

**CONSIDERAÇÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO PARA O AUDIOVISUAL:
A FICÇÃO NOIR**

Marcelo Bulhões¹

RESUMO

O propósito deste artigo é tratar da questão da adaptação audiovisual como fenômeno intersemiótico e de “tradução cultural”, enfocando um gênero cuja trajetória histórica é exemplar da dinâmica de absorção, transformação e recriação que envolve a relações entre cinema e a literatura: o *noir*. São avaliadas três realizações audiovisuais brasileiras: os filmes *A Grande Arte*, de Walter Salles Jr., e *Bufo & Spallanzani*, de Flávio Tambellini; e a minissérie televisiva *Agosto*, dirigida por Paulo José.

Palavras-chave: Adaptação audiovisual. *Noir*. Cinema. Ficção midiática.

ADAPTAÇÃO: EM TODA PARTE

Mais do que em qualquer outro tempo, a adaptação é hoje um fenômeno recorrente e, fundamentalmente, intermediário. Diferentes são as plataformas, os suportes, os meios que a envolvem, o que demanda um esforço de percepção de peculiaridades. E muito intenso é o trânsito de linguagens e gêneros, como histórias em quadrinhos, videogames, séries de televisão, telenovelas, narrativas cinematográficas.

Ao mesmo tempo em que a questão da adaptação passou a dizer respeito a uma espécie de zona franca de intercâmbios de gêneros midiáticos, sobretudo no âmbito da narrativa ficcional, a passagem do tempo foi tornando mais deslocada ou esmaecida – para não dizer que conduziu ao franco descrédito – a noção de *fidelidade* como critério valorativo das obras adaptadas. No lugar de tal “cobrança”, aos poucos foi prevalecendo a convicção de que a adaptação é sempre um processo de criação ou um fenômeno afeito ao engenho da reelaboração, sejam nas obras adaptadas que buscam produzir um *efeito* de

semelhança em relação às obras originais, sejam as que acentuam o próprio traço distintivo, para não dizer discordante, em relação à obra matriz. Assim, em vez de se julgar a validade de um trabalho de adaptação pelo suposto grau de adesão ou de similitude com a obra original, passou-se a respeitar o caráter de autonomia da obra resultante, uma vez que se entendeu que o meio de expressão é distinto e à nova obra seriam respeitadas suas deliberações inventivas. Não raramente, aliás, tal consciência tem levado uma produção teórico-crítica a se debruçar sobre a própria designação *adaptação*, com algum incômodo, em que se buscam alternativas de nomeação, como *recriação*, *transposição*, *transcodificação*, *releitura*, *transmutação*, *tradução intersemiótica*, entre outras.

O cenário da produção ficcional-midiática das últimas décadas aponta para uma abundância e uma diversidade tais que parecem ter como correlatos uma fruição e um consumo afeitos ao próprio intercambiar, ao constante permutar das formas. Novos produtos ficcionais partem de contextos anteriores – nem sempre do repertório literário – e encontram um consumidor extremamente desenvolvido no ato de usar e descartar, intercambiar, deslocar e absorver formas ficcionais diversas. Um consumidor atinente à exportação, ao trânsito, à absorção e reelaboração das formas e universos ficcionais. Assim, a questão da adaptação deve ser pensada num circuito de intensa manipulação de referências, uma constante trocar de gêneros e formas narrativas. No caso do cinema, por exemplo, há tempos flagra-se um contínuo e peculiar processo de reciclagem, que constantemente revisita a própria trajetória histórica da sétima arte, nessa forma peculiar de adaptação que é o *remake*.

Naturalmente, nesse contexto noções como originalidade ou novidade têm seu estatuto abalado. À questão da adaptação deve cair, pois, o destaque a um constante digerir e fagocitar de gêneros e linguagens, sendo o consumidor da ficção contemporânea fluente e célere em transitar de uma a outra mídia, e de um a outro gênero. Ele move-se de uma obra teatral à sua versão cinematográfica, ou de um *bestseller* a um quadrinho, de um videogame a uma telenovela.

Pensando nesses termos, deve ser proveitoso refletir sobre o fenômeno da adaptação com a ênfase em tal dinâmica transmutativa. Assim, gostaria de destacar neste artigo um gênero em particular, cuja trajetória é especialmente exemplar da própria dinâmica de absorção, transformação, recriação, o que envolve expedientes narrativo-ficcionais variáveis em estreita correlação com

meios distintos. Tal gênero, pertencente a uma vertente da narrativa policial, genericamente pode ser nomeado como ficção *noir*.

Para os limites de um artigo, qualquer tentativa ou sugestão de tomar a produção audiovisual de adaptações para uma avaliação geral é temerosa ou ingênua, pois diversos são os revestimentos que ela receberia com o desdobramento da própria variedade das obras adaptadas, tanto no passado quanto na contemporaneidade. Assim, vamos tocar aqui na gênese da ficção *noir* para, em seguida, aportar com algum destaque à ficção literária e audiovisual brasileira, colhendo alguns casos específicos de adaptações audiovisuais. A intenção é que tal movimento possa servir como mote para algumas reflexões, buscando incitar o interesse para trabalhos futuros.

FICÇÃO NOIR: TRÂNSITOS DE LITERATURA E CINEMA

Não é de hoje que o problema da adaptação literária para os meios audiovisuais – notadamente cinema e televisão – é recoberto pelo interesse de profissionais e aficionados. Motivo de reflexão às vezes aflita, ou mesmo polêmica, o assunto também é constantemente tomado pela discussão teórica do meio acadêmico. Uma considerável bibliografia internacional já fora produzida sobre o assunto, quer em obras teóricas de teor geral, algumas já consideradas “clássicas”, quer feita com o acento avaliativo e efêmero de casos específicos de produções de televisão e cinema.

Se, por um lado, a adaptação há muito deixou de ser uma questão que envolve apenas a literatura, a qual se “traduziria” sobretudo em obras fílmicas, pois passou a se ver com uma realidade de franca e arrojada interação e convergência de diversos meios, não se pode negar que o repertório literário continua representando uma fonte primacial para recriações audiovisuais, servindo como um universo básico e inesgotável para toda sorte de “traduções”.

Se a adaptação está “em toda parte”, algum realce à literatura não é um caminho inadequado para a própria percepção do cenário de intercâmbios entre distintas linguagens e meios. Muito pelo contrário. Ou seja: talvez o exame de alguns casos da expressão literária acabe servindo para a percepção do próprio jogo dinâmico de trocas ou reciprocidades que envolvem o fenômeno da

adaptação em espectro mais amplo. Talvez valha a pena tratar de um ou outro caso em que as relações entre cinema e literatura possam servir mesmo para espaiarmos o campo, divisarmos como são ricas certas relações entre formas de expressão e campos midiáticos distintos e como é vasto o território de intercâmbios. Tal parece ser o caso, de modo privilegiado do gênero *noir*.

O *noir* nos chama preliminarmente a atenção por figurar como manifestação engenhosa das relações entre cinema e literatura. Desde sua origem, nele se mostra flagrante uma desconcertante relação de reciprocidade, um trânsito mútuo, um franco diálogo entre a manifestação literária e a cinematográfica.

Como bem se sabe, o que historicamente é conhecido como *film noir* procede da designação de críticos franceses a um ciclo de filmes americanos cujo auge se deu entre os anos de 1941 e 1958. Tais filmes só foram exibidos na França no período praticamente posterior à segunda grande guerra, uma vez que o país havia sido privado durante quase cinco anos da exibição de filmes americanos. Desprestigiado nos Estados Unidos, o filme *noir* seria apreciado pela crítica francesa de meados dos anos 40 e pela geração do *Cahiers du Cinema*, de fim dos anos 50, por cineastas e críticos como Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, entre outros

É bom não desperdiçar que a designação *noir* acunhada pela crítica francesa traz uma identificação que ata diretamente o cinematográfico ao literário – que nesse caso recebe o epíteto “de massa”. Tal nomeação era inspirada na *Série Noire* lançada na França em 1945, coleção de capa preta da editora Gallimard de romances populares americanos de trama policial-detetivesca – uma literatura *pulp fiction* – cujos principais escritores eram Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain. Não por acaso, romances como *O Falcão Maltês*, de Hammett, *À Beira do Abismo* e *Adeus, Minha Adorada*, de Chandler, ou *O Destino Bate à Porta*, de Cain, figuram como adaptações cinematográficas que imprimem a marca reconhecível ao gênero *filme noir* logo na sua arrancada. Ao mesmo tempo, a designação *noir* também parecia fazer sentido no que seria propriamente peculiar ao cinema: aos olhos da crítica francesa tais filmes pareciam “escuros”, “noturnos”, “negros”.

Embora o gênero *filme negro/romance negro* tenha sido conhecido na Europa no pós-guerra, o lastro literária que atinge o filme *noir* remonta aos anos

de 1920 nos Estados Unidos e dialoga com precedentes de um espectro mais amplo, o de narrativas de crimes. Dashiell Hammett publicara contos na revista *Black Mask* a partir de 1925, até consolidar, nos anos 30, o tipo que se tornaria um emblema do gênero: o detetive profissional Sam Spade. É muito sabido que o personagem Spade figura como o autêntico destronador da narrativa de enigma clássica, representada por popularíssimos investigadores como Sherlock Holmes, de Conan Doyle, Hercule Poirot, de Agatha Christie, os quais teriam como espécie de modelo ou matriz, no século XIX, o decifrador de enigmas C. Auguste Dupin criado por Edgar Allan Poe. Ao contrário da atitude mental, polida e “aristocrática” do investigador da narrativa de “clássica” de enigma, Hammett compõe com o seu Sam Spade a figura do profissional munido de violência e nenhum escrúpulo para lidar com o cenário ameaçador da cidade grande. E, ao contrário da narrativa de enigma, que parte de um crime e deslinda o processo de sua decifração por uma mente privilegiada, na narrativa *noir* o detetive usa mais os punhos e está metido dos pés à cabeça num mundo sórdido. Ao contrário do trabalho de decifração de um crime já acontecido, estando o detetive resguardado de qualquer risco, na narrativa *noir* as ações criminosas estão em franco processo no desenrolar da narrativa, e o detetive luta para se safar de um mundo perigosamente escorregadio, sendo um ser vulnerável.

Mesmo que o *noir* não se confunda necessariamente com histórias de detetives profissionais – cujos emblemas seriam Spade, de Hammett, e Philip Marlowe, de Chandler –, havendo uma gama de outros motivos temáticos (personagens atormentados pelo passado, ações de mulheres fatais, perversidade, corrupção, entre outros), a figura do detetive se consolidaria ao longo do tempo como ícone do gênero. Tal marca emblemática se colaria de tal modo ao gênero que se prolongaria pela vasta cultura audiovisual passados os anos de auge do *noir*, transformando-se sensivelmente ou recobrando-se de traços de outros afluentes ficcionais. Fundamentalmente, o detetive *noir* se torna uma espécie de herói ambíguo do cenário urbano: acanalhado, mulhereengo, mas ao mesmo tempo protetor ou regenerador de perigos da escória urbana. Ao destronar o investigador racionalista de Poe, o detetive *noir* é um anti-herói peculiar. É de se supor que parte do fascínio que esse tipo provoca, no vasto repertório da ficção midiática do século XX, o que abriga gêneros como seriados, histórias em quadrinho e a própria produção cinematográfica de uma espécie de

neo-noir (designação em voga na década de 1980), parece derivar fortemente de seu caráter ambivalente. Ele é um herói vulnerável, traz a marca humanizada da dúvida, está infectado por sentimentos de vulnerabilidade e paixão; não raramente, seu comportamento abrutalhado é coerente com as cicatrizes que a vida da sarjeta lhe imprime. Mas, ao mesmo tempo, carrega força e capacidade de enfrentar ameaças esquivas e os ardis do submundo da modernidade. A efígie do detetive *noir* transpassaria os anos, metamorfoseada, mas ainda assim reconhecível.

DETETIVES NOS TRÓPICOS

Embora possa parecer à primeira vista, não é exatamente rara a presença da narrativa policial na literatura brasileira e, da vertente *noir*, figuram nomes de escritores como Tabajara Ruas, Marcos Rey, Miguel Jorge, Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Tony Belloto. Mas a aclimação brasileira do *noir* foi tardia, datando da década de 1970, numa distância, pois, de quatro décadas em relação à consagração do gênero nos Estados Unidos. E ao que acabo de chamar de *aclimação* deve servir para se tomar a questão da adaptação em torno dos sentidos de variedade, transformação, mutabilidade e apropriação transgressiva, em que também estão em jogo os dados do multiculturalismo. Falar em um “*noir* à brasileira” convida, pois, a considerar procedimentos de recriação, releitura, diálogo intertextual, retificação como “resposta à matriz” do gênero, às vezes em tom paródico e em registro metalinguístico.

Não perdendo isso de vista, quero comentar muito sucintamente algumas adaptações cinematográficas brasileiras de nossa literatura inclinada ao *noir*. Trata-se de três romances de Rubem Fonseca: *A Grande Arte*, filme de Walter Salles Jr. lançado em 1991, baseado no romance publicado em 1983, *Bufo & Spallanzani*, filme lançado em 2000, dirigido por Flávio Tambellini, tendo como base o romance homônimo publicado em 1985, e *Agosto*, seriado televisivo dirigido por Paulo José e exibido em 2004, baseado no romance lançado em 1990. Tocar, mesmo que de leve, nessas produções audiovisuais pode servir como um flagrante das curiosas relações entre o cinematográfico e o literário no

traçado dinâmico da ficção midiática. Além de se flagrar aí um processo de recriação multicultural – em que uma expressão de uma cultura de um país se “apropriaria” da de outro –, tais casos trazem um modo valioso para se refletir problema da adaptação.

Reconhecer, mesmo que tacitamente, o panorama literário em que se insere a obra de Rubem Fonseca (ou de gerações posteriores as marcas do gênero em obras de Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Tony Belloto, para citarmos o caso brasileiro) é levar em conta a convivência da escrita literária com a cultura midiática. Por tabela, a franca inserção da produção literária na voragem mercadológica que toma a vida cultural das últimas décadas. O caso de Fonseca é, nesse sentido, exemplar. Sua obra é, ao lado de outros aspectos estilístico-temáticos, um caso privilegiado de intercurso entre a literatura e o cinema diversional.

Veza ou outra a crítica destaca que a literatura de Rubem Fonseca revelaria laços inegáveis de intercurso com os meios audiovisuais. Uma espécie de “escrita cinematográfica” seria um dos feixes estilístico-temáticos dessa obra. Não caberia aqui uma explanação de como se dá o “cinematográfico” na obra de Fonseca. Aliás, seria necessário um percurso longo para ponderarmos a complexidade da própria noção de “influência” entre duas formas artísticas portadoras de distintos materiais significantes. Não raramente, aliás, a noção de “procedimentos cinematográficos” incorre em completo equívoco por não se advertir que nesse caso se trata de um uso metafórico. Considerar a “apropriação” literária do cinematográfico deve levar em conta o fenômeno da transcodificação como construção de *correlativos* da expressão da linguagem verbal ao meio audiovisual; ou o manejo de procedimentos calcados numa analogia, que produziriam uma espécie de “efeito cinematográfico”.

No entanto, menos supor a gênese ou a “influência” do repertório cinematográfico na obra de Rubem Fonseca, importa assinalar que ela atua como escrita que mobiliza formalmente uma cultura midiático-audiovisual. Nesse caso, pode-se evocar a noção de intertextualidade. Se antes falar em intertextualidade na criação literária fazia supor prioritariamente a marca da linguagem verbal, nos últimos tempos reconhece-se concorrência ou atuação forte dos meios não-verbais. Entre outros aspectos, a obra de Rubem Fonseca é feitura literária que reelabora a narrativa policial e dialoga com a tradição do gênero *noir*, sendo uma

escrita que pisa na própria interlocução cinema-literatura. E se na “matriz” americana a *narrativa negra* partiu da literatura e aportou no cinema, contos e romances de Fonseca mais uma vez tomaria as rédeas da precedência, construindo-se como ponto matricial para adaptações cinematográficas e televisivas.

Tal juízo pareceria válido, mas só à primeira vista. Afinal, essa literatura sinaliza em vários momentos de sua extensa produção que também “assimilou”, por meio de procedimentos correlativos na linguagem verbal, o cinematográfico. Essa escrita se oferece permeada de *sugestões estéticas* provindas da mídia cinematográfica – ou audiovisual de um modo mais abrangente. O literário em Fonseca – que em seus melhores momentos convida a um questionamento a respeito das complexas relações entre a alta literatura (a “grande arte”) e a cultura de massa – não se coloca exatamente como fonte muniadora para as adaptações cinematográficas, pois ela em si já é manifestação intertextual que incorpora a relação simbiótica entre cinema-literatura. Estamos, portanto, diante de uma escrita que já “adaptara” o franco intercâmbio dos códigos cinematográfico e literário, o diálogo recíproco entre tais linguagens. Assim, as adaptações que se fazem da obra de Rubem Fonseca participam de um movimento dinâmico da ficção referir-se ao seu próprio repertório e enredar-se declaradamente no seu repertório. No caso, pode-se dizer que o repertório da tradição *noir* sofreu na escrita de Fonseca uma *assimilação transformadora*. E uma vez adaptados para o cinema e televisão, seus romances e contos são como que “devolvidos” para o mesmo processo de interação e diálogo entre o verbal e o audiovisual. E tal movimento prossegue: circular, vicioso, indefinidamente.

TRÊS CASOS CRIMINAIS

Talvez as considerações anteriores se iluminem com alguns exemplos de adaptação, como no caso de *Agosto*, seriado televisivo dirigido por Paulo José – com roteiro do próprio Rubem Fonseca, diga-se de passagem. Levado ao ar pela Rede Globo em 2004, o seriado amolda muito da estética cinematográfica do gênero *noir* num acabamento plástico que acentua – com uma palheta de cores que não raramente varia do sépia, ao pastel e negro – a atmosfera obscura das

produções americanas dos anos de 1940 e 1950. Assim, afixando o gênero no trato visual, a adaptação explicita o tributo ao circuito *noir* como vertente literário-cinematográfica que atinge a produção literária de Fonseca. Uma vez que os romances de Hammett e Chandler parecem funcionar na obra de Rubem Fonseca como referência do diálogo intertextual e as adaptações cinematográficas que deles se fizeram consagraram nos anos 40 e 50 a plasticidade em tons escuros, o seriado reverencia um padrão visual que funciona como indicador da “fonte” do diálogo com a qual a obra de Fonseca estabelece.

Há mais. O romance *Agosto* se constitui como narrativa ambivalente entre o ficcional e um histórico-factual situado no ano de 1954, período da crise política brasileira às vésperas do suicídio de Getúlio Vargas. Pode-se dizer que o romance “adapta” ou acopla a História ao enquadramento ficcional de um romance com sinais identificadores do *noir*. O percurso do protagonista da narrativa, o delegado de polícia Mattos, é um arranjo ficcional que repisa a trajetória característica do detetive *noir* – um tipo angustiado, torturado por uma úlcera, enredado com duas mulheres, ameaçado por uma trama perigosa – que se funde com a narrativa da vida política do Brasil nos anos de 1950. Diante disso, o seriado se dedica a uma espécie de *estilização* visual dos anos 50, não por acaso o período áureo do cinema *noir* nos Estados Unidos. Muito menos do que marcar um realismo em tom documental na feitura estética, o componente histórico da série é recoberto por uma tonalidade inspirada francamente no padrão ficcional do *noir* americano. Estamos, pois, diante de uma representação, com caráter metalinguístico, do próprio esteticismo do *filme negro* americano ao se *estilizar* o espaço da narrativa: o Rio de Janeiro é apresentado como uma Chicago *noir*. O cenário, a capital federal, em seus espaços tanto internos quanto externos, é revestido de tons pastéis e escuros que, por outro lado, parecem ativar no espectador um imaginário dos nossos “anos dourados”. Dourados sim, mas com matiz noturno.

Se no romance *Agosto* a ficção *noir* estabelece relações ambíguas com o histórico-factual, o que remeteria, inclusive, à tradição cinematográfica do *docu-noir*, em *Bufo & Spallanzani*, de 1985, Rubem Fonseca se acerca de outra configuração. A trama narrativa aposta no embaralhamento entre as condições do detetive e da vítima, o que, aliás, não é raro ao gênero *noir*: o protagonista, Gustavo Flávio, é tanto suspeito de um crime como empreende uma jornada

investigativa, sendo por sua vez investigado por outro personagem, o inspetor Guedes. Ao mesmo tempo, o desenho da trama policial permite que o *noir* conviva com elementos da narrativa de enigma, conhecida por enfatizar o processo de decifração lógica de um crime.

Seja como for, a adaptação fílmica realizada por Flávio Tambellini, em 2000, reafirma ao seu modo a estética do *filme negro*. A plasticidade se aproveita acintosamente de um Rio de Janeiro nublado, cenário urbano caótico. Afirmando um aspecto contundente da obra de Fonseca, a presença desse espaço precário da cidade, depredado, infernal, o de um mundo que é escória e não se dissocia da “escrita da violência” tão conhecida do escritor, o filme de Tambellini configura um *noir* tropical calcado em opções visuais que buscam produzir um efeito de perturbação, desnorteamento, indissociável da própria intriga narrativa. Fotografia, iluminação, composição do quadro, tais componentes se prestam à turvação, à desorientação. Não raramente, a composição do quadro prefere o desalinhamento, o desequilíbrio, a descompostura dos elementos que retrata; exploram-se os planos fechados, os enquadramentos dedicam-se, muitas vezes, a desfocar objetos e personagens. Há, pois, uma espécie de estética da perturbação, cujas implicações semânticas apontam para a dúvida, a ambiguidade, a ausência de certezas diante dos acontecimentos em torno do crime. Desse modo, a adaptação resvala, no trato especificamente cinematográfico, um aspecto caro à tradição *noir*: a tendência de explorar as obsessões, as paranóias, os tormentos psicológicos que acompanham os personagens.

Em *A Grande Arte*, publicado em 1983 – frequentemente considerado pela crítica o melhor romance de Rubem Fonseca – a vertente *noir* é plenamente reconhecível, embora ela participe de um tecido textual de vários matizes, complexo, inviabilizando um enquadramento confortável do gênero. Mandrake figura como o protagonista que carrega a sombra do detetive à moda de um Sam Spade ou de um Philip Marlowe, envolto nos perigos do caos urbano e encrencado até o pescoço em uma trama cuja complicação só cresce ao longo da narrativa, sem que o leitor seja apaziguado com uma elucidação das motivações criminosas. Ao contrário, a narrativa exacerba a própria dúvida, a inconclusão, o que contraria em larga medida os padrões da chamada literatura de massa.

Lançado em 1991, o filme *A Grande Arte*, dirigido por Walter Salles Jr., preferiu apostar, em sua feição mais explícita, no efeito de dessemelhança em

relação à obra fonte, esmaecendo muito do que haveria de *noir* na obra literária. De qualquer modo, o roteiro fílmico tomou emprestado do romance de Fonseca algumas linhas mestras da trama para se projetar na tela uma configuração que é um misto de olhar de exotismo lançado à vida brasileira, na amostragem contundente de nosso sucateamento urbano, com marcas muito reconhecíveis de *thriller* americano. A ênfase na distinção em relação ao “original” literário fez com que no lugar de um detetive profissional o protagonista fosse um fotógrafo – interpretado pelo ator Peter Coyote.

Tal opção parece dar vazão a certo exercício metalinguístico: a câmera fotográfica, que em muito se confunde com o olhar do protagonista, funciona como indicador do “olhar” cinematográfico, sublinhando a natureza especificamente plástica do cinema. Nesse sentido, *A Grande Arte* de Walter Salles seria, em atitude auto-referente, a sétima arte. Nessa mesma trilha, quem quiser pode ver na trajetória narrativa do fotógrafo-protagonista – que se chama Peter Mandrake e não é brasileiro, mas americano – alusão a pelo menos dois célebres filmes de incursão metalinguística: *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, e *Blow-Up*, de Antonioni. Ao mesmo tempo, a referência ao próprio cinema nesse caso também resvala para alguma feição documental, explicitada nas intervenções do protagonista no ato de fotografar. Um documental *sui generis*, pois possui pendor esteticista, estilizado no apurado acabamento visual, já chamado de “publicitário” por certa parcela da crítica, comum aos filmes de Walter Salles.

Ao fazer isso, o filme parece encontrar um correlativo bastante funcional ao livro de Fonseca. Ao pôr no lugar do detetive um fotógrafo, o filme de Walter Salles pôde explorar um metalinguístico cinematográfico que funciona como recurso correspondente à inflexão metalinguística que comparece, embora de modo muito sutil, à obra literária. Aliás, o jogo metalinguístico e intertextual com o gênero *noir* não é ocorrência rara na obra de Fonseca, de que são testemunhas o romance *Bufo & Spallanzani*, de 1985, e o conto “Romance Negro”, do volume *Romance Negro e Outras Histórias*, de 1992. Em *A Grande Arte*, a inflexão metalinguística já está no ambíguo título do romance: essa “grande arte” é tanto o manejo de facas que o protagonista Mandrake – uma referência clara às histórias em quadrinho – aprende para realizar sua vingança, quanto a arte de narrar uma trama literária. *A Grande Arte* constitui-se como romance que não esconde o

tributo à “arte” da ficção narrativa de seduzir o leitor; seus sinais apontam para a própria trajetória do gênero narrativa policial. E tudo isso parece funcionar como provocação ou indagação irônica: que grande arte e grande literatura seriam essas que se deixam contaminar pelas marcas da narrativa policial, uma literatura tida como comercial, de massa? Há, pois, um tácito convite para se problematizar a suposta simbiose entre a “alta literatura” e a cultura de massa, sendo esta última representada pela própria narrativa policial *noir*.

Deve-se ponderar, portanto, que se na aparência o filme de Walter Salles marcaria um efeito de distinção franca em relação ao romance de Rubem Fonseca – se comparado às adaptações de *Agosto* e de *Bufo & Spallanzani* – no plano da expressão o filme parece ter buscado analogias, correlativos aos processos literários que o associam à obra do escritor. Assim, a adaptação busca se afinar com a obra literária em outra dimensão que não o mero decalque “ilustrativo” dos acontecimentos narrativos. O filme de Walter Salles recorre à matéria propriamente cinematográfica para chegar, pelo caminho da analogia, a uma das marcas do romance: sua engenhosa e sutil atitude metalinguística.

A metalinguagem fílmica em *A Grande Arte* de Walter Salles nos enfatiza, no fim das contas, que adaptar é mesmo operar com correlativos no plano da expressão: recriar, transcodificar. O modo como se realizou a metalinguagem no filme nos adverte, como espécie de lição ao exercício de adaptar: se o material da literatura é a palavra, o cinema é, fundamentalmente, imagem. Sob essa perspectiva, é bastante sedutor afirmar que teria sido “fiel” à obra literária. É claro que tal sedução que evoca o termo *fidelidade* é temerária, para não dizer indevida. O que se viu até aqui nos leva a pensar, muito ao contrário, o quão inadequado ou ingênuo é aferrar-se ao requisito de “fidelidade” para se ajuizar o problema da adaptação literária para o audiovisual.

DESFECHANDO

A tradição do *noir* é fato estético e cultural disseminado, reciclado, espreado indefinidamente. O *noir* se pulverizou na contemporaneidade em um sem número de manifestações da ficção midiática e da literatura. Sua marca continuamente se reconhece, ao mesmo tempo em que alguns dos seus traços

mais típicos recebem um sem número de retificações. Amalgamado com traços de outros gêneros e distintos procedimentos narrativo-estéticos da ficção contemporânea, em seriados de TV, histórias em quadrinho, *games*, animações e, claro, no próprio cinema, o caminho do gênero é uma constante reciclagem e hibridização.

Evidentemente, tal fenômeno não é exclusivo do *noir*. Se aqui o destacamos foi por ver nele um campo propício ao flagrante dos trânsitos entre dois meios distintos, cinema e literatura, o que nos colocou de cara com a questão da adaptação. E se destacamos as adaptações audiovisuais de um escritor em particular, Rubem Fonseca, tal opção buscou funcionar como um convite a outras verificações. Nos casos que mencionamos, percebeu-se que se as adaptações de *Agosto* e *Bufo & Spallanzani* parecem produzir certo efeito de similitude em relação às obras de Fonseca – sem que isso se confunda com a desastrosa noção de “fidelidade” –, o filme *A Grande Arte* acentuou, no plano aparente, o traço distintivo. Mas operou, pela via da metalinguagem, um correlativo à obra romanesca, o que o afinaria com o certo “espírito” da escrita literária do romance. Tais avaliações se colocaram como convite a outros casos particulares de adaptação. Assim, no mesmo território do *noir*, o que estaria em jogo, por exemplo, nos romances *Bellini e a Esfinge* e *Bellini e o Demônio*, de Tony Belloto, que receberam “leituras” cinematográficas? O que estaria em jogo na transcodificação dessa produção literária contemporânea tão reafirmativa da tendência diversional-mercadológica da *narrativa negra*?

Neste artigo, tomei, portanto, o *noir* como espécie de pretexto por ele funcionar como flagrante do processo de adaptação nos termos da transmutação de códigos entre mídias distintas. Se no passado a literatura fora mumificadora “original” para o gênero se trasladar em realização fílmica, o que dizer de gêneros contemporâneos como os *games*? Recentemente, *L.A. Noire*, da *Rockstar Games*, tem feito sucesso como exemplo de jogo “inspirado” na cinematografia *noir* – ao mesmo tempo em que sabemos que o percurso também se dá de modo inverso, com a produção de filmes decalcados em *games*. Ou o que dizer de *Sin City: a Cidade do Pecado*, de Frank Miller, quadrinho que reciclou o *noir* e recebeu, na adaptação para as telas, uma espécie de acintoso esteticismo, com pendor de hiperrealismo pop. Ou seria neo-pop?

O *noir* parece que nos franqueia, de modo privilegiado, a percepção de um caminho desconcertante de trânsitos entre modos e estéticas narrativas. Se em sua gênese, ele partiu da literatura e migrou para o cinema, aos poucos se constatou uma contaminação recíproca entre os dois meios, o que retira qualquer possibilidade de identificação de uma precedência, uma fonte municidora. O *noir* nos conduz claramente à notação da intensa capacidade de interconexão e contaminação entre as formas da ficção midiática. A metáfora da mão dupla, ou seja, da troca entre cinema e literatura, se torna no fim das contas insuficiente e inoperante. Afinal, a cultura midiática contemporânea está marcada pela troca voraz de diversos procedimentos e expedientes no interior da convergência e diálogo entre os meios. Saliente-se, pois: a questão da adaptação deve ser tomada pela dinâmica mesmo da reciprocidade constante de expedientes ficcionais, ajuizada num circuito de intensa manipulação de referências, ponderada sempre com a constatação da permeabilidade irreprimível das formas narrativo-ficcionais.

Não se trata, é claro, de um fenômeno exatamente novo. Afinal, considerar a cultura ficcional midiática é constatar um contínuo processo de trocas de expedientes narrativos. Aliás, o vasto universo do ficcional de um modo geral nunca foi alheio aos trânsitos de procedimentos formais, o que inclui os “velhos” modos de contar histórias. O que pode ser considerado notável ou saliente é que a cultura midiática intensificou extraordinariamente os câmbios, no âmbito das graças tecnológicas. Ela é dotada de uma extraordinária volatilidade, um incoercível e estonteante trânsito, na voragem das conexões e diálogo entre plataformas, suportes, meios. E, como se disse no início deste artigo, tal fenômeno corresponde a um consumidor desenvolvido no ato intercambia, de usar e descartar, deslocar e fruir formas ficcionais diversas. Um consumidor fluente na exportação e absorção das formas e universos ficcionais está fruindo a ficção *noir* pulverizada, reciclada.

Mesmo que algumas vezes não reconheçamos a capa de chuva esvoaçante, o revólver ou o chapéu do velho detetive *noir*, o gênero caminha por uma trilha de novas configurações.

CONSIDERATIONS ABOUT THE AUDIOVISUAL ADAPTATION: NOIR FICTION

ABSTRACT

The purpose of this article is to deal with the matter of audiovisual adaptation as an intersemiotic phenomenon and of “cultural translation”, focusing on a genre whose historical trajectory is an example of the dynamics of the absorption, transformation, and recreation in the relationship between cinema and literature: the *noir*. Three Brazilian audiovisual pieces will be evaluated: the films *A Grande Arte* (The Great Art), by Walter Salles Jr., and *Bufo & Spallanzani*, by Flávio Tambellini; and the televised miniseries *Agosto* (August), directed by Paulo José.

Keywords: Audiovisual adaptation. *Noir*. Cinema. Mediatic fiction.

Notas

- ¹ Professor de Graduação e Pós-graduação do Curso de Comunicação da Unesp. É Livre-docente em Teoria Literária pela Unesp, Doutor em Literatura Brasileira e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. É autor dos livros *A Ficção Nas Mídias: um Curso sobre a Narrativa nos Meios Audiovisuais* (Ática), *Jornalismo e Literatura em Convergência* (Ática), *Leituras do Desejo: o Erotismo no Romance Naturalista Brasileiro* (Edusp), *Literatura em Campo Minado: a Metalinguagem em Graciliano Ramos e a Tradição Literária Brasileira* (Annablume), além de diversos artigos na área de Comunicação.

REFERÊNCIAS

AVERBUCK, Lígia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BERTHOMIEU, André. *Essai du grammaire cinématographique*. Paris: La Nouvelle Édition, 1946.

BLANCO, Carlos J. Gómez (Coord.). *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. Santiago de Compostela: Universidade de Coruña, 1997.

BRITO, José Domingos de (org.) *Literatura e cinema*. São Paulo : Novera, 2007.

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

CAMERON, Ian. *The book of film noir*. New York: Continuum, 1993.

CLARENS, Carlos. *Crime movies, an illustrated history of the gangster genre from D. W. Griffith to pulp fiction*. New York: Da Capo, 1997.

COMPANY, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.

FUSELLIER, Etienne. *Cinéma et littérature*. Paris: Cerf, 1964.

GAUDEAULT, André. *Du littéraire au filmeque. Système du récit*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.

GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

HIRSCH, Foster. *The dark side of the screen: film noir*. Londres: A. S. Barnes, 1981.

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

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

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

SELBY, Spencer. *Dark city, the film noir*. Jeffersou: MacFarkaland, 1984.

VANOYE, Francis. *Récit écrit. Récit filmique*. Cinéma et récit I. Paris: Nathan, 1989.

VIDAL, José Ariovaldo. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia : Ateliê, 2000.

WOLFE, Sergio. *Cine/literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.