon tem, ou tinha, tantas amantes quanto eu, talvez mais, e escreveu uma quantidade enorme de livros. Sim, é verdade, não gasto apenas tempo – e esperma, vá lá – com as mulheres, gasto também dinheiro, pois sou como você, uma pessoa generosa [...] Com madame X não foi diferente do que aconteceu com as outras: apaixonei-me por ela no instante em que a vi (FONSECA, 1991, p. 7-8).

No tempo presente do filme, no entanto, avaliamos que Gustavo Flávio assume uma personalidade um pouco mais introspectiva e solitária, embora seu discurso ainda indique tal comportamento. Seu relacionamento amoroso se restringe à Minolta, sua companheira, e Delfina Delamare, sua amante. Não há menções a outros relacionamentos e o personagem cinematográfico não transmite a imagem de conquistador, ao contrário, representa certa melancolia e tristeza, características que ajudam a compor seu perfil de (falso) inocente na trama.

Percebemos também que a transposição de um meio literário para um meio fílmico resultou em uma impressão de menor distanciamento temporal entre os dois momentos do filme; embora tenham sido mantidos os mesmos dez anos de distância entre o tempo presente e o passado da narrativa, a trama fílmica produz a impressão de menor tempo decorrido entre os dois períodos. Esse fato é consequência principalmente da caracterização dos personagens que participam dos dois momentos da narrativa como Ivan Canabrava/Gustavo Flávio, Minolta e Eugênio Delamare, que não sofreram grandes mudanças em suas caracterizações.

No romance, há reduplicações do tema da investigação criminal constante tanto na história do passado (investigação da morte do Sr. Estrucho), na história do presente (investigação da morte de Delfina) e em uma história encaixada também no presente (investigação da morte de Suzy, no *Refúgio do Pico do Gavião*). Esse último espaço-tempo, o *Refúgio do pico do Gavião*, foi suprimido da narrativa fílmica, portanto, esse último processo investigativo também não se configura no filme. Acreditamos que essa supressão se dá em razão da própria forma do filme que é mais sinóptica devido ao tempo de sua veiculação, e também porque a ideia de duplicação já havia sido obtida com a reiteração dos processos investigativos nos diferentes espaços-tempo.

Ao reduzir as problematizações sobre o fazer literário, parte abrangente do romance, a transposição fílmica volta-se para intertextualidade paródica com a estética *noir*. Notamos a

composição de uma atmosfera própria ao estilo realizado a partir da interação entre a cenografia, a iluminação, os ângulos de câmera, o desempenho dos atores e o som. Esses elementos convergem para a composição de um cenário de artificialidades que expressa o domínio psicológico sobre a trama. Portanto, essa opção implicou em uma inclusão do potencial autorreflexivo, que se observa através de artifícios que revelam a arquitetura do discurso cinematográfico.

4.4 SIMULACRO E AUTORREFERÊNCIA

Ao analisarmos as relações estabelecidas no nível temático da narrativa fílmica, percebemos que a ideia de simulação e dissimulação da realidade são aspectos recorrentes na trama. Há por parte dos personagens um desejo de evasão da própria realidade. Inicialmente negam essa realidade. Posteriormente, constroem um espaço imaginário, fictício, fruto da imaginação. Um mundo de aparências onde não possam sofrer as consequências dos seus atos. O espaço hostil das grandes cidades é reapresentado no filme B&S através dos espaços fechados, dos escritórios e apartamentos e também através das ruas em que pessoas se cruzam sem nem mesmo se olharem. Nesses espaços, destacam-se as superfícies espelhadas ou envidraçadas cujas imagens refletidas nos remetem à cópia e ao duplo.

Nesse ambiente de solidão, a narrativa autobiográfica do passado de Gustavo Flávio se constitui um simulacro, uma forma de evasão do cotidiano, fuga dos problemas que o afligem no presente. Sua mente criativa o faz construir ficcionalmente seu passado. A referência dessa recriação não é apenas o real, mas principalmente o imaginário e o ficcional. A história criada por Gustavo Flávio referencia narrativas de ficção científica em que conhecimentos científicos se juntam àqueles próprios ao universo da cultura popular e da religião. Não se pode acreditar que a história narrada por Gustavo Flávio corresponda de fato a sua autobiografia – mesmo sabendo que no ato de recordar está inclusa a seletividade e a análise das informações vivenciadas. Acreditamos tratar-se de um simulacro, um espaço-tempo imaginário constituído conscientemente pelo narrador-escritor com o objetivo de transformar a sua autobiografia em uma história fantástica e interessante. Uma narrativa que mascare sua verdadeira história, um cotidiano monótono e sem encantos. Sua funcionalidade relaciona-se também ao desejo de dissimular sua participação na morte de Delfina Delamare. A segunda trama, a história do presente, tem por referência a primeira história, a do passado, mas a

história do passado só é lembrada ou escrita em função dos acontecimentos do presente, constituindo um processo de autorreferenciamento, um espelhamento em que já não se distingue o verdadeiro do falso, o natural do artificial, o real do imaginário.

Vejamos como se realiza a constituição do universo artificial, pautado por imagens dissimuladas, cenários construídos, pela falsidade, traição, duplicidade, aparências, máscaras e desejo de evasão dos personagens da trama fílmica B&S: Gustavo Flávio nos relata que em sua juventude, Maurício Estrucho simula a própria morte através do uso de um composto capaz de levá-lo a um estado de catalepsia profunda que o deixa com a aparência de um morto; Eugênio Delamare dissimula sua participação na fraude, ignorando qualquer irregularidade na morte do Sr. Estrucho; Ivan Canabrava também simula a própria morte com o objetivo de comprovar a simulação realizada por Maurício Estrucho; Quando Ivan Canabrava entrega a Eugênio Delamare seu próprio atestado de óbito, documento que comprovaria a fraude ocorrida na Panamericana de Seguros, o empresário finge que está a favor de Ivan e lhe oferece uma promoção. Mas, de fato, de acordo com o narrador, Eugênio Delamare suborna o médico que atestou a morte de Ivan Canabrava e mata Ceresso, o cientista que preparou o composto capaz de provocar a catalepsia, e que possivelmente atuaria como testemunha de todos os acontecimentos a favor de Ivan; no presente, Gustavo Flávio mente para Minolta e a polícia, ao acusar Eugênio Delamare como o responsável pela morte da esposa, dissimulando, assim, sua própria participação; Eugênio Delamare deseja mascarar o resultado do laudo sobre a morte de sua esposa e, com esse propósito, tenta em vão subornar o inspetor Guedes e contrata Agenor, que finge ser o autor da morte de Delfina Delamare através de uma falsa tentativa de assalto; Delfina Delamare trai o marido com o escritor Gustavo Flávio; quando descobre que está doente, Delfina deseja fugir dessa realidade através da morte, mas não tem coragem de se matar. Assim, pede a seu amante, o escritor Gustavo Flávio, que a mate com um tiro no coração, a fim de simular um suicídio; essa sua ideia tem como referência o enredo de um dos livros do próprio Gustavo Flávio chamado *Trápola*. Delfina afirma que nesse romance a heroína se mata com um tiro no coração. Nesse caso, temos também mais uma autorreferência e uma duplicação; a morte de Delfina tem a aparência de um suicídio, mas posteriormente essa conclusão é descartada; o inspetor Guedes finge ser o advogado de Eugênio Delamare, Drº Jorge Delfim, a fim de descobrir os planos do empresário em relação a Gustavo Flávio; além desses fatos, a própria história do passado de Gustavo Flávio é uma história fantástica que deixa sempre a dúvida se foi vivida realmente por Ivan Canabrava ou se é apenas mais uma ficção ou simulação, produto de sua imaginação fantasiosa. Essa hipótese pode ser corroborada pelo fato de que a única testemunha que vê

Clara Estrucho alimentar o defunto, Minolta, estava emocionalmente desestruturada, pois acabara de perder sua prima, vítima de um acidente de moto e ainda está alcoolizada, portanto, poderia estar tendo uma visão distorcida da realidade. No presente, Gustavo Flávio não comenta sobre o assunto com nenhum outro personagem. Na carta que escreve para Minolta, Gustavo Flávio lhe diz que está escrevendo um livro sobre o sapo *Bufo Marinus*, indicando que há muitos espécimes na área de sua pousada e que falará também sobre o cientista Spallanzani. Não há nenhuma referência que comprove que eles compartilharam de fato a aventura que ele afirma ter compartilhado. Quando o inspetor Guedes pede ao delegado Ferreira que dê proteção a Gustavo Flávio, este lhe diz que o próprio escritor falou que não havia conseguido nenhuma prova contra Eugênio Delamare. Assim, o enredo fílmico é mais aberto e permite que o espectador o interprete sob as duas perspectivas: a ideia de que Gustavo Flávio está escrevendo uma autobiografia baseada nas memórias “reais de sua juventude” ou a ideia de que Gustavo Flávio está escrevendo uma pseudoautobiografia ou uma autoficção que tem como referência suas leituras ficcionais. Nos dois casos, temos uma história dentro de outra história, histórias que remetem a outras *ad infinitum*, imagens duplicadas que problematizam a própria natureza dupla do cinema, meio que constrói histórias a partir da duplicação das imagens. Assim, a perspectiva metaficcional se constitui no filme B&S através da interposição estabelecida entre o real e o imaginário, o verdadeiro e o falso e o pressuposto de que o imaginário constrói realidades.

A forma da narrativa fílmica B&S alia o gênero ficção científica ou gênero fantástico ao gênero policial *noir*. No entanto, a formação da narrativa de ficção científica ou gênero fantástico presente no filme B&S comporta também, por sua vez, uma trama policial. Observamos, assim, que a mistura dos gêneros, recurso constante no texto-fonte, também é transmutado no texto fílmico.

Em *Simulacros e Simulação*, Jean Baudrillard avalia que “simular é fazer parecer real uma coisa que não é”, enquanto dissimular “é fingir não ter o que se tem”, o primeiro referindo-se a uma presença e o segundo a uma ausência (cf. 1991, p. 9). Assim, enquanto a dissimulação deixa intacto o princípio de realidade, a simulação põe em discussão a diferença entre o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário. De acordo com Baudrillard, por ter se transformado em uma imagem, a realidade deixou de existir, e quando passa a não ter mais nenhuma relação com a realidade, se instaura a ideia e o domínio do simulacro. Nesse caso, não estaríamos mais no mundo da aparência, mas da simulação e do simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p. 8-9).

Os conceitos de Baudrillard acerca de simulação e simulacro nos ajudam a compreender o comportamento assumido pelo escritor Gustavo Flávio. Seu trabalho como escritor depende de sua capacidade imaginativa e também da sua capacidade de reelaboração da realidade. Ao desenvolver uma trama cujo narrador é um escritor, um artista, alguém que reelabora a realidade e a ficcionaliza, Rubem Fonseca e também o diretor Flávio Tambellini, que mantém essa configuração no filme, buscam a instauração de um espaço de incertezas e ambiguidades, um convite à reflexão sobre o sentido do real e do ficcional, o modo como o discurso verbal e também o imagético constroem o real, o conceito de verdadeiro e falso. Muitas vezes, em ambos os textos, o que parece verdadeiro é falso, enquanto o que tem aparência de falso é verdadeiro. O leitor/espectador perde suas referências e certezas nesse universo de simulações e aparências. O personagem fílmico Gustavo Flávio afirma para o delegado Guedes, de forma bastante enfática e segura, que foi Eugênio Delamare quem matou Delfina. Ele é tão enfático em sua afirmação, corroborada pela atuação do ator que o interpreta no filme, José Mayer, que sua expressão tranquila e firme nos leva não só a identificarmos-nos com sua imagem de injustiçado, mas também a acreditar indubitavelmente em suas palavras quando diz: “– O marido é o culpado! Ele matou Delfina e tenho medo de que me mate também!”. Ao final, quando Guedes lhe expõe toda a verdade, Gustavo Flávio olha para Guedes e lhe diz: “– Todo escritor gostaria de ter você como personagem!”. Essa frase é significativa na medida em que revela que o pensamento de Gustavo Flávio se constitui a partir de sua consciência de escritor. Seu ofício está de tal modo inserido em sua vida que já não consegue estabelecer os limites entre ficção e realidade e, em muitos momentos, tenta construir por via do discurso aquilo que não faz parte de sua realidade, mas que gostaria que fizesse. Sob essa perspectiva, os personagens literário e fílmico assumem o mesmo posicionamento: ambos tentam construir uma realidade através do discurso verbal e imagético. No romance, ao ser questionado por Guedes em relação a sua afirmação de que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre, embora só a tivesse visto por duas vezes, Gustavo Flávio responde a Guedes, informando que,

[...] a cabeça de um escritor talvez seja diferente das cabeças que o senhor está acostumado a vasculhar. Para um escritor a palavra escrita é a realidade. Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se fosse uma percepção própria, esse clichê alheio. Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina (FONSECA, 1991, p. 19, grifos nossos).

Esse modo característico de percepção do mundo é comum tanto ao personagem Gustavo Flávio do romance como o do filme. A diferença entre eles é que no romance se tem um maior número de ações que espelham esse comportamento imaginativo, além de um discurso crítico que também corrobora essa percepção. A perspectiva temática, proposta pelo personagem-escritor acerca do real e imaginário se configura formalmente na narrativa fílmica por meio da mudança espaço-temporal cuja transposição opera interrupções no fluxo narrativo, “despertando” o espectador ao chamar sua atenção para o caráter de realidade construída da própria imagem fílmica e também através das duplicações de imagens que nos remetem ao não-natural, ao falso e artificial. Compreendemos o processo de duplicação como uma metáfora para o ilusionismo da imagem cinematográfica, que por meio do movimento constitui essa aparência de realidade.

4.5 CINEMA *NOIR*

No âmbito da filmografia policial, o filme *noir* apresenta uma construção temática que referencia o crime, a obsessão, a mentira, a dissimulação, a decadência dos valores sociais, a fragmentação humana, a personalidade ambígua e a aparência enganadora. Acrescenta-se a essas características, no entanto, a apresentação de temas que se configuram cinematograficamente através de uma impressão plástica pautada pelo artificialismo que traduz mais as impressões psicológicas do narrador, inserido no espaço individualista e depressivo dos grandes centros urbanos, do que as ações propriamente realizadas pelos personagens.

Sob a perspectiva formal, o *noir* revela-se como duplo, pois ao mesmo tempo em que procura ocultar os mecanismos de produção do discurso através da linguagem cinematográfica clássica, também adota procedimentos estéticos que tentam quebrar a ilusão dessa linguagem, como por exemplo, a falta de naturalidade dos planos excessivamente escurecidos. Assim, ao aprofundarmos a análise da narrativa fílmica B&S, percebemos que sua forma se constitui dessa mesma ambiguidade que distingue a filmografia *noir* de outras modalidades do gênero policial e concluímos que a forma do filme B&S privilegia, a partir de interstícios contidos no próprio texto literário, o diálogo com essa estética; e sob esse pressuposto, desenvolveremos nossa análise.

Ronald Bergan (cf. 2010, p. 76) avalia que o cinema *noir* deriva em parte do Expressionismo da década de 1920, que chega aos Estados Unidos através de cineastas

alemães, como Robert Siodmak, austríacos, como Otto Preminger e Fritz Lang e poloneses, como Billy Wilder, e em parte provém da atmosfera e da cenografia do romance policial americano de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain e Cornell Woolrich que, por sua vez, seguiram o caminho trilhado pelos escritores de *pulp fiction*³⁶, publicações em que surge a chamada escola *hard-boiled* que introduzia histórias de detetives durões, aqueles que usam mais os punhos que o cérebro e que deram origem ao que os franceses denominaram de *Roman noir*. É importante ressaltar que a literatura desses escritores não só influenciou a cinematografia como também foi influenciado por ela, como pode ser evidenciado através dos diálogos concisos, da exposição econômica da intriga e a caracterização particular dos personagens que compõem o universo ficcional dos escritores acima indicados e daqueles que, como o próprio Rubem Fonseca, foram influenciados por esses autores e pelo próprio cinema³⁷.

De acordo com A. C. Mattos, Dashiell Hammett revolucionou a substância e a forma do romance policial, que até a década de 30 era dominada pelo modelo do detetive superdotado intelectualmente, aquele que analisava minuciosamente os fatos até chegar à resolução do enigma através do método dedutivo e da lógica. Dashiell Hammett insere ação,

³⁶ Revistas impressas em papel barato, feito com fibra de polpa, vendidas a dez centavos ou um quarto de dólar. Começaram a ser publicadas na virada do século e atingiram maior popularidade entre 1920 e 1945, evoluindo de antologias de contos para revistas especializadas em gêneros como westerns, histórias fantásticas, de guerra, de detetive etc. (cf. MATTOS, A. C. , 2001, p. 23).

³⁷ De acordo com Deonísio da Silva (1983, p. 70), “Rubem Fonseca cria uma narrativa fluida, em que predominam cenas. O efeito da visualização faz parte do jogo comunicacional em sua obra, pois o leitor fonssequiano é o leitor pós-moderno, que está cada vez mais influenciado pela imagem”. A constatação da importância assumida pela apresentação de uma ideia por meio da imagem, já na década de 1970, é utilizada pelo escritor Rubem Fonseca que, como propõe Luciana Coronel (1998, p. 22), soube aproveitar-se criticamente das mudanças ocorridas com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, os que prepararam um público consumidor a partir da padronização da linguagem do consumo e da ideologia. Alfredo Bosi (1975, p. 18) indica que a literatura de Rubem Fonseca “respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente, secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee”. Fábio Lucas (1989, p. 117) aponta para a técnica do conto fonssequiano, “o multiple screen, a montagem: sua ficção é descontínua e agressiva”. Hélio Pólvora (1971, p. 39) atribui a escritores norte-americanos técnicas narrativas que indica como presentes em Rubem Fonseca, como por exemplo, “o despojamento literário que faria lembrar Saul Bellow, J. D. Salinger, Norman Mailer”, escritores que, segundo o crítico, preocupam-se em representar cruamente a sociedade americana. Segundo Deonísio da Silva (1983, p. 77), o escritor Rubem Fonseca tem “particular estima” por Nathanael West, escritor americano dos anos de 1930. A crítica Luciana Paiva Coronel (1998, p. 87) afirma que a “ficção de Rubem Fonseca quer fundir rigor formal com acessibilidade” e, neste último quesito, avalia ser importante a lição dos *tough writers* dos Estados Unidos, os escritores duros criados na escola de Hemingway, como James Cain, Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Ainda de acordo com Luciana Paiva Coronel, Rubem Fonseca “apropriou-se da sugestão formal proveniente dos Estados Unidos, que na contundência hiperrealista yankee encontrou um veículo adequado para construir sua ficção contundentemente crítica à situação de seu ambiente” (CORONEL, p. 88). A crítica indica que em *Feliz ano novo* é utilizada a “ágil e irresistível linguagem do *pulp fiction* norte-americano” que funciona como um elemento de sedução para o leitor (cf. CARVALHO, Ana Cristina. et al. **Literatura de subversão**: três estudos. Recife: Edições Bagaço, 2008, p. 225-226).

sexo, violência e introduz uma prosa coloquial, rápida e objetiva. A partir desse autor, o romance policial humaniza-se e passa a ter como personagens pessoas comuns, policiais corruptos, assassinos, prostitutas, detetives, pequenos comerciantes, pessoas que circulam pelas ruas. O interesse maior desloca-se da intriga e recai na caracterização e na atmosfera. O crime é levado para as ruas da cidade grande e esse ambiente urbano, instável e claustrofóbico é o espaço de uma narrativa muito mais psicológica do que de ação (cf. 2001, p. 24 - 25).

A.C. Mattos (2001, p. 29) avalia que o Expressionismo alemão das primeiras décadas do século XX visava expressar as emoções íntimas do próprio artista no contato com as coisas da natureza, manifestando-se na pintura, literatura, música, teatro e no cinema, modalidade em que desenvolve um estilo visual que serviu para simbolizar, através da abstração, da deformação e da estilização, os dramas impregnados de morbidez e fatalismo. De acordo com o crítico, o filme mais representativo do Expressionismo cinematográfico foi *O gabinete do Dr. Galigari* (*Das Kabinett dês Dr. Caligari*) de 1919, do diretor Robert Wiene, cujos cenários com formas distorcidas, contraste de claro-escuro e as angulações inusitadas de câmera, entre outros recursos, traduziam simbolicamente o desequilíbrio mental do narrador.

De modo geral, o filme *noir* é marcado pela ambiguidade dos personagens. A. C. Mattos avalia também em relação à caracterização do mundo *noir* que este

apresenta duas facetas. De um lado, temos um submundo de vício e de crime; de outro, o mundo “respeitável” da ordem e propriedade burguesas. É um mundo de duplicidade e dissimulação: o herói não sabe em quem confiar e fica confuso sobre o que está acontecendo. Os personagens que encontra são mentirosos, corruptos, perversos, ameaçadores ou violentos (MATTOS, 2001, p. 25).

A respeito da origem do filme *noir*, o crítico Ronald Bergan (cf. 2010, p. 76) observa que na década de 1940, Hollywood criou densos filmes de crime³⁸, em preto e branco, cuja estética fez sucesso na França que, no entanto, só teve acesso às produções após a Segunda Guerra. Foram os críticos franceses que definiram como *noir* o gênero que, para eles, refletia a ansiedade e o cinismo do pós-guerra. De modo geral, o filme *noir* evoca o mundo brutal do

³⁸ *Relíquia Macabra*, 1941, de John Huston; *O corvo*, 1943, de Clouzot; *Pacto de sangue*, 1944, de Billy Wilder; *Até a vista, querida*, 1944, de Edward Dmytryk; *Anjo ou demônio*, 1945, de Preminger; *À beira do abismo*, 1946, de Howard Hawks; *Os assassinos*, 1946, de Siodmak; *Meu único amor*, 1946, de Walsh; *A dama do lago*, 1947, de Tourneur; *Os corruptos*, 1953, de Fritz Lang; *Desejo humano*, 1954, de Fritz Lang; *A morte num beijo*, 1955, de Aldrich; *A marca da maldade*, 1958, de Orson Welles, entre outros (cf. BERGAN, 2010, p. 76).

crime e da corrupção em um estilo que enfatiza aspectos da decadência humana. Em relação aos personagens do filme *noir*, Ronald Bergan avalia que,

os protagonistas, com frequência detetives particulares, são cínicos solitários que transitam por becos mal-iluminados, hotéis degradados e bares melancólicos. Corruptos e mercenários revelam-se anti-heróis durões, exceto quando se trata de mulheres – em geral, *femme fatales* tão irresistíveis quanto amorais e ambíguas (BERGAN, 2010, p. 76).

Embora o período clássico do cinema *noir* tenha se encerrado no início dos anos de 1950, os filmes *noir* persistiram ao longo das décadas seguintes³⁹. Algumas vezes aliados a outros gêneros, como a ficção científica, por exemplo. Outras vezes, inclusos em diferentes gêneros que, no entanto, serviam-se da caracterização do espaço-tempo *noir* com o objetivo de exprimir o eu dos personagens. Mattos (cf. 2001, p. 23) faz uma distinção entre filme *noir* puro, que corresponderia às formas do *noir* do período clássico, que vai de 1940 a 1950, e os filmes *noir* impuros, isto é, aqueles filmes que mesmo pertencentes a outros gêneros possuem alguns elementos *noirs* temáticos ou visuais. Marcia Ortigosa (cf. 2010, p. 21) prefere denominar de *neonoir* os filmes que apresentam o estilo *noir* sem, contudo, pertencerem à época clássica em que esse estilo surgiu.

Ângelo Moscariello (1985, p. 67-67) considera que enquanto “lemos um filme” vivenciamos experiências sob uma marcada “impressão de realidade” e mesmo a consciência de estar assistindo a um filme não é suficiente para neutralizar o poder alucinatório que este último exerce sobre nós. No entanto, o crítico adverte que por mais forte que seja esse poder de envolvimento realizado pelo filme, basta um movimento do nosso vizinho ou uma avaria técnica para nos chamar ao nosso tempo real e desfazer a ilusão. O crítico conclui que entregamo-nos ao filme, mas não de maneira incondicional. Contudo, Moscariello enfatiza que é precisamente a essa entrega total que o cinema muitas vezes nos convida, a menos que haja uma opção clara de manter-nos despertos graças a qualquer expediente “distanciante” (cf. MOSCARIELLO, 1985, p. 69). Esse expediente de distanciamento de que nos fala Moscariello é um recurso que revela a construção do ilusionismo cinematográfico porque apresenta, sob alguma perspectiva, os mecanismos utilizados na produção do discurso. Ao tomar consciência desse discurso construído, o espectador é levado a refletir sobre os códigos de composição desse discurso. Assim, se estimula a reflexão sobre o código cinema por meio

³⁹ *Alphaville*, 1965, de Godar; *Chinatown*, de 1974, de Polanski; *Blade runner*, *O caçador de andróides*, 1982, de Ridley Scott; *Cliente morto não paga*, 1982, de Reiner, entre outros (cf. MATTOS, 2001, p. 49).

dos próprios recursos cinematográficos, constituindo, assim, a metalinguagem ou metaficção. Ainda a respeito do antiilusionismo cinematográfico, o crítico ressalta que,

a convenção escritural estabelecida no início da narrativa não deve ser traída por um inesperado volte-face dos códigos. Na realidade, basta um enquadramento supérfluo ou um ângulo injustificado para afetar a fuga harmônica das imagens provocando em nós uma sensação desagradável de despertar brusco (MOSCARIELLO, 1985, p. 69).

É oportuno salientar que esse “despertar”, de que nos fala Moscariello, normalmente é constituído de forma intencional e com o objetivo de levar o espectador a refletir sobre o próprio meio de veiculação dessa narrativa. No entanto, o crítico ressalta que mesmo quando este tem o objetivo de provocação intelectual, os elementos de perturbação devem manter-se solidários com a totalidade do comportamento linguístico do filme a fim de evitar falhas que comprometam o plano da organicidade semântica (MOSCARIELLO, 1985, p. 69).

No caso específico da estética *noir*, temos uma forma que tem origem na linguagem cinematográfica americana clássica sob os códigos de representação do Realismo, resultante da ocultação dos mecanismos de produção do discurso, mas que de outro lado também se utiliza de artifícios estéticos que tentam romper com o ilusionismo dessa linguagem, estabelecendo momentos de reflexão. É, portanto, uma estética pautada pela duplicidade. A reflexão sobre o processo de construção fílmica abala a noção de transparência da edição. Esse modelo é o que também verificamos na adaptação fílmica de B&S, pois embora não possamos dizer que o seu grau de rompimento com o ilusionismo mantenha a mesma proporção que o alcançado na forma do texto-fonte, podemos afirmar, no entanto, que a forma fílmica não é totalmente transparente, pois também apresenta procedimentos estéticos que revelam os mecanismos de construção discursiva, problematizando, assim, a ficção fílmica através de seus próprios mecanismos de constituição.

Ao analisar a estética *noir*, Marcia Ortigosa avalia que devemos entendê-la como “produto de uma ambiguidade” já que essa estética é marcada por elementos contrastantes (cf. 2010, p. 38). De acordo com a crítica, essa estética

ora trabalha com os elementos da decupagem clássica geradora de identificação especular e do ilusionismo nos envolvendo na ficção; ora nos leva para a construção do discurso. A linguagem clássica americana adotando o ilusionismo procurou mascarar, esconder, maquiar, para manter o mesmo falseamento sobre a construção da subjetividade do olhar [...] o cinema *noir* ao mesmo tempo em que cria um envolvimento voltado para o embalo catártico do fluxo do movimento, lança mecanismos que descobrem os artifícios de construção de linguagem. Destacando jogos de representação

voltados para a autorreferência, leva o espectador a uma atitude reflexiva, além de estética (ORTEGOSA, 2010, p. 38).

Essa atitude reflexiva de que nos fala Marcia Ortigosa é constituída no filme *noir*, sobretudo em função de seu caráter de estética de artifícios, de cenários construídos; planos formados por imagens que diferem da natural, expressas através da fotografia em preto e branco – que contraria a multiplicidades de cores do mundo real; o cenário barroco em que se observam oposições de formas; a iluminação *low-key*⁴⁰, que também ajuda a construir a ideia de contraste e obriga o espectador a imaginar o representado já que a imagem que visualiza muitas vezes não possui clareza suficiente; *flashbacks* indicando a descontinuidade do tempo; espelhos; sombras; ângulos inusitados e que oscilam entre *close-ups* e a profundidade de campo sem mediações, entre outros recursos que lembram o caráter não-natural da imagem cinematográfica e apontam para a construção da imagem fílmica, para as marcas da representação e para o simulacro (ORTEGOSA, 2010, p. 39).

A linguagem artificial da estética *noir* traduz em um nível discursivo a ideia de dissimulação, falsidade, traição, artificialidade e mascaramento que, de modo geral, constituem o conjunto temático abordado nos filmes do gênero e, em particular, compõe o universo do filme B&S. As sequências selecionadas para uma análise mais particular são aquelas que através de recursos discursivos como a fotografia, o espelho, a duplicação de imagens e a iluminação dramática acrescentam pontos de reflexão e de autorreferencialidade na narrativa, além de expressar o pessimismo e a distorção dos valores sociais e humanos dos personagens no espaço-tempo que habitam.

Em relação ao modo de enunciação fílmica, observamos que sua constituição se realiza por meio do narrador cinemático, entidade conceituada por Seymour Chatman como a reunião dos dispositivos que formam os canais auditivos e visuais e cuja síntese é alcançada

⁴⁰ *Low-key* é um estilo de iluminação que coloca a maior parte do *set* nas sombras e utiliza apenas alguns destaques para definir o assunto com o objetivo de criar um efeito *chiaroscuro* (palavra italiana para "luz e sombra" ou, mais literalmente, «claro-escuro») é uma das estratégias inovadoras da pintura de Leonardo da Vinci, pintor renascentista do século XV, junto ao *sfumato*. O *chiaroscuro* se define pela semelhança de triângulos entre luz e brilho na representação de um objeto. Também chamado de perspectiva tonal. A técnica exige um conhecimento de perspectiva, do efeito físico da luz em superfícies, e dos brilhos, da tinta e de sua matização. O *chiaroscuro* define os objetos representados sem usar linhas de contorno, mas apenas pelo contraste entre as cores do objeto e do fundo. Faz parte de uma idealização que inclui a experiência da pintura contrariando, de certo modo, a linearidade que caracteriza a pintura do Renascimento – os personagens de Leonardo existem em um espaço primariamente definido pela luz, em oposição a uma estrutura definida a partir da perspectiva na qual corpos e objetos são apenas distribuídos individualmente. O *chiaroscuro* reproduz na pintura a passagem da luz que ocorre nos objetos reais, simulando assim seu volume (Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/chiaroscuro. Acesso em 15 de setembro de 2012).

através do tratamento semiótico dado pelo espectador (CHATMAN, 1990, p. 134-135). Percebemos a utilização da focalização onisciente⁴¹ no relato da história que equivale ao presente da narrativa, e a focalização interna⁴² de Gustavo Flávio, que rememora a parte da narrativa que contempla o seu passado, momento em que trabalhava em uma companhia de seguros e se envolve num caso de corrupção, “feitiçaria científica” e falsificação ideológica. A ideia é que Gustavo Flávio já estava com o projeto de escrever um livro contando suas memórias antes mesmo da morte de Delfina. Na narrativa literária, Gustavo Flávio revela que começou a pensar em escrever tal narrativa durante sua primeira relação sexual com Delfina Delamare, no momento em que comprovou “a superioridade do tesão sobre a dor” (FONSECA, 1991, p. 11), mas na narrativa fílmica não fica clara a situação que o motivou nem o momento exato em que o personagem-escritor resolve contar suas memórias. Sabemos, no entanto, que quando se iniciam as investigações da morte de Delfina, Gustavo Flávio já estava envolvido no projeto de seu romance autobiográfico e, nesse período, inicia a escrita. No romance, a indicação de uma aventura vivida no passado (da qual tomamos conhecimento por completo através do segundo capítulo) e a tentativa do escritor Gustavo Flávio em transmutar essa aventura “vivida”, em registro escrito (que não chega a acontecer, senão de modo parcial) é um conteúdo temático que objetiva mimetizar o processo de composição de um material ficcional realizado por um escritor. A ideia de uma narrativa em processo é muito bem realizada por Rubem Fonseca no romance B&S. No entanto, a questão central problematizada tanto na narrativa literária quanto na fílmica é a dúvida em relação ao material que serve de fundamento para o registro ficcional: o passado de Gustavo Flávio. É real ou imaginado? Reelaboração do real? Realidade ficcionalizada? Alucinação? Produto de uma mente criativa? Simulacro? Ou trata-se de um fato “historicamente existente” no âmbito da diegese? Essa discussão proposta pelo romance foi mantida na adaptação fílmica – a consideramos uma ambiguidade que contagia toda a narrativa, provocando a discussão sobre o modo como o real se integra ao universo imaginário. Essa é uma resposta que o leitor/espectador deve buscar em seu processo de decodificação do material ficcional. Por

⁴¹ Por focalização onisciente entender-se-á, pois, toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história (cf. M. LOPES, Ana Cristina e REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2002, p. 174).

⁴² Focalização interna corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem [...] a personagem desempenha então uma função de focalizador, filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa. O que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, para além da visão, bem como o que é já conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada (Ibid., p. 170).

outro lado, tal discussão pressupõe também que a ficcionalidade está presente na realidade, assim como o real é reelaborado pela ficção.

Avaliamos, tanto em relação ao texto-fonte quanto ao texto adaptado B&S, que o passado de Gustavo Flávio configura-se um registro verbal e escrito de algo apenas imaginado ou inventado e não de um registro de fatos “vividos”, historicamente “reais” no âmbito do universo diegético do personagem. No entanto, embora o relato não tenha total correspondência com a sua realidade vivida, também não significa que foi totalmente inventado. Acreditamos que o escritor-narrador Gustavo Flávio alie fatos de sua autobiografia com relatos imaginários, que juntos formam a totalidade do seu relato. Ao rememorar tais fatos após dez anos, o protagonista é envolvido pelos sentimentos e sensações presentes no momento passado e que, de certo modo, o influenciam no presente, fazendo-o tomar algumas decisões. Há também uma possibilidade de reavaliação e catarse que se daria por meio da rememoração dessas experiências, fato que, no entanto, não observamos.

Na narrativa fílmica, Gustavo Flávio aproveita-se de um “acaso”, seu envolvimento com Delfina Delamare e seu posterior pedido para ajudá-la em seu “suicídio” como uma forma de vingar-se de Eugênio, acusando-o pela morte da esposa. Embora a ideia de processo permaneça, afinal o escritor tenta verbalizar por escrito em seu PC suas histórias vividas, a noção de duplicação, de desdobramento, de uma aventura que se espelha em outra é o elemento de maior destaque. Embora a aventura vivida por Gustavo Flávio tenha acontecido dez anos antes, ela é rememorada enquanto ocorre a investigação do caso Delfina Delamare, como um espelhamento. Além disso, a própria atitude dissimulada de Gustavo Flávio (no presente) parece ser um reflexo do comportamento apresentado por Eugênio Delamare (no passado). No caso do filme B&S, o *flashback* é utilizado, no nível da fábula, com o objetivo de voltar no tempo, rememorar e assim poder registrar uma história que aconteceu há dez anos. Em um nível fabular um pouco mais profundo, a visualização dos fatos passados oferece ao espectador, sob a perspectiva focalizadora de Gustavo Flávio, a oportunidade de conhecer seu passado e observar uma trama investigativa em que ocorrem inversões dos papéis, pois o detetive (Ivan Canabrava) se torna vítima e também criminoso (ao agredir o coveiro) e a vítima, Eugênio Delamare, aquele que seria o principal prejudicado em caso de fraude, se revela como o principal beneficiário e criminoso, já que fica clara sua participação na falcatura. Eugênio Delamare, na trama fílmica, além de marido traído pela esposa Delfina Delamare, também é o diretor corrupto e ganancioso da Panamericana de Seguros. Desse modo, a trama fílmica subverte ainda mais intensamente o modelo da narrativa policial clássica. O conteúdo do *flashback*, o passado de Gustavo Flávio, também funciona como uma

maneira do escritor Gustavo Flávio se vingar de Eugênio Delamare e desviar para este as suspeitas que poderiam apontar para si próprio.

No filme, como vamos conhecendo a trama através da alternância entre o passado e o presente de Gustavo Flávio, somos levados a formular a opinião de que Gustavo Flávio é totalmente vítima e de que Eugênio Delamare é totalmente culpado pela morte de sua esposa. É uma pista falsa. Uma aparência enganadora. O expediente ao *flashback*, portanto, ajuda a construir um pré-julgamento, que ao final não se confirmará. Essa quebra da expectativa construída através do enredo e da forma fílmica provoca uma grande surpresa no espectador, além de manter a tensão necessária à trama investigativa. No entanto, as duas partes da trama vão progredindo em um ritmo semelhante e a tensão vai aumentando gradativamente nas duas histórias. Mesmo sendo um expediente comum em muitos filmes, como forma de contextualizar, recordar, enfatizar algo, mostrar diferentes pontos de vista, explicar um aspecto da trama, etc., o *flashback* utilizado como recurso formal de abrangência em toda a enunciação e que subverte a progressão cronológica da trama, apresentando descontinuidades não-realistas, chama atenção para a não-naturalidade do tempo no filme e, conseqüentemente, para seu caráter ficcional de discurso construído, ocasionando um momento de parada e de reflexão. Nesse caso, temos uma estratégia metaficcional, pois um recurso cinematográfico provoca reflexão sobre o próprio processo de construção do filme. Além disso, o uso do *flashback* e da voz *off* também reflete o diálogo intertextual do filme B&S com elementos convencionais de filmes característicos do gênero *noir*.

Avaliamos também que a estratégia discursiva do uso do *flashback* do início ao fim da trama está em consonância com a ideia de falso, da dissimulação e da aparência enganadora que permeiam, sob o ponto de vista temático, as relações e as ações dos personagens da narrativa fílmica B&S. Nesse ponto, é interessante mencionar que a trama do filme B&S não repete por inteiro o modelo do filme *noir*, mas opera também algumas subversões deste. A trama do filme não se resume apenas aos eventos rememorados, como acontece em alguns filmes *noir* como, por exemplo, *Pacto de Sangue* (*Double indemnity* – Billy Wilder - 1944) e *A dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai* – Orson Welles – 1948) entre outros, mas alia a este as ações que constituem a trama presente, numa perspectiva de simultaneidade. Observamos que a narrativa fílmica B&S apresenta também uma forma dupla. São dois movimentos, passado e presente. O segundo seria consequência do primeiro? Ou a ação de narrar à história do passado acontece somente em função dos acontecimentos do presente? Indicamos que ao constituir uma forma dupla, Flávio Tambelline realiza, em nível discursivo, a ideia de duplicidade presente em nível temático. Essa ideia também é reforçada através do

título, *Bufo & Spallanzani* e dos dois nomes que compõem o nome do protagonista no passado e no presente (Ivan Canabrava e Gustavo Flávio), a experiência e o cientista, o cinema e o crítico, o criminoso e o investigador, o filme e o espectador. Elementos que se refletem e se desdobram. A ideia de duplicidade está presente também no modo como os personagens dissimulam, mentem e distorcem os fatos de sua realidade. Ivan Canabrava sofre uma transformação através das experiências vividas em sua juventude, tornando-se também um reflexo de tudo o que viveu. Reflexo aqui é utilizado com o sentido de uma imagem não-real, uma sombra de si mesmo, sombra do que era. Capaz de dissimular, fingir e mentir até mesmo para sua companheira e amiga que sempre esteve ao seu lado, Minolta; e por outro lado, é capaz de satisfazer, mesmo contra sua vontade e sua natureza, o desejo de sua amante, Delfina Delamare, configurando ainda mais a sua ambiguidade. Eugênio Delamare não sofre propriamente uma mudança entre os dois momentos, ele é configurado em seu passado como corrupto, dissimulado, mentiroso, violento e ganancioso e mantém essas mesmas características também no presente. Mas dessa vez, Gustavo Flávio utiliza todos os atributos de Eugênio Delamare a seu favor. Gustavo Flávio não é mais a vítima que afirma ser.

Em relação ao estilo *noir*, observamos que o filme B&S consegue transmitir através da fotografia escurecida ou em contraste, da profundidade de campo, da dificuldade de visualização de algumas imagens, da câmera subjetiva, que por vezes simula um “olhar pelas frestas”, da iluminação em contraste, do som, dos movimentos e posicionamentos de câmera, dos espaços fechados, da complexidade na composição dos personagens, da complexidade da trama, entre outros recursos, a atmosfera pessimista, ambígua e claustrofóbica comum ao gênero.

4.6 CONGELAMENTO DA IMAGEM, FOTOGRAFIA, ESPELHO E ILUMINAÇÃO

Eduardo Geadá (1987, p. 37), referindo-se ao cinema narrativo clássico, que denomina de *cinema Espetáculo*, avalia que o trabalho primordial desse cinema consiste em eliminar todos os sinais de seu trabalho, todas as marcas de enunciação como se “o próprio mundo estivesse ali diante dos nossos olhos falando e discorrendo por si mesmo”. De acordo com o crítico, o objetivo do cinema espetáculo é atingir o grau zero da escrita cinematográfica, pois só desse modo conseguiria esquecer e também fazer com que os espectadores esqueçam que

outros olhos antes deles organizaram e desfrutaram o filme. A esse respeito também se posiciona Ismail Xavier que, ao problematizar os princípios da decupagem clássica, avalia sua característica de invisibilidade. O crítico afirma que,

o que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 2008, p. 32).

No entanto, mesmo oferecendo essa *impressão de realidade*⁴³, o cinema se constitui de fragmentos e discontinuidades que adquirem certa invisibilidade principalmente por meio do movimento. Sob essa perspectiva, recursos que operam interrupção no fluxo do movimento na narrativa fílmica, como fazem o congelamento das imagens e a fotografia estática, subvertem o próprio princípio de construção do cinema. Essa parada do movimento é um recurso antiilusionista que desperta o espectador, chamando sua atenção para o próprio processo de constituição do filme, gerando, portanto, reflexão. É uma parada para se pensar sobre o cinema a partir de seus próprios recursos. Ao abordar a questão do congelamento das imagens e de suas derivações, a crítica Marcia Ortigosa avalia que,

no congelamento obtemos um diálogo entre a fotografia estática e a fotografia cinematográfica (em movimento), lembrando que o filme se constitui da projeção de 24 fotogramas por segundo para criar a ilusão de movimento. A fotografia estática advinda da interrupção do movimento revela o instante, o fragmento, o *zoom*, o plano de detalhe. Essas pausas na película são janelas de uma nova temporalidade. A fotografia estática, por si só, já é considerada um corte no espaço e no tempo. O surgimento do fotograma no filme faz uma incisão no movimento. Os cortes são as lâminas divisórias reinventando duplicidades temporais [...] o congelamento das imagens é a captação do fotograma que consiste num dispositivo, em muitos casos, antiilusionista, já que se interrompem três fortes alicerces que o cinema tem se guiado: a ilusão de movimento; a transparência da decupagem clássica; a ilusão de tridimensionalidade própria do fluxo das imagens (ORTEGOSA, 2010, p. 23).

Assim, o efeito de congelamento das imagens, também denominado de *freeze frame*, é um recurso de discontinuidade cujo objetivo pode ser o de levar o espectador a refletir sobre a importância assumida pelo movimento na constituição do ilusionismo das imagens cinematográficas. Esse recurso ganha importância na análise do filme B&S na medida em que a narrativa inicia-se por um *freeze frame*, repetindo-se ainda em mais dois momentos

⁴³ Termo empregado por Metz em AUMONT, Jacques e outros (cf. 1995, p. 152).

distintos. Portanto, podemos verificar o efeito de congelamento da imagem em pelo menos três momentos diegéticos. Na primeira cena, após os créditos iniciais, vemos uma tomada em *contra-plongé* que focaliza o céu, as montanhas e algumas árvores; esses elementos compõem o plano. A imagem, que figura o ponto de vista objetivo, é fixa. Lembra uma pintura ou uma fotografia, mantendo por alguns segundos essa fixidez. A impressão que essa imagem congelada dá ao espectador é a de que o espaço onde se desenrola a diegese se encontra em total equilíbrio até que as ações que se iniciam ocasionam a desestabilidade e o conflito. Então, tudo se volta para o registro desses acontecimentos que rompem a harmonia e instauram a intriga. De acordo com Michel Foucault (1987, p. 78), “o prejuízo que um crime traz ao corpo social é a desordem que introduz nele [...]”. Assim, percebemos que também no universo diegético do filme B&S, o crime é o elemento que subverte a ordem, dando origem ao conflito. Logo a seguir, Delfina Delamare será morta em seu próprio carro, marcando o início da ação narrativa.

O segundo congelamento acontecerá na introdução da sétima cena, denominada *Ingredientes da mandinga*. Essa cena ocorre na casa ou apartamento onde vivem Ivan Canabrava e Zilda e configura uma briga entre um casal. Ivan Canabrava se mostra disposto a iniciar a investigação por desconfiar da existência de fraude e Zilda não concorda e revela seu medo de que a atitude de Ivan possa criar problemas na empresa em que ambos trabalham. Mas antes dessa cena, observamos por alguns segundos uma imagem congelada que configura o recorte de um espaço urbano visto sob a perspectiva de um ponto de vista objetivo. A imagem apresenta inúmeros prédios de todos os tamanhos e, como não apresenta nenhuma individualização, a interpretamos como um fotograma que corresponderia a qualquer grande cidade do mundo vista durante o período do dia. Na sequência que sucede esse fotograma, vemos Ivan Canabrava afirmar para Zilda, sua mulher, que estava convencido de que o Sr. Estrucho simulou a própria morte a fim de receber o valor de um milhão de dólares, relativo ao seguro de vida e que ele provaria tal fato.

A terceira imagem congelada introduz a 14ª cena intitulada *Enlouquecendo Ivan*. Trata-se de uma imagem que também espelha a imagem anterior, i.e., trata-se também de uma grande cidade, um espaço urbano em perspectiva objetiva, visto do alto de um prédio um pouco mais distante, mas agora configurando o período da noite, com iluminação artificial. A sequência subsequente mostrará Ivan Canabrava caminhando pela cidade e pensando sobre a realização ou não da experiência com o veneno do sapo *Bufo marinus* que colocará em risco sua própria vida. Ivan obcecado pela ideia de fraude decide pela realização da experiência. As duas imagens da cidade, portanto, introduzem atitudes de Ivan que assinalam o lado obsessivo

de sua personalidade. Obsessão revelada através da decisão de investigar e provar a existência de fraude na empresa onde trabalha, mesmo contrariando os interesses da própria empresa e obsessão ainda maior em pôr sua vida em risco para provar sua tese. As imagens congeladas que antecedem essas sequências assemelham-se a fotografias. Fotografias que redobram certos elementos da realidade, mas que também recriam esses elementos. Nesse sentido, essas imagens congeladas podem ser compreendidas como metonímias do próprio processo de representação realizado pelo cinema. Um meio que espelha a realidade, mas uma realidade construída ficcionalmente. Assim, temos aí também um recurso antiilusionista que através de uma parada no fluxo das imagens, opera um distanciamento que permite pensar sobre o meio fílmico e seus fundamentos, já que o movimento é um elemento essencial na promoção do mascaramento da descontinuidade fílmica. Ao interromper o movimento, revela-se o processo de construção do discurso. O desdobramento da mesma imagem da cidade pode ressaltar a ideia de que o espaço urbano moderno é o ambiente adequado para a origem das obsessões humanas e como tal pode ser o palco de inúmeras outras histórias. O ambiente das grandes cidades, com seu ritmo acelerado e, por vezes, desumano, esconde a solidão e a superficialidade das relações, revelando-se assim um espaço privilegiado para as obsessões e neuroses de todo tipo. Além disso, observamos também a autorreferencialidade existente no diálogo da narrativa fílmica B&S com a estética *noir*. Através do espaço urbano, ambiente privilegiado na maior parte dos filmes do gênero, o filme B&S problematiza por meio da ficção a própria ficção.

Em relação à presença do espelho na constituição do plano fílmico, observa-se sua capacidade em construir uma representação, uma imagem a partir do objeto “real”, essa capacidade do espelho pode ser compreendido como metonímia do próprio cinema e de sua capacidade de refletir imagens. Marcia Ortegosa, ao problematizar sobre o espelho na imagem fílmica avalia que

nesses jogos de reflexos temos uma alusão ao próprio meio cinematográfico que manipula as aparências na construção das imagens fílmicas. O espelho é um objeto de fascínio porque permite pensar na questão das representações que se autorrepresentam. O espelho cria divisões, duplicidades. Fragmenta e une espaços, faz a junção de campo e contracampo num mesmo plano. Cria um tempo de reflexão. Uma parada. Através do espelho, obtemos a noção de alteridade (ORTEGOSA, 2010, p. 22).

Tanto o congelamento das imagens quanto o espelhismo constituem recursos recorrentes no filme *noir*. No filme B&S, observamos que o espelhismo ocorre sob vários níveis e com diferentes significações, que observaremos ao longo das análises.

4.7 ANÁLISE DAS SEQUÊNCIAS FÍLMICAS

Para investigar os recursos de narratividade constitutivos da adaptação fílmica B&S, elegemos seis cenas que correspondem a diferentes momentos da narrativa. Na análise de tais cenas observaremos as escolhas realizadas no processo de transposição fílmica, as aproximações e mudanças sógnicas advindas dessa tradução em comparação com elementos e estratégias constitutivas do texto-fonte. Todas as cenas selecionadas apresentam determinados recursos que problematizam o próprio processo de constituição de uma narrativa cinematográfica. Assim, contrariando nossa hipótese inicial, percebemos que no filme B&S, não só o conteúdo literário foi transmutado, mas a própria forma metaficcional também é transfigurada a partir de sistema próprio ao novo meio semiótico. Através dessas cenas, portanto, salientamos e analisamos recursos autorreferenciais que atuam de modo a pensar o processo de constituição de uma narrativa fílmica e os novos sentidos advindos dessa reconfiguração intersemiótica.

4.7.1 Segunda cena: *Cena do crime* (encontro entre o inspetor Guedes e Delfina Delamare) – Transposição fílmica

Observaremos a seguir a transposição para a narrativa fílmica do momento em que ocorre o encontro entre Delfina Delamare e o inspetor Guedes. Na narrativa literária, esse encontro é descrito pelo narrador-protagonista Gustavo Flávio na segunda parte do segundo capítulo, momento em que também se relata a caracterização física, psicológica e ideológica do inspetor Guedes, além de apresentar seu método de trabalho. O fragmento a seguir indica o momento em que Guedes vê Delfina Delamare pela primeira vez. O narrador resume que,

O encontro entre Delfina e Guedes deu-se numa das poucas circunstâncias possíveis de ocorrer. Foi na rua, é claro, mas de maneira imprevista, para um e outro. Delfina estava no seu Mercedes, na rua Diamantina, uma rua sem saída no alto do Jardim Botânico. Quando chegou ao local do encontro Guedes já sabia que Delfina não estava dormindo, como chegaram a supor as pessoas que a encontraram, devido à tranquilidade do seu rosto e à postura confortável do corpo no assento do carro. Guedes, porém, havia tomado conhecimento, ainda na delegacia, do ferimento letal oculto pela blusa de seda que Delfina vestia. O local já havia sido isolado pelos policiais. A rua

Diamantina tinha árvores dos dois lados e, naquela hora da manhã, o sol varava a copa das árvores e refletia na capota amarelo-metálico do carro, fazendo-a brilhar como se fosse de outro (FONSECA, 1991, p. 14).

A segunda parte do segundo capítulo, da qual retiramos o fragmento acima, ocupa-se, como já foi indicado, da descrição do policial Guedes, das circunstâncias em que ocorre o encontro de Guedes e Delfina, das ações realizadas por Guedes como forma de iniciar o processo investigativo, as primeiras providências periciais como, por exemplo, a observação da posição do corpo e dos objetos presentes no espaço do carro, o acompanhamento do trabalho dos peritos no recolhimento de impressões digitais, o interrogatório dos moradores dos prédios próximos, o encontro com o doutor Pedro Baran, médico de Delfina Delamare e o interrogatório de Gustavo Flávio. Gustavo Flávio é o narrador autodiegético que conta de modo subjetivo e, ao mesmo tempo, seletivamente, uma história que apenas conhecia de modo parcial, não estando de fato presente em todos os momentos que relata. A esse respeito, através de um comentário crítico que interrompe o fluxo narrativo, provocando um momento de parada e reflexão sobre a elaboração da narrativa ficcional, o próprio narrador oferece uma explicação. No entanto esta deve ser relativizada visto que seu discurso objetiva a construção de uma realidade que não corresponde aos fatos por estar a serviço da ocultação de seu envolvimento no caso Delfina. Gustavo enuncia,

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos, mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista (FONSECA, 1991, p. 17).

O modo como se constitui a enunciação de Gustavo Flávio nesse primeiro capítulo no qual é relatado o início das investigações do inspetor Guedes, nos levam a identificar Minolta como sua interlocutora. O inspetor Guedes é o personagem de maior destaque nesse primeiro capítulo. Todas as informações relatadas se concentram em torno de suas ações e pensamentos, revelando seus conhecimentos, valores, conduta pessoal e profissional. Observamos que a enunciação de Gustavo Flávio objetiva, inicialmente, motivar o leitor a acreditar que se trata de um encontro amoroso entre um improvável casal. Improvável porque o narrador ressalta as diferenças sociais e ideológicas entre eles. Inicia abordando a figura de Guedes (três parágrafos) e no parágrafo seguinte, relata gostos e preferências de Delfina Delamare. A seguir utiliza o substantivo “encontro” para definir o momento em que o inspetor Guedes se depara com o corpo de Delfina. Finalmente, ao revelar que ela está morta, quebra a expectativa do leitor que percebe agora que não se trata de um encontro sentimental. O

discurso do narrador é permeado pela ironia, ao ressaltar as diferenças no estilo de vida dos dois personagens e a improbabilidade desse encontro. Após esse momento inicial em que são introduzidos personagens com participação importante na trama, o interesse narrativo recai sobre o inspetor Guedes e suas ações investigativas.

Na narrativa fílmica esse segmento corresponde à segunda sequência⁴⁴, denominada de *Cena do crime* e formada por dezoito planos⁴⁵ divididos em três cenas⁴⁶ significativas que se complementam e permitem a progressão dessa parte da trama. A primeira cena corresponde à realização do crime; a segunda cena corresponde ao momento em que o inspetor Guedes encontra o corpo de Delfina e inicia a investigação e a terceira cena apresenta o desenvolvimento das investigações, momento em que o inspetor Guedes encontra o médico de Delfina Delamare, doutor Pedro Baran. A narrativa fílmica não reapresenta o estilo irônico da narrativa literária. Nessa, o tom irônico era resultado das reflexões realizadas pelo narrador, que percebia o mundo por via do humor. No filme, o tom é claramente mais sério. A tensão do conflito contagia todos os personagens que se tornam introspectivos e tristes.

Essa sequência tem início com um plano médio externo em que a câmera alta⁴⁷, objetiva⁴⁸ e fixa focaliza o céu azul que, ao lado da imagem de uma montanha, um morro de pedras e o verde escuro, quase negro, das árvores compõem o conjunto do plano. A imagem fixa do céu é focalizada em *contra-plongée*⁴⁹ e tem a aparência de um quadro figurativo da natureza. É uma imagem hegemônica estática, mantendo-se assim por alguns segundos. Depois através de um *travelling*⁵⁰ vertical descendente, a câmera passa a posicionar-se em *plongée*⁵¹ e gira sobre seu eixo de modo a focalizar o carro na posição horizontal em câmera

⁴⁴ Conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação (cf. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 35).

⁴⁵ Define uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção. Cada plano é uma tomada (cf. MASCELLI, V. Joseph, 2010, p. 19).

⁴⁶ A “cena” designa, originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a skêné, no meio da área de encenação, depois, por extensões sucessivas de sentido, essa área de encenação inteira (o palco), depois o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Por uma nova extensão de sentido, a palavra designou, em seguida, um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre uma mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração (cf. AUMONT, Jacques. MARIE, Michel, 2003, p. 45).

⁴⁷ Eixo desce na direção do sujeito (cf. JULLIER, Laurent e MARIE, Michel, 2009, p. 26).

⁴⁸ A câmera objetiva filma de um ponto de vista externo. O público vê o fato através dos olhos de um observador oculto, como se estivesse espionando (cf. MASCELLI, V. Joseph, 2010, p. 20).

⁴⁹ O tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens (cf. MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 41).

⁵⁰ Consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento (Ibid., p. 47).

⁵¹ É aquele em que o ângulo da câmera é posicionado para filmar o objeto de cima para baixo (cf. MASCELLI, V. Joseph, 2010, p. 41).

alta. Ocorre aí uma organização do objeto do olhar que também apresentamos como um recurso metaficcional no sentido em que demonstra a natureza artificial e construída da imagem fílmica. A câmera se organiza para captar a imagem pelo melhor ângulo de acordo com o conteúdo a ser mostrado. Ouve-se somente o som do cantar dos pássaros. Tudo remete a tranquilidade e paz, até que a claridade da tarde vai sendo envolvida por uma tonalidade mais escura, que inicialmente corresponde à cor dos troncos das árvores e depois à cor do calçamento escuro e úmido da rua. A câmera continua seguindo um processo lento de descida e aproximação do objeto, focaliza de cima o carro prata que fica envolto em uma luz azulada; a câmera faz um giro de 90° para focalizar o carro de modo a enquadrá-lo por completo no plano horizontal. O carro está com o farol ligado. As luzes do farol se apagam, coincidindo com o corte do plano. O posicionamento de câmera dessa cena demonstra que os fatos que se passarão a seguir não serão observados por nenhum personagem da história, mas sim por um narrador onisciente e hegemônico que possui uma visão privilegiada. Ele observa do alto, em um plano superior aos demais, numa espécie de narração divina, onisciente. No plano seguinte uma silhueta difusa de um rosto aponta a arma em direção à câmera e a seguir a dispara; mais um corte, ouve-se o barulho de um tiro e o plano é envolvido por uma escuridão que metaforiza o momento da morte através da ausência de luz. É a hora do crime. A arma fica, por alguns segundos, apontada para o espectador. Vê-se uma silhueta por trás da arma. Essa imagem, embora sutil, dá ao espectador uma informação privilegiada. Só ele, inicialmente, e o assassino saberão que a arma não foi disparada pela vítima. Dessa forma, o espectador é convidado a entrar no jogo como testemunha. A imagem opaca e difusa o faz acreditar que não foi suicídio, mas sim um assassinato. Essa imagem opaca ajuda na construção de um simulacro que só ao final será desfeito. O espectador se identifica com Gustavo Flávio quando este afirma que não foi suicídio e concorda com sua decisão de acusar Eugênio Delamare pelo assassinato.

O plano seguinte mostra, através da aproximação de câmera, um movimento brusco da personagem Delfina Delamare, representada pela atriz Maitê Proença, que bate com a cabeça no encosto do banco do carro, revelando ao espectador que foi atingida. A câmera se aproxima em um *close* de seu rosto e o efeito de iluminação artificial permite-nos observar com clareza seus olhos fechados e sua boca muito vermelha em contraste com sua pele pálida. Essa sequência se duplica no final do filme, formando uma moldura que esclarece e recompõe o crime para o espectador. É uma cena dupla que revela também as duplicidades da

personalidade de Gustavo Flávio. No passado, jovem inexperiente, ingênuo e simples, porém obstinado e perspicaz, que consegue desvendar um crime que envolve dinheiro, poder e corrupção. No presente, um homem experiente, escritor de sucesso que comete um crime por amor e compaixão, mas que se utiliza desse fato para se vingar e punir quem o puniu no passado.

Observamos que a fotografia da segunda cena é muito clara e nítida, se comparada à cena anterior, escura e misteriosa. Percebe-se, pela cor e pelo conteúdo do plano, que já se passaram algumas horas desde a morte de Delfina Delamare e o encontro de seu corpo pela polícia. A cena tem início com a imagem de uma grande faixa de isolamento, preta e amarela, que dificulta inicialmente a visibilidade do espaço. Aos poucos, visualizamos o espaço e percebemos vários carros de polícia e ambulância. Também ouvimos sons de burburinhos e sirenes. A câmera objetiva focaliza as costas de Guedes e o segue através de um *travelling* para a direita. O inspetor Guedes, inicialmente, mostrado de costas, será o responsável por “iluminar” ou desvendar o caso da morte de Delfina Delamare. Ele começa, a partir dessa cena, a refazer os passos do criminoso e recompor os fatos que desencadearam a morte de Delfina Delamare. Nesse primeiro momento, não vemos o rosto de Guedes, apenas o de seu auxiliar; ouvimos apenas a sua voz, recurso que gera curiosidade. Durante o *travelling*, a câmera se detém por alguns segundos na personagem de uma senhora comendo pipocas e também em um cachorro que ela segura através de uma coleira. Esses elementos são destacados tanto pela aproximação da câmera até um plano médio, quanto pelo som da voz de Guedes que manda que tirem o cachorro do local do crime. A senhora e o cachorro são destacados porque reaparecerão com participação decisiva no final da trama. A senhora revelará para o inspetor Guedes o nome da pessoa responsável pela morte de Delfina Delamare e contará que viu o criminoso porque se encontrava na rua passeando com seu cachorro que não estava passando bem. Nessa cena o ponto de vista é objetivo⁵².

A câmera continua a acompanhar o personagem Guedes, já transmitindo ao espectador a noção de importância que esse personagem terá na trama, pois será o responsável por recolher e analisar os indícios que permitirão a reconstituição do crime. Quando Guedes chega até o carro, finalmente podemos visualizar sua face enquadrada através de um plano médio. Guedes se abaixa e vemos seu rosto, o de seu ajudante e também a imagem embaçada do rosto de Delfina Delamare através do vidro do carro. Vemos, na verdade, apenas o reflexo dos personagens devolvido pelos vidros da porta do carro. Ao fundo do plano, observamos

⁵² Atribuído ao espectador (cf. MARTIN, Marcel, 2003, p. 43).

mais dois policiais armados que conversam na parte de trás do carro. A imagem espelhada e opaca de Delfina Delamare irá unir-se ao reflexo da imagem de Guedes, sugerindo o início de uma relação. A imagem em *close up* seguinte apresenta Delfina em toda sua beleza, tendo Guedes ao seu lado e de fundo alguns policiais que observam a cena. Nesse plano, Guedes assume a narração e sob seu olhar observamos o local do crime. Vemos agora a imagem do painel do carro. Um *travelling in* mostra, em primeiro plano, um relógio dourado no pulso esquerdo de Delfina, sua saia de couro negro e sua blusa de seda clara. O olhar subjetivo da câmera, que corresponde ao olhar do detetive Guedes, volta-se para a saia de Delfina que possui uma grande fenda, permitindo que se visualize sua perna e a sensualidade que emana de sua figura. A câmera subjetiva segue sua trajetória de um olhar curioso e através de um *insert* dá destaque à arma na mão direita de Delfina e a um fio de sangue que desce verticalmente em sua blusa. Tem início a investigação e é o olhar minucioso de detetive que observa a cena.

No plano seguinte, o inspetor Guedes descreve oralmente algumas evidências, enquanto seu auxiliar, o policial Osmar, toma nota: – “chave na ignição [...]”. Ainda sob a focalização de Guedes, vemos novamente a mão de Delfina segurando a arma. Em um movimento de *travelling* ascendente por entre o fio de sangue na blusa de Delfina, localizamos uma maior concentração do sangue que identificamos como o local exato onde foi atingida pelo tiro, bem próximo ao seu coração. A respeito desse fato, ressaltamos que aqui se instala um segundo nível ficcional, já que a ideia que serviu de inspiração para a sua morte foi relatada no romance policial *Trápola*, do próprio escritor Gustavo Flávio. Delfina lembra que a personagem se mata com um tiro no coração e, quando resolve se matar, decide fazer da mesma forma. Temos, portanto, uma personagem que se espelha em outra personagem, numa reapresentação daquilo que também é representado, ficção sobre ficção, a arte imitando a própria arte. É um exemplo de autorrepresentação, pois o diretor busca a referência da ação do personagem no próprio universo diegético que o personagem habita. Uma história que toma por referência a própria história. O plano seguinte enquadra em *close up* Delfina, o auxiliar de Guedes, que sai em seguida e o próprio Guedes. Ouvem-se os sons próprios à cena representada: barulhos de sirenes, conversas e motores de carros. A câmera focaliza em primeiro plano os rostos de Delfina e Guedes. Pela primeira vez se observa o rosto de Guedes com maior nitidez, vemos então em contraste com a expressão serena do rosto de Delfina, a expressão cansada e atormentada do policial. Reparamos em sua imagem desmazelada, vista através da “barba por fazer”, de suas roupas, com cor e aparência de suja. É uma configuração que brinca com a ideia de aparência e essência, pois Guedes,

contrariando essa primeira impressão, se revelará como um dos personagens mais limpos, íntegros e verdadeiros da trama.

A próxima cena mantém o ponto de vista subjetivo de Guedes sobre a cena. Observamos que ele nota algo diferente no painel do carro e com a mão envolvida por um lenço branco, pega esse objeto. O plano seguinte revela o olhar de Guedes sobre o objeto, um papel branco que figura em sua mão. A clareza da sequência é contrastada pela cor vermelha de uma sirene do carro da polícia que altera a cor dos rostos de Delfina e Guedes. O plano seguinte enquadra em um mesmo espaço a imagem de Delfina e a receita médica que o inspetor Guedes tem na mão. A passagem desse plano para a sequência seguinte é realizada através de um *L-cutting*⁵³ pois uma voz em *off* que descobrimos posteriormente ser a do médico de Delfina, Dr. Pedro Baran, chega antes do plano a que ela pertence, destoando da imagem apresentada e causando certo estranhamento porque não a reconhecemos como pertencente àquele espaço: – “sou a favor do médico dizer a verdade ao paciente, ela sofria de leucemia [...]”. Enquanto ouvimos a voz em *off*, a câmera subjetiva, figurando o olhar de Guedes, aproxima-se do papel que percebemos tratar-se de uma receita médica, onde se lê: Dr. Pedro Baran – oncologista. O espaço seguinte apresenta em primeiro plano, o médico de camisa, gravata e jaleco branco, dando prosseguimento à fala iniciada no espaço anterior. A imagem é nítida, embora o fundo seja difuso. Vê-se assim o diálogo de Guedes e o Dr. Baran, num modo de campo-contracampo⁵⁴. O fundo do plano de Guedes também é difuso, dando uma aparência de profundidade de campo. Podemos ver alguns objetos em uma estante, principalmente livros e um abajur de cúpula preta. No plano do médico, vê-se também a imagem de vários livros, um porta-retratos, cuja imagem não se identifica e uma estatueta em forma de uma mulher loura. Eles conversam sobre Delfina Delamare e a ideia transmitida por esses objetos difusos em profundidade de campo é que os personagens estão totalmente concentrados nas informações que um transmite ao outro. O Dr. Baran revela a Guedes que ela sofria de leucemia e teria pouco tempo de vida, e que ele havia contado esse fato a ela, que teria reagido bem. Diz também que a hipótese de suicídio não o surpreenderia.

⁵³ Montagem em L por deslocamento dos pontos de entrada do som e da imagem (o som da sequência B chega em fusão, um ou dois segundos antes ou depois da imagem da sequência B (cf. JULLIER, Laurent e MARIE, Michel, 2009, p. 42).

⁵⁴ O “contracampo” é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de “campo”. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos planos sucessivos é chamada de “campo-contracampo”. (AUMONT, Jacques. MARIE, Michel, 2003, p. 61).

A passagem desse plano para o plano que abre a sequência seguinte se dá por meio de uma fusão encadeada⁵⁵ da imagem de Guedes e da janela do apartamento de Gustavo Flávio. O som percebido é o da manipulação das teclas de um computador que percebemos, posteriormente, originar-se daquele utilizado por Gustavo Flávio e junto com esse som ouvimos também a voz de Gustavo Flávio, materialização de um monólogo interior que reproduz o conteúdo que está escrevendo. O plano inicia-se com um *travelling* para a esquerda que focaliza em ponto de vista objetivo as janelas do apartamento de Gustavo e os objetos que se encontram em uma bancada abaixo das janelas; a visão é de dentro para fora (a mesma visão de Gustavo Flávio) e permite que visualizemos o azul do céu e do mar. Num passeio pela bancada, vemos objetos que lembram esculturas de cabeças, talvez uma referência aos vários personagens ou *personas* criadas em seu ofício de escritor, e, principalmente, muitos livros e papéis. O tom do plano e da sequência é um azul acinzentado e frio que expressa o estado angustiado e solitário do escritor que, através da carta que digita, pede ajuda e atenção a Minolta, sua namorada e amiga. Em plano geral⁵⁶, vemos que o ambiente no qual Gustavo Flávio se insere é o reflexo de seu estado de alma, pois embora possamos visualizar o mar, este não transmite alegria, mas ao contrário sua visão unida à tonalidade escurecida da sequência forma um ambiente melancólico e triste. O azul acinzentado vai se transformando em um azul arroxeadado até se tornar quase que totalmente encoberto por uma escuridão.

A passagem para a cena seguinte e todas as outras passagens de plano dessa cena se realizam através de uma fusão em *L-cutting*, em que continuamos a ouvir a voz de Gustavo Flávio. A sequência posterior tem uma cor que contrasta com a do plano anterior, é muito clara, limpa, nítida e as cores são mais vivas. Essa iluminação bastante clara ajuda a compor a personalidade de Minolta, a personagem menos ambígua da narrativa. Uma focalização objetiva mostra em plano geral e câmera alta uma casa no campo. O verde intenso das árvores em contraste com o amarelo das flores. Vê-se ao longe uma pessoa inserida nesse espaço. A câmera fica fixa por alguns segundos e logo a seguir a pessoa se movimenta caminhando em direção à câmera. Continuamos a ouvir o som da voz de Gustavo Flávio e, num movimento de *travelling in* vemos a imagem em plano médio de uma mulher que se aproxima e que é a destinatária da carta de Gustavo Flávio. Esse movimento de aproximação de câmera e a

⁵⁵ Corte de fluxo das imagens que constitui um ponto de montagem progressiva (cf. JULLIER, Laurent e MARIE, Michel, 2009, p. 42).

⁵⁶ Insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles (Ibid., p. 24).

própria iluminação do espaço no qual a personagem se insere expressam uma personalidade simples, cuja proximidade nos permitiria observá-la em sua completude, sem qualquer tipo de mascaramento. Ela é jovem, branca, tem cabelos compridos escuros, usa um chapéu de palha e uma blusa vermelha que a destaca no ambiente composto principalmente por cores suaves. Minolta se aproxima até um plano médio e a câmera continua a segui-la, agora por trás. Nós a vemos novamente em um plano médio, sempre lendo a carta que está em suas mãos e entrando em uma casa. O som em *off* da voz de Gustavo Flávio permanece e através do ponto de vista subjetivo de Minolta, observamos o espaço interno da casa e um *travelling in* permite que visualizemos em primeiro plano os objetos que compõem a decoração de uma estante em seu quarto. Enquanto ouvimos a voz de Gustavo Flávio, vemos também quadros e retratos com imagens suas e de Minolta. Recortes de jornais e críticas de seus livros emolduradas, fotos de premiações, muitos livros escritos por Gustavo como *Trápola* e *Agonia como Essência*, além de objetos que demonstram o misticismo de Minolta, como velas, incensos e objetos religiosos. Essas imagens, além de expressarem a antiga e intensa relação afetiva entre o casal, indicam também o sucesso profissional de Gustavo Flávio como escritor. Esta é uma cena constituída de modo a sintetizar, através de poucos planos, um grande número de informações que no âmbito do romance são desenvolvidos ao longo de vários capítulos. É uma cena de destaque para a narrativa porque ela apresenta muitas informações importantes acerca do protagonista e de sua companheira. Consideramos que essas fotografias que compõem o plano funcionam na narrativa fílmica como recursos metaficcionais porque são imagens congeladas em contraposição às imagens-movimento do cinema. Assim, opera-se um momento de ruptura no encadeamento das imagens provocada pelo recurso utilizado na constituição da própria imagem, a fotografia. De acordo com Nelson Goodman (GOODMAN *apud* AUMONT, 2011, p.1993) esse tipo de imagem constitui uma “imagem fictícia”, aquela cujo objeto denotado é inexistente no mundo real, ou seja, os momentos de amizade e cumplicidade a que cada uma das fotografias faz referência só existem no âmbito da diegese. Temos assim, diferentes suportes narrativos na constituição dessa imagem. Em *A imagem*, Jacques Aumont observa, ao analisar a imagem fixa em sua capacidade narrativa, que

no que se refere à imagem, sobretudo imagem fixa, o critério mais determinante será portanto o da narratividade: a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético (AUMONT, 1993, p. 258).

Assim, o discurso vai se construindo por meio das fotografias, como um quadro dentro de outro quadro ou histórias encaixadas, pois cada imagem fixa é um instante congelado e emoldurado que conta sua própria história em um espaço-tempo particular. Além disso, a presença da fotografia como um elemento de constituição do plano remete ao fundamento da própria linguagem cinematográfica, evidenciando as marcas de sua construção.

Sempre mediado pela voz de Gustavo Flávio, o plano seguinte é dominado pelas cores quentes, vermelho e laranja e por objetos do universo de Minolta, como por exemplo, pincéis. Ao final do *travelling in*, visualizamos a mão de Minolta que segura a carta. Observamos que a história da relação de Minolta e Gustavo Flávio nos é mostrada, principalmente através das fotos nos porta-retratos. As fotos são ícones porque se assemelham aos objetos dinâmicos e nos permitem reconstruir, através das semelhanças demonstradas, o tipo de relacionamento que os personagens construíram, mas as fotos também funcionam como índices que sugerem a grande importância que esse relacionamento terá na trama. Assim, observamos que aqui ocorre uma inversão ao princípio da cinematografia, cujo principal fundamento é o movimento. A ausência de movimento no fotograma provoca uma parada na continuidade fílmica. Um momento de reflexão provocado por um recurso de enunciação do próprio filme. Ocorre aí uma ruptura, uma descontinuidade do fluxo narrativo. A imagem estática, congelada da fotografia é geradora de inúmeras informações diegéticas que são também simbólicas no universo da diegese, pois representam uma história de afetividade importante na trama fílmica. Temos aí, portanto um recurso antiilusionista que possibilita despertar o leitor, levando-o a pensar sobre o cinema.

Ao observamos nessa cena a predominância de cores quentes, como o vermelho e o laranja, em contraste com as cores frias da cena anterior, que corresponde ao apartamento de Gustavo Flávio, compreendemos que Minolta constitui para Gustavo Flávio a representação de segurança e aconchego. Ela o entende e o apoia e o ajudou a tornar-se o escritor de sucesso, por isso ele nutre por ela uma grande afetividade. Essa personagem tem uma participação importante tanto na narrativa literária quanto na fílmica, mas sua personalidade se constitui sob diferentes parâmetros nos dois meios. Na narrativa literária, Minolta é *hippie* e uma mulher despreocupada em relação às convenções sociais. Alegria e despreocupação são as características que melhor definem a personagem Minolta no texto-fonte. No texto adaptado, observamos que mesmo mantendo alguns padrões de comportamento, como por exemplo, andar nua pela casa e usar roupas de *hippie*, a personagem se modifica substancialmente. Torna-se uma pessoa preocupada, cuidadosa e também um pouco triste. Nas ações que constituem o presente, torna-se um personagem introspectivo e transmite certa

impaciência. Atribuímos essa mudança a uma necessidade de adequação dos personagens ao clima tenso e “pesado”, característico do enredo do filme *noir*. No entanto, Gustavo Flávio é a figura dramática cuja personalidade sofre maior modificação. No romance, ele é um escritor bem humorado, que gosta de zombar do comportamento dos outros e de si mesmo. A ironia é o traço principal de sua personalidade. Seu mundo e os que nele habitam são observados por via da zombaria. É alegre e jovial. Mas na adaptação fílmica, principalmente nas ações do presente, Gustavo Flávio é transmutado em homem cínico, misterioso, introspectivo e deprimido. Sua postura, sua voz, sua expressão facial, seu local de trabalho e seu comportamento enfim, corroboram a aparência de uma pessoa obsessiva, fria e enigmática, capaz de mentir com naturalidade, sem que sua expressão facial o denuncie. Essas alterações na caracterização psíquica dos personagens constituem parte dos procedimentos construtivos do clima tenso próprio a uma narrativa policial e ajudam a estabelecer o tom pessimista do filme *noir*.

Observamos que o romance B&S é uma narrativa constituída a partir de referências a outros gêneros literários e, nesse sentido, a narrativa fílmica *noir* já está presente como esboço na forma do texto-fonte. Para seu estabelecimento, no entanto, foi necessário que se procedesse à supressão de elementos que não estavam relacionados diretamente à trama policial. Assim, os casos amorosos de Gustavo Flávio, a sua relação com a comida, o início do relacionamento entre Gustavo Flávio e Delfina, os personagens e acontecimentos do *Refúgio do Pico do Gavião*, as inúmeras histórias contadas por Gustavo, a parte relativa à crítica literária, entre outros, foram excluídos para que o texto fílmico se constituísse de um único tema: a história policial. Nesse aspecto, é importante salientar que embora muitos elementos tenham sido excluídos, a trama principal ainda é constituída por duas histórias, a do passado e a do presente e o diretor tinha o desafio de unir as duas histórias. Isso foi feito através da ampliação da participação de dois personagens: Eugênio Delamare, que na narrativa literária participava apenas no presente, assume, na narrativa fílmica, o papel de diretor da Panamericana, substituindo o personagem Dr. Zumbano. Minolta, cuja participação no romance iniciava-se apenas quando Ivan Canabrava já havia começado as investigações, agora está presente desde o momento em que Ivan se encontra no velório do Sr. Estrucho. Essas adaptações promoveram a integração necessária entre os dois momentos da narrativa. Ao observar a narrativa fílmica B&S como uma trama que se desdobra em outra, não podemos deixar de pensar na imagem metafórica de um espelho cujo reflexo apresenta o seu duplo, o elemento que em oposição àquilo que é real, natural e verdadeiro passa a ocupar o

espaço do não real, artificial e falso. Essa forma, portanto, presente nos dois meios narrativos, internaliza estruturalmente a dúvida quanto à veracidade da história contada por Gustavo.

4.7.2 Quarta cena: *Suspeita de Ivan* (agressão de Gustavo Flávio) – Iluminação dramática

Essa é a primeira cena que mostra a caminhada de Guedes, ação que vai se repetir ao longo da narrativa. A materialização dessa caminhada e de outras que se seguirão traduzem, através de imagens visuais, a indicação do texto escrito acerca do método utilizado pelo inspetor Guedes para recompor os passos do criminoso. A narrativa literária salienta que Guedes é um andarilho e tem por hábito refletir sobre as incógnitas do caso que investiga durante suas caminhadas. Nesse ponto do filme, percebemos que a música é inserida. Trata-se de uma música com um ritmo forte marcada pela batida de uma bateria e o acorde estridente de uma guitarra. Não há letra, mas o tipo de composição musical expressa um clima de mistério. A câmera objetiva focaliza em *plongé* um prédio antigo, e através de um *travelling* vertical descendente chega até o objeto que deseja focalizar. Mais uma vez percebemos a trajetória realizada com o fim de organizar a perspectiva do olhar. Vemos agora a câmera parar. Observamos o inspetor Guedes vestido com uma calça marrom e uma jaqueta cáqui. A câmera focaliza em plano geral sua saída da portaria de seu prédio, o plano engloba ainda o porteiro do prédio, que lava com uma mangueira a calçada. Na profundidade de campo, vemos uma pessoa fantasiada – representação que faz referência ao *Scala*, uma tradicional casa de espetáculos do Leblon – que se aproxima da câmera, enquanto Guedes caminha em direção contrária. Guedes cumprimenta com amabilidade o porteiro e passa por essa pessoa sem olhá-lo. Na cena seguinte, Guedes aparece tentando fechar a sua jaqueta. Ele divide o espaço do plano com um poste de cimento e segue a câmera que agora realiza um *travelling* horizontal para trás. No plano seguinte, Guedes vê um homem bebendo o leite que restou em um saco jogado na lixeira e o observa com insistência, como a revelar sua paixão. Agora a câmera está focalizando as costas de Guedes, e nessa posição, o segue pelas ruas de Copacabana. Guedes é mostrado em um plano geral, caminhando pelas calçadas que, àquela hora, de acordo com a iluminação, imagina-se ser, aproximadamente, cinco horas da manhã. As ruas ainda estão vazias. Ele caminha em direção contrária a um homem que puxa um carrinho muito pesado e ao passar por ele, Guedes o observa com curiosidade; a justaposição dos dois personagens pode ser compreendida como uma metáfora do grande peso da

responsabilidade assumida por Guedes para solucionar esse crime. O plano possui outro elemento metafórico relevante – um sinal de trânsito indicativo de sentido único está desenhado na rua e o inspetor Guedes caminha na direção contrária a essa indicação. Interpretamos essa imagem como uma referência ao fato de que esse policial caminha na contramão dos valores deturpados da sociedade. Essa ideia se confirma ao longo da diegese, pois Guedes não se deixa influenciar pelas aparências e também não aceita participar de nenhum tipo de corrupção, configurando-se como um policial honesto.

Ainda em sua caminhada, Guedes tem que livrar-se de um poste de iluminação que se encontra no meio da calçada. Percebemos se tratar de mais uma alusão às dificuldades que o policial terá que superar para chegar à resolução do crime. No plano seguinte, a câmera volta a se posicionar na frente do policial, realizando um *close* de Guedes. Essa focalização aproxima o espectador de Guedes e nos faz observar a preocupação em seu semblante; sua imagem é séria e seu pensamento parece estar concentrado em algo que se encontra longe de seu campo de visão, provavelmente o assassinato de Delfina Delamare. A música adquire nesse momento acordes mais fortes, como a corroborar a importância desse personagem na trama. Guedes tenta reconstruir uma história através da obtenção e conexão dos fragmentos.

Em um plano geral, vemos Guedes em frente à delegacia de polícia do Leblon, portanto, o inspetor Guedes caminhou de Copacabana, local de sua moradia, até o Leblon, bairro vizinho no qual fica situada a delegacia em que trabalha. Nesse ponto, os acordes da música da cena anterior se misturam aos sons das buzinas, sirenes e o burburinho das pessoas, até que estes se sobrepõem à música. A câmera agora está fixa, mas os objetos que focaliza são móveis. Esse plano é muito confuso, composto por algumas pessoas à paisana e por policiais fardados. Em primeiro plano, vemos a imagem de um dispositivo de sirene acima de um carro de polícia, um policial, anotando algo em um bloco que se encontra em suas mãos; em segundo plano, vemos o inspetor Guedes se dirigindo à entrada da delegacia e ao fundo visualizamos transeuntes e um carro da ambulância. Pessoas se movimentam. Agora Guedes já está dentro da delegacia, ao lado de Osmar e de uma senhora com uma cesta de bolinhos, do qual Guedes retira dois e pede para que ela anote. Essa atitude ajuda a configurar uma ideia de rotina na vida do policial, lembrando uma ação cotidianamente realizada. Também ajuda a compor a imagem de uma pessoa metódica, que respeita os procedimentos previstos para a realização de sua função e segue a prescrição da lei. No plano posterior, a câmera se localiza à frente de Guedes e Osmar e através de um *travelling* para trás, acompanha o diálogo entre os dois policiais por entre o longo corredor da delegacia. Guedes referencialmente tem nas mãos os dois bolinhos, numa antecipação simbólica do casal que vai receber a seguir e

que vai mudar o rumo das investigações. Vemos agora, em plano geral, Guedes em sua sala composta por uma profusão de objetos que deixa o ambiente claustrofóbico. Telefone, máquina de escrever, televisão, relógio de parede, armários de arquivos, fichas, fichários, mural com retratos-falados. A iluminação é oriunda de uma luz transversal que vem das janelas, mas é filtrada pelas persianas, atingindo o espaço onde o policial se encontra. Através de um *travelling in* a câmera se aproxima lentamente de Guedes enquanto este guarda cuidadosamente os bolinhos em um envelope de papel pardo e os coloca na gaveta. Retira sua jaqueta, revelando uma camisa de cor verde-escuro que deixa sua imagem ainda mais desbotada. O corte do plano se dá através da batida na porta realizada por Osmar. Este policial entra na sala de Guedes juntamente com Gustavo Flávio e Minolta.

A primeira imagem que vemos do casal é dada pelo reflexo no vidro da porta como a indicar a duplicidade desse personagem. O relógio da parede mostra o horário de 4:50 da manhã. São feitas as apresentações e inicia-se um campo contracampo entre Guedes e Gustavo Flávio. Gustavo Flávio veste-se de forma elegante e usa óculos escuros, mesmo em um ambiente com pouca iluminação. Esse acessório funciona como uma máscara utilizada pelo escritor que está prestes a enunciar uma falsa denúncia contra o marido de sua amante. Ao revelar que amava Delfina Delamare, Gustavo é questionado por Guedes acerca do tempo em que mantinham esse relacionamento. Gustavo responde que a conheceu há seis meses em uma festa e que se apaixonaram. O plano seguinte é um *flashback* que constitui a rememoração de Gustavo Flávio acerca de seu relacionamento com Delfina. Essa cena pode ser compreendida ainda como uma construção imaginária de Gustavo Flávio, já que essa imagem traduz para o universo imagístico aquilo que está sendo enunciado discursivamente por Gustavo, usado com o objetivo de convencer o inspetor Guedes da culpabilidade de Eugênio Delamare, pois ele o denunciará a seguir. Em relação à narrativa literária, percebemos que há uma diferença importante a ser ressaltada. Na narrativa literária, mesmo após ter sido agredido pelo empresário, Gustavo Flávio só acusa Eugênio Delamare no momento em que o inspetor Guedes o inclui como um suspeito do assassinato de Delfina. Assim, a acusação que faz a Eugênio pode ser compreendida como um ato de defesa. Ele acusa para se defender. Na narrativa fílmica, no entanto, Gustavo Flávio acusa deliberadamente Eugênio Delamare pela morte de Delfina, fato que interpretamos como uma atitude de vingança de Eugênio Delamare em função do caso da fraude na Panamericana, ou ainda, por ter sido agredido pelo empresário. Essas personalidades diferenciadas ajudam a compor o tom apresentado por cada narrativa. Como o filme adapta a narrativa literária por

via do gênero policial, a personalidade dupla de Gustavo Flávio corrobora a atmosfera de instabilidade e de perda de identidade próprias ao clima *fake* do gênero *noir*.

Na continuação da sequência fílmica, Gustavo Flávio rememora seu envolvimento com Delfina através do relato que faz para Guedes. A voz de Delfina ultrapassa os limites da cena anterior e ainda ouvindo o som de sua voz, vemos Gustavo Flávio escrevendo em seu computador quando é interrompido pelo som da campainha. A câmera alta focaliza Gustavo em um plano médio no qual se observa o espaço do apartamento em que se encontra. Na altura em que a câmera se encontra, consegue mostrar também a imagem da praia através dos vidros da janela. A iluminação é fria, possui um tom azulado e por meio de um *travelling in* nos aproximamos da mesa de trabalho de Gustavo que está quase totalmente envolta em uma penumbra, destacando-se apenas dois pontos de iluminação, a luz azul que emana da tela de seu computador e a luz branca direcionada de um pequeno abajur que clareia alguns papéis que Gustavo lê. O som da voz abafada de Delfina é substituído pelo som dos teclados do computador e, vagarosamente, uma música misteriosa assume a sonorização do plano, sugerindo que algo ruim está pra acontecer. Temos agora uma posição de muita proximidade com Gustavo Flávio, ouvimos a campainha soar uma, duas vezes, mas o escritor só se levanta após ouvir a campainha soar pela terceira vez. No plano seguinte, a câmera localiza-se por trás de Gustavo, na posição do ombro e quando este abre a porta, não vemos nada, só escuridão. Essa iluminação possui um efeito dramático e pouco natural, pois embora vejamos duas fontes de luz, uma artificial, o abajur e uma natural, uma claridade que sai dos vitrais, elas não iluminam o espaço do *hall* de entrada, permanecendo na escuridão. Pode ser considerado como um momento reflexivo dentro do filme, pois rompe com o naturalismo da imagem do cinema clássico. A escuridão aqui tem o objetivo de gerar medo diante do desconhecido, e contribui para a dramaticidade da sequência o fato de a iluminação estar concentrada em apenas um ponto específico: o rosto de Eugênio Delamare (em sua primeira aparição no filme). Este golpeia violentamente o escritor Gustavo Flávio e lhe faz ameaças. No plano seguinte, vemos, através de uma câmera em posicionamento *plongé*, uma imagem apequenada de Gustavo Flávio caído no chão e envolto por uma claridade sombreada por linhas que assumem a forma de grades, metáfora para a ideia de aprisionamento, pois a partir daquele momento, embora tente, não consegue mais fugir das consequências dos seus atos. É uma cenografia que simboliza também o emaranhado de mentiras em que sua vida se transformou. Com o objetivo de diminuir a sua imagem, o plano é dividido em três partes, a da direita e a da esquerda se encontram envoltas em escuridão e a parte do meio, em que Gustavo se encontra desmaiado, é a única que possui um pequeno foco de iluminação. Em um

espaço asfixiante, e para enfatizar ainda mais o aniquilamento moral do personagem, à sua frente encontra-se uma escada, elemento que aliado à posição do corpo no chão sugere sua queda em um nível ainda maior.

O plano seguinte é um retorno da imagem da delegacia e sob uma câmera alta e em posição *plongé*, observamos os três personagens em volta da mesa do escritório. O plano seguinte retoma o plano contraplano do início da conversa, mas dessa vez a câmera se aproxima um pouco mais, realizando um *close up* entre os personagens Gustavo Flávio e Guedes.

4.7.3 Quarta cena: *Suspeita de Ivan* (velório do Sr. Estrucho) – Duplicação de imagens

No início dessa cena observamos o inspetor Guedes sendo informado pelo médico legista de que não havia vestígio de pólvora nas mãos de Delfina, fato que descarta a possibilidade de ela ter cometido suicídio. O médico legista informa para Guedes: “– Essa mulher foi morta!”. Ainda neste plano ouvimos o som do teclado de um computador que só será revelado como sendo o de Gustavo Flávio no plano seguinte constituindo um *L-cutting*, montagem em L. A impressão dada por esse tipo de montagem é que Gustavo Flávio está narrando até mesmo a parte do presente relativo à investigação realizada pelo inspetor Guedes. No entanto, o tema tratado por Gustavo Flávio (o velório do Sr. Estrucho) não corrobora essa ideia. A câmera em situação no eixo focaliza através de um plano geral o espaço interno da sala do apartamento em que Gustavo Flávio se encontra digitando em seu computador. A posição transversal que a câmera ocupa em relação ao objeto focalizado permite que seja dado bastante destaque ao mar, sempre visto através das vidraças do apartamento do escritor. Recurso que cria a ilusão de algo artificial e a sensação de se estar em um ambiente fechado, sufocado e sem ar. Embora a iluminação de fora seja clara – o mar azulado e o céu com nuances amareladas de um sol que ainda não se pôs –, o local de trabalho de Gustavo Flávio está de modo não-natural envolto por uma penumbra. É oportuno indicar que a maneira como a iluminação foi realizada nesse plano informa que é uma obscuridade subjetiva, interna ao personagem, reflexo de uma personalidade atormentada, obsessiva e depressiva que sofre ao reviver ou a imaginar, através dos registros escritos que realiza, os acontecimentos de seu passado. A imagem sugere que Gustavo Flávio e seu computador são apenas sombras daquilo que foram um dia, reflexo dramático do seu passado. Nesse sentido, essa iluminação antirrealista nos remete a um recurso de composição da imagem

cinematográfica, como um recurso de dramaticidade que obriga o espectador a utilizar a imaginação em relação àquilo que não está sendo mostrado em função do trabalho de iluminação. Assim, a iluminação dramática dessa cena promove um momento de reflexão em que o filme se volta para os recursos de sua própria constituição. Uma perspectiva metaficcional se instaura a partir da interrupção do fluxo da imagem. A esse respeito, se pronuncia Márcia Ortegosa, para quem,

o cinema *noir* é marcado por uma estética de artifícios, a começar pela sua fotografia em preto e branco que foge ao naturalismo do mundo real que é policromático; aos cenários barrocos (essencialmente em Welles) ou teatrais: à iluminação dura, contrastada, sem meios tons; aos planos que oscilam entre *close up* a profundidade de campo sem mediações, enfim, tudo nos remete à noção de estar num universo não-natural, de imagens dissimuladas, de cenários construídos. Nesse sentido, o *noir* traz dentro de si, as marcas da representação e a fotografia será sua referência básica nesse cinema tão voltado para a estética do simulacro, da fragmentação, da repetição (ORTEGOSA, Marcia, 2010, p. 39).

A crítica analisa que esse jogo de luz e sombra comuns ao universo *noir* ajuda a compor uma atmosfera ambígua na qual já não é mais possível se diferenciar o verdadeiro do falso, o real e a sombra. A ideia de simulacro e obsessão está sempre presente no filme B&S e é destacada nesse plano também pela duplicação da ideia fixa de Ivan, registrada no presente por ele mesmo, que é desmascarar a simulação da morte do segurado da Panamericana de Seguros. Nesse plano, Gustavo Flávio registra por escrito em seu PC os fatos que compõem o momento do velório do Sr. Estrucho. Gustavo escreve: “Clara Estrucho, uma mulher de 30 anos, alta, magra, permanecia na capela nº 5, seu belo rosto impassível, enquanto velava o corpo do seu marido Maurício Estrucho” (cf. quinta cena, O velório do Sr. Estrucho – filme B&S). Temos como matéria de construção desse plano a duplicação desse enunciado. Inicialmente, essa informação é enunciada oralmente por Gustavo Flávio – como expressão oral de um monólogo interior – ao mesmo tempo em que a digita em seu computador. Vemos então essas palavras escritas assumirem o status de imagem gráfica na tela do computador, cada palavra compondo um espaço amplo dentro do plano, que agora se confunde com a tela do PC.

No plano seguinte, temos a transmutação desse discurso escrito em imagens pictóricas e visualizamos Clara Estrucho, a mulher a respeito da qual Gustavo Flávio faz o seu relato. Assim, notamos que ocorre uma reduplicação da mesma informação como em um jogo de espelhos que reflete a mesma figura sob vários ângulos diferentes. Qual das imagens

duplicadas corresponde à realidade? Qual delas é o simulacro? Uma é mais real que a outra? Esse recurso induz a ideia de representações que se autorrepresentam, construindo a noção de histórias que produzem e reproduzem outras histórias num processo infinito de construções ficcionais. Nesse universo de representações e duplicidades, podemos notar a falsidade ou fragilidade da imagem cinematográfica como representação do discurso verbal. Até que ponto é possível a realização dessa tradução? A imagem fílmica representa ou constrói uma nova realidade? Até que ponto uma linguagem pode traduzir outra linguagem? Essas são algumas reflexões motivadas pela “leitura” dessas imagens e que podem ser compreendidas também como um recurso de interrupção do fluxo narrativo, na medida em que instaura um momento de se voltar para os mecanismos de construção da própria narrativa fílmica em busca de respostas.

4.7.4 Sexta cena: *Procurando pistas no apartamento* (visita de Ivan Canabrava ao apartamento de Clara Estrucho) – Diferentes posicionamentos de câmera

Essa cena mostra parte da investigação realizada por Ivan Canabrava (rememoração do passado) no apartamento da família Estrucho. Seu objetivo é encontrar indícios que corroborem suas suspeitas a respeito da simulação da morte de Maurício Estrucho. Em relação à narrativa literária, essa sequência corresponde a três pequenos parágrafos constitutivos do segundo capítulo, *Meu passado negro*. A transposição fílmica opta por manter o espaço e as ações descritas, mas agrega novos sentidos através do efeito estético proveniente do uso de diferentes posicionamentos de câmera, que dão maior interesse ao conteúdo tratado. No romance, Gustavo Flávio rememora o seu passado e descreve a sua incursão no apartamento da família Estrucho. Ele avalia que

[...] o apartamento era enorme. Estava totalmente vazio. Não exatamente. Havia uma estante na sala, sem livros, e uma lata de lixo cheia, na área de serviço. Peguei a lata de lixo e esvaziei o seu conteúdo no chão. Havia uma garrafa com um pouco de vinho francês Saint-Émilion, safra 1961, restos de queijo, uma caixa vazia do tranquilizante Corax, uma caixa vazia do moderador de apetite Moderex (ela devia tomar o Moderex para perder a fome, ficava nervosa e tomava o Corax para se acalmar), um invólucro plástico de pão de centeio, com algumas fatias dentro, uma plantinha com florezinhas redondas e um sapo, morto.

Tirei de dentro do bolso o saco preto de plástico que sempre carregava comigo e coloquei dentro tudo que encontrara na lata de lixo.

Ao sair, o porteiro olhou desconfiado para o saco preto que eu carregava, mas não me interpelou (FONSECA, 1991, p. 57).

Trata-se de uma descrição objetiva do apartamento dos Estruchos e dos objetos lá encontrados, em que se destaca também o discurso irônico de Gustavo Flávio através de uma observação sobre os remédios utilizados por Clara Estrucho. No âmbito do filme, essa descrição é expandida, e o espaço, agora apresentado através de diferentes posicionamentos de câmera, passa a configurar um local de clima misterioso e difuso que reflete muito mais a subjetividade do próprio personagem diante da insegurança do desconhecido e do desafio que o aguarda, do que propriamente a arquitetura do imóvel ou os objetos encontrados.

A sequência fílmica apresenta, através da câmera fixa e baixa, Ivan Canabrava já dentro do apartamento, mais precisamente no espaço que constitui a sala de visitas. Vemos, em primeiro plano, várias caixas espalhadas pelo chão e um sofá coberto por tecidos. Ao fundo, vemos ainda sob essa mesma perspectiva de focalização, somente a metade do corpo de Ivan Canabrava. Apenas a parte inferior (da cintura para baixo) de seu corpo compõe o plano. A parte superior do seu corpo está fora do enquadramento do plano. O piso ganha um maior destaque e visualizamos aí a sombra de Ivan. Só no momento em que Ivan se abaixa para observar o conteúdo das caixas é que o vemos por inteiro, porém apequenado pelo distanciamento do segundo plano e escurecido pelo contraste do ângulo de visualização com a claridade que vem das janelas. O que vemos, portanto, não passa de uma silhueta de Ivan Canabrava, um reflexo.

No plano seguinte continuamos a ver Ivan de modo fragmentado, agora em função de uma estrutura de madeira que serve de anteparo e que nos permite visualizá-lo apenas por entre os espaços vazados. Ao entrar em um longo corredor escurecido, cuja forma lembra um túnel, Ivan caminha passando por inúmeras portas; há grande profundidade de campo. Vê-se uma claridade ao fim do corredor, mas Ivan vira à esquerda antes desse cômodo iluminado.

No plano posterior, vemos novamente a silhueta de Ivan em uma cozinha, mexendo nas gavetas e se movimentando em busca de algo. A sombra de Ivan é mais uma vez um elemento de destaque nesse quadro. Ivan se abaixa e vira a lixeira no chão. No quadro seguinte são focalizados em primeiro plano e em *close* os objetos que motivarão Ivan a confirmar suas suspeitas e prosseguir com suas investigações: o sapo seco e a plantinha que depois será identificada como o *piretrum partenium*.

Essa sequência, realizada em um ambiente fechado e claustrofóbico, é marcada pelos enquadramentos inclinados do personagem que nos permitem vê-lo sempre de forma fragmentada e incompleta. Ivan se abaixa, pega o sapo e o leva até a altura de seu rosto

formando uma imagem em que o homem e o sapo se encontram lado a lado e em um mesmo nível. É o único momento em toda a cena que vemos seu rosto em *close up*, e é significativo que esse destaque se realize no momento em que encontra uma pista. A figura do sapo representa para Ivan a oportunidade de construir alguma referência; algo que possa oferecer algum sentido a sua existência. Por isso, os planos anteriores o focalizam em imagens fragmentadas e desfocadas, expressando seu sentimento de incompletude, desencanto e impotência diante de seu mundo. A investigação realizada por Ivan é também uma busca de si próprio, de sua identidade e de seus referenciais perdidos.

4.7.5 Oitava cena: *Corrupção ativa* (visita do inspetor Guedes a casa de Eugênio Delamare) – Iluminação em contraste e jogo de câmeras

Essa sequência possui grande importância na trama, como pode ser indicado através de uma montagem lenta, com planos estranhamente longos. Guedes vai até a casa de Eugênio para comunicar-lhe a *causa mortis* de sua esposa. O primeiro plano, já dentro da sala, é constituído mediante o ponto de vista objetivo de uma câmera fixa situada no eixo e que focaliza o espaço mediante um plano geral. Nessa sequência não há música, apenas os sons funcionais. Ouvimos o som dos passos pesados de Guedes e a seguir este passa a ocupar um espaço no enquadramento. A câmera em *plongé* passa a focalizar as costas de Guedes inserido em um plano geral da sala de Eugênio Delamare. Assim o visualizamos enquanto este observa o espaço a sua frente. Trata-se de um espaço amplo, escurecido, mas com muitos pontos de iluminação indireta, como abajur e luminárias. Outro elemento importante a ser destacado na cenografia é a parede de vidro que compõe todo o espaço frontal a Guedes. Por esse “paredão” transparente, ele vê parte da arquitetura da cidade, seus prédios e sua iluminação. É um espaço luxuoso e sóbrio, mas também asfixiante e intimidador. Asfixiante pelo fato de as paredes de vidro promoverem a impressão de se estar em um espaço fechado e ao mesmo tempo exposto como em um aquário. Pode ser considerado intimidador, se opusermos o luxo dessa moradia à simplicidade do apartamento de Guedes. Guedes aguarda. Ouvimos então o som dos passos de alguém que se aproxima. São passos mais leves e harmoniosos se comparados aos do policial. Em seguida, Eugênio Delamare adentra o espaço enquadrado pela câmera fixa, cumprimenta Guedes com um aperto de mão, agradece e o convida a sentar-se. No plano seguinte, nos aproximamos de Eugênio Delamare e o vemos através de um *close up*. Eugênio, elegantemente vestido, está posicionado no lado direito, e do lado esquerdo do

plano vemos a sala de jantar e objetos de arte com iluminação que as destacam. A câmera se detém um pouco em seu semblante. O rosto de Eugênio recebe uma iluminação que contrasta com a do resto do corpo, destacando-o. Ele fala com Guedes de modo bastante firme e seguro: –“Eu agradeço muito o que o Sr. tem feito por nós. O Sr. deve imaginar o meu sofrimento. A surpresa terrível que foi chegar de viagem e saber que minha mulher tinha se matado e seu corpo estava jogado em uma gaveta de necrotério”.

Mesmo pronunciando tal enunciado e tentando expressar sentimento de tristeza, o personagem representa alguém que está representando. Percebemos que está simulando uma dor que de fato não sente ou não a sente de maneira tão profunda como tenta fazer crer. Enquanto pronuncia essas palavras, a câmera vira-se lentamente em direção ao seu interlocutor, executando uma panorâmica⁵⁷ que vai de Eugênio Delamare até o inspetor Guedes. O inspetor Guedes revela para Eugênio que Delfina não cometera suicídio. Ao questionamento de que a notícia do suicídio de Delfina lhe fora dado pelo próprio secretário de segurança, Guedes responde que provavelmente o secretário não havia visto os laudos do legista e do perito. O inspetor Guedes transmite a impressão de que está analisando as palavras e o comportamento de Eugênio. Embora ele tenha vindo dar a notícia, também realiza, de certa forma, uma análise comportamental do empresário. A focalização agora mostra, além de vários objetos de arte e as paredes de tons terrosos, uma escadaria muito larga, que se situa exatamente às costas do inspetor Guedes. Os dois interlocutores se encontram enquadrados no espaço do plano num campo contracampo em que a posição de Guedes possui um maior destaque porque este se encontra de frente para a câmera enquanto Eugênio se encontra de perfil. A câmera continua seguindo sua trajetória enquanto Eugênio pergunta a Guedes se Delfina sofreu alguma violência sexual. Guedes responde que não e diz que Delfina morreu de um tiro no coração.

O plano seguinte focaliza Eugênio em um *close* de cabeça e ombros⁵⁸. Seu rosto é iluminado de forma dramática e antinatural, pois a sala está envolta em penumbra. Eugênio diz não imaginar que ela pudesse ter sido assaltada. Essa iluminação é um recurso que chama a atenção para o discurso, para a construção do plano em um jogo de luz e sombra que expressa a ambiguidade dos personagens, ambos querendo dissimular suas verdadeiras intenções.

⁵⁷ Consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. Relembrando que ela frequentemente se justifica pela necessidade de seguir um personagem ou um veículo em movimento (MARTIN, Marcel, 2003, p.51).

⁵⁸ Enquadramento que filma de logo abaixo dos ombros até a cabeça (cf. MASCELLI, V. Joseph, 2010, p. 40).

No plano seguinte, também através de um *close* de cabeça e ombros, Guedes afirma não acreditar que Delfina tenha sido assaltada. Eugênio enuncia com firmeza que estava claro que ela havia sido assaltada. Guedes então diz que Eugênio não está entendendo e reafirma que nada foi roubado. No plano seguinte, vemos em *close* Eugênio reafirmar para Guedes que ele é que não estava entendendo, que não queria escândalos e que saber se ela foi morta por um assaltante ou um ladrão não a traria de volta. Eugênio se levanta e observamos que esse plano fixo possui grande profundidade de campo, sendo composto por muitas informações simultâneas. No primeiro plano, temos o *close* de Guedes, no segundo plano, vemos Eugênio Delamare através de um plano americano e, ao fundo, observamos novamente a imagem da escada destacada pela iluminação. É um momento importante da sequência porque Eugênio prepara o cheque com o qual tentará subornar o inspetor Guedes. Pela expressão do personagem Guedes, imaginamos que ele está compreendendo o gesto de Eugênio e aguarda calmamente o momento de recusar. Ainda nesse plano, Eugênio termina de preencher o cheque e vem na direção de Guedes. Guedes é focalizado em *close* de cabeça e ombros e a imagem de Eugênio é fragmentada, vemos apenas o meio do seu corpo, as pernas e a cabeça estão fora do campo. Ele estende o cheque em direção a Guedes e o plano enquadra Guedes em *close* de cabeça e ombros e ao seu lado o cheque. Guedes pega o cheque, sempre em *close*, o recusa, devolvendo-o a Eugênio.

Vemos agora Eugênio através de *close up* que revela que ele está impassível e totalmente recuperado da comoção de saber que a esposa havia sido morta. Agora a câmera faz um movimento de *travelling* vertical ascendente em direção a Eugênio e descendente em direção a Guedes. Eugênio o agride verbalmente e contra a vontade de Guedes, coloca o cheque em seu bolso. Guedes, sem se levantar, olha em direção a Eugênio e diz que vai relevar tudo isso e avisa que ele receberá uma intimação para prestar declarações na delegacia; amassa o cheque e o joga no chão, retirando-se a seguir. A câmera focaliza o rosto perplexo de Eugênio Delamare que olha em direção ao local de saída de Guedes. Nesse *close*, expressivamente escuro, a iluminação é direcionada apenas para o rosto de Eugênio Delamare, compondo um contraste de claro-escuro.

4.7.6 Décima sexta cena: *A prisão de Agenor* (Gustavo Flávio na pousada de Minolta) – Autorrepresentação, espelhamento, autorreferência, reduplicação de imagens

Essa sequência inicia-se em uma tomada de câmera fixa de um plano geral da pousada de Minolta em período de entardecer. Mostra as inúmeras araucárias que compõem a vegetação natural do espaço e também ao longe vemos um chalé cujas janelas e portas deixam entrever a iluminação. A imagem lembra um quadro estático, a não ser pela movimentação de um grupo de patos que nadam em uma lagoa próxima na qual também se pode ver a vegetação refletida em seu espelho d'água. São ouvidos apenas os sons dos pássaros e grilos. Seu objetivo é indicar o local onde se encontra o escritor Gustavo Flávio que será mostrado no plano a seguir, digitando em seu *lap top*. O quadro seguinte mostra, em ponto de vista objetivo, Gustavo Flávio dentro de um quarto escurecido, digitando em seu computador portátil que está localizado em uma mesa de madeira, mesmo material de composição do chalé. Gustavo Flávio tem a sua frente uma visão geral da natureza exuberante que domina todo o ambiente da pousada. Todo o espaço que compõe a frente do chalé é feito de uma estrutura de madeira, porém é revestido por vidro, material que lhe propicia essa visão privilegiada. Vemos na varanda a sua frente um lampião pendurado ao lado da rede. O ambiente do quarto tem uma iluminação precária, composta por apenas duas velas que se encontram na mesa de trabalho. Ao seu lado, na parede lateral, vemos um painel de fotos e gravuras. Ouvimos o som do teclado, e a câmera, através de um *travelling* lateral, aproxima-se por trás de Gustavo. Ainda no mesmo plano, Gustavo para de digitar abruptamente, parecendo ter visto algo lá fora. Tira os óculos e levanta-se da cadeira, põe o casaco, pega uma lanterna que se encontrava em cima da mesa e sai do chalé em direção à área externa. No plano seguinte, vemos Gustavo, sob o ponto de vista subjetivo de alguém que o espreita por entre os arbustos. Os espectadores já desconfiam que se trata do motorista e guarda-costas de Eugênio Delamare, que vemos na sequência anterior seguindo o carro de Minolta e Gustavo. Gustavo vai em direção à câmera que o focaliza, trajetória que causa no espectador a impressão de que ele percebe que alguém o observa e tenta encontrá-lo também. Mas no plano posterior percebemos que não é essa a intenção do escritor – ele está ali como se buscasse inspiração para sua escrita.

Essa é uma situação pertinente para a nossa análise, porque se a fundamentação de sua escrita fosse resultado apenas de suas memórias, Gustavo não buscaria inspiração no espaço externo, mas, ao contrário, buscaria as respostas em si mesmo. Gustavo se encontra próximo à lagoa e observa os inúmeros sapos que aí se encontram. Como o ambiente é muito

escurecido, só visualizamos os sapos quando Gustavo Flávio os ilumina através de sua lanterna. Ouvimos somente o som do coachar dos sapos e dos grilos. Gustavo lança o foco da lanterna na direção da câmera subjetiva que o observa e nós espectadores temos por um segundo nossa visão também ofuscada por essa claridade. Ele volta para seu quarto de um modo bastante decidido e retoma rapidamente a digitação em seu computador portátil como se a visão do sapo o tivesse feito recordar de algo ou tivesse lhe dado inspiração. A câmera se aproxima do escritor e o vemos registrando na tela do computador um diálogo entre o padre Spallanzani e sua amiga Laura. Este diálogo está presente no romance, mas em uma ordem diferente da que está sendo registrada por Gustavo Flávio. Ele escreve em seu computador:

Overture de Bufo & Spallanzani

Laura: E se Bufo não quiser saber dela?

Spallanzani: Ele está tão obcecado em seu instinto cego de preservação da espécie que nada sentirá... (cf. filme B&S, cena 16, 2001, grifos nossos).

E no romance de Rubem Fonseca:

“E se Bufo não quiser saber dela? Talvez minha presença o constranja”, disse Laura, ainda na janela.

“Isso não ocorrerá, eu o conheço bem”, disse Spallanzani tirando três velas de dentro de uma gaveta e acendendo-as.

“Veja como a cabeça de Bufo é bem desenvolvida. Belas paratóides ovais. Cheias de veneno.” A palavra veneno foi dita com alguma hostilidade, como se o sábio quisesse indicar um defeito no indivíduo à sua frente.

“O corpo de Marina seria bonito, de uma maneira extravagante, se não fossem as glândulas papulosas disseminadas pelo tegumento, essas pontas córneas que parecem pústulas”, disse Laura.

Bufo cingiu fortemente o dorso de Marina. Depois de algum tempo assim abraçados, da cloaca de Marina começou a sair um comprido e sinuoso rosário gelatinoso de óvulos translúcidos.

“Ele está tão obcecado em seu instinto cego de preservação da espécie que nada sentirá”. Disse Spallanzani, queimando com uma das velas um dos pés de Bufo (FONSECA, 1991, p. 121, grifos nossos).

Algumas dessas informações sobre Bufo também já foram dadas pelo cientista Cereso no momento em que retira o veneno para que Ivan Canabrava faça a experiência. Na ocasião, ele informa que Bufo tem um brutal instinto de preservação da espécie. Por esse motivo, o simbolismo desse animal está relacionado à ideia de virilidade e fecundidade e também de transição e transformação, pois sofre modificações adaptativas ao longo de sua vida, transitando entre os elementos terra e água (cf. CIRLOT, 1984, p. 489 e 511). É um elemento em torno do qual se desenvolve a trama do passado, pois, segundo o narrador, é desse animal que é retirado o veneno que provocou a catalepsia profunda em Maurício Estrucho e depois no próprio Ivan Canabrava. Mas o efeito de tal veneno também se faz sentir

na trama do presente, pois Ivan, após ingerir o veneno do sapo *Bufo Marinus*, se transforma em um escritor muito produtivo.

O simbolismo do sapo reaparece ao longo da trama, relacionando-se tanto à ideia de fertilidade quanto à referência aos poderes mágicos e alucinógenos de seu veneno. Tanto sua imagem quanto seu simbolismo multiplica-se ao longo da narrativa fílmica. No passado, ele aparece seco, após servir à experiência na lixeira de Clara Estrucho; como tema no livro de Shakespeare, *Macbeth*, que é lido por Ivan Canabrava no apartamento em que vivia com Zilda; no laboratório de Ceresso; nas experiências de Ceresso; nos sonhos de Ivan quando este estava cataléptico; aparece em forma de fotos e gravuras no painel do apartamento de Gustavo Flávio; como um objeto de enfeite na mesa de Guedes; no painel de gravuras na pousada de Minolta e em seu habitat natural, ao redor de uma lagoa, na própria pousada, entre outros. O nome da espécie utilizada na experiência de Ivan Canabrava dá título ao livro, ao lado do cientista Spallanzani, que pesquisou a espécie. Dessa forma, se observa a importância que o simbolismo do sapo assume na narrativa. A própria atividade exercida pelo escritor relaciona-se à noção de criatividade, imaginação, produção e magia.

Na sequência em análise, além de o escritor estar escrevendo sobre as experiências do padre Spallanzani – cientista que estudava o comportamento dos sapos – e de ter ido até a lagoa vê-los, a tela do *lap top* também é invadida por imagens de sapos que se acasalam. Aos poucos, se juntam a essas imagens a figura de Minolta com as sobrancelhas unidas e, posteriormente, Minolta beijando uma pessoa. Essas imagens são reapresentações dos sonhos de Ivan Canabrava no momento em que, em seu passado, foi realizada a experiência que o levou a um estado de catalepsia profunda. É, portanto no universo do filme, uma imagem que se desdobra, uma imagem que faz referência à outra imagem da própria narrativa fílmica, uma autorreferência ou autorrepresentação.

De acordo com Jean Baudrillard (cf. 1991, p. 9), o desdobramento é do domínio do artificial, funcionando como uma cópia ou um reflexo. Sob essa perspectiva, observamos que os desdobramentos imagéticos da figura do sapo funcionam no filme como indicação, pistas que apontam para a ideia de simulacro que permeia a história do passado de Ivan e do presente de Gustavo Flávio e que ajudam a compor um universo artificial. Os próprios personagens se desdobram a partir de características e comportamento iguais e diferentes ao longo da história. Ao observarmos a reduplicação de certas imagens, refletimos também sobre a reduplicação do espaço-tempo e a noção de passado inserido no presente. O desdobramento das imagens se constitui como um momento de parada, uma ruptura no fluxo contínuo das imagens, uma volta ao tempo anterior. Esse retorno a um espaço-tempo já mostrado promove

uma parada no fluxo contínuo das imagens, instaurando um momento de reflexão, numa alusão ao próprio cinema e sua habilidade de construir histórias a partir da reapresentação das imagens, instituindo aí uma metalinguagem, uma vez que é a própria linguagem cinematográfica que propicia essa reflexão. Além disso, as imagens do computador se ampliam e tomam o espaço da tela do cinema, estabelecendo uma confluência entre as mídias cinema e computador. As imagens se integram, promovendo uma mistura de suportes artísticos nas estratégias de enunciação, características das narrativas contemporâneas e metaficcionais.

3.7.7- Vigésima cena: *A verdade sobre a morte de Delfina Delamare* (desfecho) – Espelhamento imagético

A sequência final reapresenta uma cena já mostrada no início da narrativa fílmica. Nesse caso, o objetivo é constituir uma moldura, completando a totalidade das ações da cena inicial que foi apresentada apenas de modo parcial, deixando lacunas que só agora serão preenchidas. Essa cena também é rememoração de Gustavo Flávio, mas de um passado mais recente em relação ao de sua juventude. Essas lembranças são motivadas pela visita de Guedes e a acusação que este faz ao escritor. No romance não há esse desdobramento porque se faz apenas um relato posterior ao crime, apresentando as condições e o local onde o corpo foi encontrado. Só no final do romance, no último subcapítulo do último capítulo, *A maldição*, será revelada a verdade sobre a morte de Delfina. Gustavo Flávio é quem faz o relato para Minolta, explicando com detalhes (em duas páginas) toda a situação que resultou em sua morte. No fragmento a seguir, Delfina Delamare já havia convencido Gustavo Flávio de que essa seria a melhor solução para evitar seu sofrimento, e Gustavo relata:

“era meia-noite quando chegamos à rua Diamantina. Queríamos que a rua estivesse deserta, como estava. Delfina perguntou se havia uma maneira de não estragar a blusa dela, não queria aparecer descomposta para quem a encontrasse. Abri os botões da sua blusa de seda e a carne rosada do seu peito surgiu, iluminada fracamente pela luz do poste da rua. Ela passou a mão no meu rosto e enxugou as minhas lágrimas. ‘Eu te amo, muito obrigada’, ela disse. Tentei ver os seus olhos, se ainda existia neles algum calor e paixão, a mesma chama resistente que havia nas pupilas de Bufo, mas Delfina, num gesto de recato e despedida, fechou as pálpebras. Eu pretendia fazê-la empunhar a arma e apertar o seu dedo sobre a tecla do gatilho, qualquer escritor de livros policiais sabe que ficam marcas de pólvora na mão dos suicidas com arma de fogo. Mas quando ela me disse, tão generosamente, querendo apaziguar minha alma, que me amava, eu só

pensei em acabar depressa com o sofrimento dela. Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim, Como no livro, não saiu sangue do ferimento e a sua blusa, que abotoei cuidadosamente, ficou limpa. O sorriso dela se desfez, mas no seu rosto de olhos fechados pude ver que Delfina não sofrera e que estava alegre, acho até que feliz, no seu último instante de lucidez, de vida. Foi isso o que aconteceu. Essa é a verdade. Não me olhe assim, não posso fazê-la voltar a viver, para morrer de câncer. Não me chame de demônio astucioso. Se você quiser eu vou agora mesmo contar tudo ao Guedes, vou me entregar à polícia. A vida para mim já não vale mais nada. Você quer? Anda, diga” (FONSECA, 1991, p. 237-238).

Esse mesmo final, com pequenas alterações, foi transposto para a linguagem cinematográfica. Toda a discussão entre Delfina Delamare e Gustavo Flávio ocorre já dentro do carro e uma imagem aproximada dos amantes e também uma luz vermelha que ora atinge o rosto de um dos casais e ora do outro nos revela a tensão e o final trágico que está para acontecer. Mas antes dessa revelação final, vemos, mais uma vez, a presença do inspetor Guedes, que procura por Gustavo Flávio no hospital. O enunciado utilizado pelo personagem Guedes na narrativa literária é constituído por palavras cujo uso não é comum no nível coloquial. No entanto, esse mesmo discurso é representado pelo personagem fílmico, provocando certo estranhamento no espectador e consequente descontinuidade no fluxo narrativo. No romance, Guedes procura por Gustavo Flávio e lhe avisa que Eugênio Delamare pretende matá-lo. Diz também ter sido informado de que Gustavo Flávio havia matado sua amante. No filme, Gustavo se encontra no hospital, pois foi salvo pelo inspetor Guedes após ser baleado e torturado por Eugênio Delamare. Guedes vai até o hospital vê-lo e o acusa de ser o responsável pela morte de Delfina Delmare. O inspetor Guedes diz a Gustavo que

um crime nunca existe isolado, em estado de pureza. Em volta dele gravitam outras ações e omissões delituosas, uma constelação de vilanias e torpezas. O mal é contagioso. Eu sei que foi você. Foi você que matou a Delfina [...] Tanto tempo tentando se passar por vítima, tentando me confundir, tentando jogar a culpa no Delamare. Você inventa as coisas, não é a toa que é escritor. Essa história ainda não acabou. Eu fui suspenso por sua causa, mas eu vou voltar pra polícia e vou provar que você é um assassino! (cf. filme B&S, 2001, cena 20, grifos nossos).

No plano seguinte, Gustavo fecha os olhos e vemos transmutadas em imagens visuais as imagens mentais que correspondem às lembranças da morte de sua amante. Delfina e Gustavo estão dentro de um carro que é dirigido pela mulher e passam ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas. Eles conversam sobre a morte de uma personagem de Gustavo Flávio em seu romance *Trápola*. Delfina diz que ela morreu com um tiro no coração e que ele havia dito que foi morte instantânea e que ela não havia sentido nenhuma dor e que nem mesmo havia se

sujado de sangue. Pergunta a Gustavo se é assim mesmo. Gustavo diz que aquilo era um romance e que ele não sabe dizer se era ou não doloroso, mas que poderia ser sim. Ela diz que pelo menos é uma forma rápida de morrer. Depois dessas falas, as imagens continuam mostrando Gustavo e Delfina no carro e agora, através de voz *off*, Gustavo revela que Delfina lhe disse que estava com leucemia e que eles ficaram discutindo por horas seguidas. Diz ainda que para livrar-se da tortura mental a que a amante o submetia, pensou em fugir e até mesmo em morrer. No momento desse discurso de Gustavo Flávio, observamos que as imagens se repetem. A câmera realiza um percurso para enquadrar o carro onde eles se encontravam tal qual a imagem no início da trama. A câmera alta focaliza o carro por inteiro num plano geral; a seguir, vemos as ações que ocorrem dentro do veículo. Como na cena-fonte, vemos somente parte do corpo de Delfina, sua camisa de seda branca e uma arma que se aproxima de seu peito. Seu rosto e seu colo são focalizados em destaque no centro de um espaço escurecido. Ela olha para alguém à sua frente e diz: – “Eu te amo!”. Beija alguém que se encontra envolto pela escuridão, de cuja imagem só se percebe uma silhueta; ouve-se o disparo e o corpo de Delfina volta para o encosto do banco do carro enquanto alguém fecha sua blusa. Nesse momento, a voz *off* de Gustavo se reinicia e ele diz que havia compreendido que matá-la seria um gesto de amor e de generosidade de sua parte.

O plano seguinte é mais claro em relação a este, Gustavo é focalizado em *close up* e diz que essa é a verdade. Olha em direção ao seu interlocutor (que o plano posterior revelará ser Minolta) focalizado também em *close up*. Sua expressão é de surpresa e de indignação. A câmera se aproxima ainda mais de seu rosto. Ouvimos a voz de Gustavo dizer: “Não me olhe assim, eu não posso fazê-la voltar a viver para morrer de câncer”. Vemos agora um plano geral, em que localizamos o local da conversa, o apartamento de Gustavo Flávio. Ele está deitado e Minolta está sentada na cama ao seu lado, vemos o mar através dos vidros das janelas e Gustavo diz que se ela quiser, ele vai agora mesmo contar tudo ao Guedes e se entregar à polícia.

Agora vemos Gustavo sair do carro e limpar as digitais da porta enquanto sua voz em *off* anuncia que a vida pra ele já não vale mais nada. Começamos a ouvir a música-tema *Dentro de ti*, de Dado Villa-lobos. A câmera vai subindo num *travelling* vertical lento e a figura de Gustavo Flávio vai se tornando cada vez menor. Nosso campo de visão se torna fixo e em *plongé* visualizamos Gustavo em um plano geral. Ele fecha a porta do carro e caminha apressadamente em direção a uma rua próxima até que rompe o espaço do plano, atingindo o extracampo. Vemos agora apenas a sua sombra, uma imagem esvanecida, que a seguir também ultrapassa o espaço do campo. A câmera alta focaliza agora apenas a rua; não há mais

nenhum personagem visível. Como se todas as cenas mostradas correspondessem apenas a um fragmento da vida urbana, um flash. Há um aumento do som e pela primeira vez ouvimos também a letra da música *dentro de ti*, de Dado Villa Lobos, cantada por Cássia Eller. É um rock com batidas fortes e a voz aguda da intérprete canta sobre a necessidade do eu poético em realizar uma busca interminável (“não posso parar”) com o objetivo de encontrar algo que defina sua vida e sua identidade diante de todos os outros (“eu quero marcar minha existência”/“não posso parar, não posso parar...”). Ao resumir a ideia da busca de um eu, a música sintetiza também o percurso dos personagens do filme, principalmente o personagem Gustavo Flávio, que tentou construir algo que fosse capaz de marcar sua vida, uma aventura cuja existência o diferenciase dos outros. Para tanto, ele construiu para si uma identidade marcada por um momento mágico, uma existência fantástica.

As cenas selecionadas para esse estudo contam a história, mas ao mesmo tempo conseguem discutir sobre os recursos de linguagem que atuam na constituição dessa história e os efeitos obtidos, estabelecendo, ainda, diálogo com outros modelos fílmicos. A cena que trata sobre a transposição fílmica, estabelece comparações que nos permite acompanhar o percurso configurador do significado nos diferentes meios semióticos, literário e fílmico, através dos diferentes recursos disponíveis em cada campo e o modo como cada meio explora esses recursos. Ao pensar sobre a iluminação, objetivamos ressaltar a importância desse recurso como elemento configurador da imagem e o modo como seu uso se relaciona intertextualmente com a própria história do cinema. O destaque em relação à duplicação de imagens e o espelhamento favorece um paralelo entre o meio literário e destaca a postura intratextual do texto fílmico, o desejo de retorno aos próprios princípios de sua constituição e sua postura autorreferencial. A percepção dos diferentes posicionamentos de câmera e da trajetória por ela realizada remete o espectador ao aspecto criador e manipulador e as diferentes estratégias e efeitos desse recurso. Desse modo, privilegiamos, através da observação dessas cenas, posturas metaficcionalis que contam histórias enquanto promovem indagações acerca da forma como essas histórias são contadas. Além das cenas selecionadas, outras também poderiam figurar dentre as indicadas, como por exemplo, a cena referente aos créditos, parte que já antecipa e resume, a partir das imagens sobrepostas de alguém digitando, das palavras que vão se formando e da figura dos sapos, temas que serão tratados ao longo da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao instituir um personagem (Gustavo Flávio) que descreve seu passado, não como foi, mas como deveria ter sido, utilizando mais a imaginação do que a memória, Rubem Fonseca problematiza o conceito de mimese considerando-a não como imitação, mas como reconstrução, como reapresentação e reflexão crítica, como representação de uma realidade, mas uma realidade também ela construída esteticamente. A construção estética de Rubem Fonseca em *Bufo & Spallanzani* se funda na relação do escritor e do material que lhe serve de objeto, discutindo o modo como este é reelaborado através de seu imaginário e de seu trabalho estético. *Bufo & Spallanzani* se constitui a partir da *imitação* de outras obras de arte, se realiza a partir da relação crítica com outros modelos da tradição literária, estabelecendo uma relação paródica. Uma paródia moderna, aquela que estabelece diálogo e subversão à forma, mas que não o faz por meio do humor.

O personagem Gustavo Flávio, em sua posição de escritor, analisa e interpreta sua realidade, assim como os leitores realizam análise e interpretação daquilo que lêem. Ao propor tal relação, Rubem Fonseca observa que o texto artístico é sempre fruto da reelaboração estética interpretativa instituída na relação emocional, histórica e no diálogo com a tradição. Sua obra não mascara esse fundamento, mas, ao contrário, revela a artificialidade de um discurso construído com base em outros discursos, chama a atenção para seu próprio mecanismo de construção, reflete sobre sua própria estratégia de representação. Assim, ao avaliar a impossibilidade da escrita na tarefa de representar a realidade, ambos os textos problematizam também o caráter enganoso do discurso enquanto elemento construído social e historicamente. Ao inserir na composição estética de B&S inúmeras referências literárias e também referências internas ao próprio texto, numa perspectiva autorreferente e metaficcional, Rubem Fonseca problematiza os referenciais da arte. Considerando o texto literário como um signo, quais são os objetos dinâmicos desse texto? A realidade? A natureza? As relações humanas? Ou a própria arte? No caso do romance, percebemos que a matéria é a própria tradição, pois há diálogos intertextuais explícitos e também implícitos. Na constituição de um personagem que interfere e reelabora a história de seu próprio passado, Rubem Fonseca destaca também o papel criativo e autônomo da arte.

Ao adaptar *Bufo & Spallanzani* para o cinema, Flávio Tambelline decide manter os elementos que constituem a base da configuração romanesca, o diálogo com a tradição, que se realiza agora mediante a reelaboração de elementos próprios à estética *noir*, o diálogo autorreferencial, em que passagens do filme se duplicam e se reatualizam. A ideia de que o

real e o imaginário se interpenetram também é reapresentada, agora sob novos parâmetros áudio-visuais. A tradução intersemiótica de *Bufo & Spallanzani*, conquanto se aproxime do texto-fonte ao reatualizar alguns de seus pressupostos, também apresenta novas contribuições quando, por exemplo, institui um clima próprio. Os sentimentos de solidão, medo e insegurança, característicos do filme *noir*, passam a ser configurados através da simulação dos personagens, dos cenários que se duplicam e se refletem e da iluminação contrastante que confunde o olhar, sugerindo ao espectador que duvide dos discursos e perceba as intenções que os envolvem. Embora a transposição fílmica mantenha com o texto-fonte relação de interdependência, percebemos que se optou por constituir uma sintonia entre os duas modalidades que se realiza por meio da linguagem e da aproximação em relação à composição dos personagens. Por outro lado, a independência e a recriação se revelam por meio da composição dos espaços e da atmosfera que passa a ser o centro da narrativa fílmica.

Analisar o romance *Bufo & Spallanzani* e sua transmutação fílmica foi uma oportunidade de refletir sobre o conceito de real e o modo de significá-lo; a realidade presente na ficção e a ficcionalidade inserida no cotidiano. A forma como as narrativas são constituídas nos levam a perceber que o real e o imaginário se interpenetram como duas faces de uma mesma moeda. O estudo da metaficção como mecanismo de construção da forma, nas narrativas *Bufo & Spallanzani*, implicou no estabelecimento de um método de análise no qual se observou simultaneamente o processo e o efeito. Nesse sentido, o gênero policial, comum aos dois textos, foi a tipologia escolhida para a análise de constituição do enredo, enquanto em um nível textual mais profundo se operava a problematização em torno do discurso e da composição estética, empreendendo-se uma discussão que permeou toda a narrativa.

O desconhecimento acerca dos recursos de composição cinematográfica fizeram com que inicialmente não se reconhecesse a presença de características metaficcionais na narrativa fílmica, mas o estudo mais aprofundado demonstrou que a modalidade fílmica também se constitui de modo a revelar os processos de sua composição e assim promover momentos de problematização de seus mecanismos de constituição. A forma do texto adaptado alia, portanto, ilusionismo e antiilusionismo e concluímos que não apenas o conteúdo, mas a forma metaficcional do romance também é parcialmente transmutada para a forma fílmica.

O estudo do processo de adaptação permitiu que se reconsiderasse o respeito e a atenção necessários à percepção das peculiaridades de cada meio semiótico, seu modo próprio de representar e reelaborar a realidade e as convenções artísticas produtoras de significados. Também é preciso atentar para os limites da tradução e a impossibilidade de, em mídias

diferentes, se obter o mesmo efeito. Esses são alguns resultados obtidos da discussão das narrativas *Bufo & Spallanzani* por meio do Estudo Comparado e da tradução intersemiótica.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução de Jorge de Almeida. **Notas de literatura I**. São Paulo: duas cidades; Editora 34, 2003.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos S. Abreu e Cláudio C. Santoro. 16ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 3ª ed. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernadini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Fernando Camacho. **Revista Humboldt**, nº 40, Munique, Bruckmann, 1979, pp. 38-44.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In Adorno *et ali.*, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. – **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, pp. 221-254.
- BERNARDO, Gustavo. Da metaficção como agonia da identidade. Confraria do vento, Revista. Rio de Janeiro, n. 17. Nov/dez 2007. Disponível em:< http://www.confraria_dovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>. Acesso em: 09 de outubro de 2011.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BERGAN, Ronald. **Ismos**: para entender o cinema. Tradução de Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARVALHO, Ana Cristina. et al. **Literatura de subversão**: três estudos. Recife: Edições Bagaço, 2008.

CEIA, Carlos, s.v. “Bufão”, **E-Dicionário de termos literários**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 09 de abril de 2011.

CHATMAN, Seymour. **Coming to terms**: the rhetoric of narrative in fiction and film. Ithaca, New York: Cornell, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CORONEL, Luciana Paiva. **Os contos impuros de Feliz ano novo, de Rubem Fonseca**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

CURRIE, Mark. **Metafiction**. London: Longman, 1995.

DÄLLENBACH, Lucien . Intertexte et autotexte, Poétique (27) (1976); Id.: Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme (1977), tradução de Annabela Rita. <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm>. Acesso em: 22 de junho de 2011 às 20:58/ >.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **As formas do conteúdo**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001b.

_____. **Tratado geral de semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FEDERMAN, Raymond. **Surfiction**: fiction now and tomorrow. Chicago: Swallow Press, 1981.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.

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

FONSECA, Rubem. **Axilas e outras histórias indecorosas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GASS, William H. **Fiction and Figures of life**. New Hampshire: Nonpareil Books, 1958.

GAUDREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Tradução de Luciene Guimarães Coutinho e Maria Antônia R. Coutinho. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. Edição. Lisboa: Vega, 1995.

GOUVEIA, Arturo e MELO, Anaína Clara de. **Dois ensaios frankfurtianos**. Coleção Ambiente 4. João Pessoa: Idéia, 2004.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Tradução de London: Routledge, 1991.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York and London: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LODGE, David. Metafiction. In: Lodge, David. **The art of fiction**. London: Penguin Books, 1992.

LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

LOURENÇO, António Apolinário. Os livros ardem mal. *Madame Bovary, 150 anos depois*. Disponível em: <http://olamtagv.wordpress.com/textos-selecionados/madame-bovary-150-anos-depois/>. Acesso em 26 de abril de 2012.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922 – 1982. In: _____. **Do Barroco ao Moderno**. São Paulo: Ática, 1989.

M. LOPES, Ana Cristina e REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. 7ª Ed. Coimbra: Almedina, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MASCELLI, V. Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. Tradução de Janaína Marco Antônio. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

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

McFARLANE, Brian. **Novel to film**: An introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MECHNER, Jordan et al. **Príncipe da Pérsia: the graphic novel**. Tradução de Odair Braz Jr. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.

MILITIZ, Lígia da Costa. **A poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MOSCARIELLO, Ângelo. **Como ver um filme**. Porto: Editora Presença, 1985.

NAREMORE, James. Introduction: film and the reign of adaptation. In: **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral**, 1873. In: ensaius.files.wordpress.com/2008/03/sobre-a-verdade-e-a-mentira-no-sentido-extramoral.pdf. Trad. de Noéli Correia de Melo Sobrinho, 2008, p. 5/>. Acesso em 29 de maio de 2011.

ORTEGOSA, Márcia. **Cinema noir**: espelho e fotografia. São Paulo: Annablume, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. In: **Os pensadores**. Tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTO, Sílvia Regina. Notas sobre o Realismo. Dubito ergo sum. Revista. Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.dubitoregosum.xpg.com.br/a207.htm>. Acesso em: 13 de setembro de 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971.

PONTES, Mario. **Elementares**: notas sobre a história da literatura policial. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007.

REIS, Carlos e M. LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

RICOEUR, Paul. As metamorfoses da intriga. In: **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. Tomo II. Campinas, SP: Papirus, 1995.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. **Los espejos del novelista**: modernismo y autorreferencia em La novela vanguardista española. Barcelona: Península, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SILVA DA COSTA, Alda Cristina *et al.* A indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer. Disponível em: http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/211.pdf. Acesso em 12 de julho de 2011 às 22:15.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca**: violência e erotismo em Feliz ano novo. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

SIMENON, Georges. **A primeira investigação de Maigret**. Tradução de Áurea Weissenberg – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.

SIMENON, Georges. **A velha senhora**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 2. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

SIMENON, Georges. **O revólver de Maigret**. Tradução de Myriam Campello. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

SIMENON, Georges. **Maigret e o matador**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM: 2010.

SIMENON, Georges. **Memórias de Maigret**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS, L&PM: 2011a.

SIMENON, Georges. **Maigret e os homens de bem**. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011b.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: Naremore, James (ed.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: **Da fidelidade à intertextualidade**. In **CORSEUIL**, Anelise R. (ed.) Ilha do Desterro: Film Beyond Boundaries. Florianópolis. UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006. New York University. São Paulo: Unimarc, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª Ed. Tradução de Marina Apenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2011.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

WADDINGTON, Andrucha. TAMBELLINI, Flávio R. **Bufo & Spallanzani**. [filme-vídeo]. Produção de Andrucha Waddington. Direção de Flávio R. Tambellini. Brasil, 2001. DVD. 103 min.

WAIDENFELD CHAVES, Mirim: A afinidade eletiva entre Anísio Teixeira e John Dewey. Faculdade de Educação UFRJ, Rio de Janeiro, n.11, Mai/Jun/Jul/Ago 1999. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE11/RBDE11_09_MIRIAM_WAIDENFELD_CHAVES.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2011.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. “Bufo & Spallanzani (filme)”. <[http://www.wikipedia.org/wiki/Bufo&Spallanzani\(filme\)#Principais_pr.C3.AAmios_e_indic_a.C3.A7.C3.B5es/](http://www.wikipedia.org/wiki/Bufo&Spallanzani(filme)#Principais_pr.C3.AAmios_e_indic_a.C3.A7.C3.B5es/)>. Acesso em 20 mar. 2011.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. “Investigador de polícia”. <http://www.wikipedia.org/wiki/Investigador_de_policia>. Acesso em 30 de janeiro de 2012.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. “Lazzaro Spallanzani”. http://pt.Wikipedia.org/Wiki/Lazzaro_Spallanzani. Acesso em 04 de fevereiro de 2012.