

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

JOANA BERTANI DE CAMPOS

***SOBRE MENINOS E LOBOS: AS PERSONAGENS E O GÊNERO POLICIAL  
NA LITERATURA E NO CINEMA***

LINGUAGEM, CULTURA E SOCIEDADE

PATO BRANCO

2020

**JOANA BERTANI DE CAMPOS**

***SOBRE MENINOS E LOBOS: AS PERSONAGENS E O GÊNERO POLICIAL  
NA LITERATURA E NO CINEMA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

**PATO BRANCO**

**2020**

C198s Campos, Joana Bertani de.  
Sobre meninos e lobos: as personagens e o gênero policial na literatura e no cinema / Joana Bertani de Campos. -- 2020.  
90 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Ficção policial. 2. Adaptações para o cinema. 3. Literatura comparada. 4. Cinema e literatura. I. Fioruci, Wellington Ricardo, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469



Ministério da Educação  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
*Campus - Pato Branco*  
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Programa de Pós-Graduação em Letras



---

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**Título da Dissertação n.º 56**

***“Sobre meninos e lobos: as personagens e o gênero policial na literatura e no cinema”***

por

**Joana Bertani de Campos**

Dissertação apresentada às nove horas e trinta minutos, do dia quatorze de agosto de dois mil e vinte, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus Pato Branco*. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

---

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci**  
UTFPR/PB (Orientador)

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Camila Paula Camilotti**  
UTFPR/PB

---

**Prof. Dr. Sergio Roberto Massagli**  
UFFS/Realeza

---

**Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima**  
Coordenador do Programa de Pós-  
Graduação em Letras – UTFPR

**“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”**

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Wellington Ricardo Fioruci, pela orientação e acompanhamento durante minha graduação e mestrado, pela dedicação, aulas, eventos e pelo companheirismo.

À professora Dr<sup>a</sup>. Camila Paula Camilotti, pelas aulas, pelas correções e indicações de leitura, que muito vieram a contribuir para esta dissertação e por ter aceitado participar de minha banca avaliadora.

Ao professor Dr. Sérgio Massagli, pelas indicações de leitura, correções e por ter aceitado participar da minha banca avaliadora.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) e do curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná pelos ensinamentos, apoio e por compartilharem conhecimento comigo em toda minha caminhada acadêmica.

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná, pelo ensino de qualidade, oportunidades e bons momentos.

Aos meus colegas Lucas e Juliano que, com certeza, fizeram as idas a Pato Branco muito mais leves e menos cansativas, bem como pelos conselhos e apoio nos dias mais difíceis.

Ao meu grande amigo Victor, que me ajudou nos momentos que mais precisava de um ombro amigo; e às minhas amigas Marina e Maria Vitória, pois sempre tiveram uma palavra de incentivo durante minhas noites em claro.

Aos meus tios e tias, Willians, Mirian, Lafaiete, Teka e Mari, pelo apoio incondicional de sempre e por nunca duvidarem de mim.

À minha prima Marina, que me ensinou tanto, não só nos estudos, mas na minha vida pessoal também.

Por fim, à minha mãe e ao meu irmão Raul, cuja paciência, dedicação e confiança me proporcionaram esta oportunidade.

*“Everyone sees different things in life  
People surprise you sometimes”  
- Dennis Lehane*

## RESUMO

CAMPOS, Joana Bertani. *Sobre Meninos e Lobos*: as personagens e o gênero policial na literatura e no cinema. 89 f. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura, Sociedade e Interartes, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2020.

O propósito desta pesquisa foi estabelecer uma análise comparativa entre o romance *Sobre Meninos e Lobos*, do escritor estadunidense Dennis Lehane, e sua transposição cinematográfica, lançada em 2003 pelo diretor Clint Eastwood. Os principais objetivos deste estudo foram identificar e estabelecer elementos do gênero policial na obra literária, bem como na transposição fílmica; explorar referências sobre a teoria da adaptação, estudos intermediáticos e interartes, mais especificamente as relações entre literatura e cinema, assim como elementos da análise fílmica, com o intuito de contribuir para a discussão proposta nesta dissertação; levantar estudos e teorias sobre personagem na literatura e no cinema para contribuir na análise de seis personagens de ambas as obras: Sean, Jimmy, Dave, Lauren, Annabeth e Celeste, averiguando como cada uma delas é construída nas duas obras em questão. Como justificativa para esta pesquisa, apresenta-se a escassez de trabalhos relacionados ao filme e à obra literária e, sobretudo, à contribuição para o campo dos estudos interartes. No que diz respeito ao gênero policial, foram essenciais os estudos de Todorov (1970 [2013]), P.D. James (2009 [2012]), Boileau e Narcejac (1995), Link (2002) e Massi (2011). Para as discussões relacionadas aos Estudos Intermediáticos, Interartes, teoria da adaptação e análise fílmica, pesquisas de Clüver (2006;1997), Hutcheon (2013), Stam (2006), Leitch (2003), Bazin (2011), Metz (1980), Carrière (2006), Vanoye e Goliot-Lété (2012) e Bordwell e Thompson (1995) foram de grande relevância. Já, sobre a construção das personagens, nomes como Candido (2011), Gomes (2011), Brait (2017) e Forster (2015) foram utilizados para base teórica da análise em questão.

Palavras-chave: Gênero Policial; Adaptação; *Sobre Meninos e Lobos*; Literatura; Cinema.

## ABSTRACT

CAMPOS, Joana Bertani *Mystic River: the characters and the crime fiction genre in literature and cinema*. 89 f. 2020. Dissertation (Master's degree in Linguistics and Literature studies) – Postgraduate Studies in Linguistics and Literature: Literature, Society and Interarts, Federal Technological University of Paraná, Pato Branco, 2020.

The purpose of this research was to establish a comparative analysis between the novel *Mystic River*, written by the American writer Dennis Lehane, and its cinematographic transposition, launched in 2003 and directed by Clint Eastwood. The main objectives of this study were to identify and establish elements of the crime fiction genre in literary work, as well as in film transposition; explore references on the theory of adaptation, intermedia, more specifically the relationship between literature and cinema, as well as elements of film analysis, in order to contribute to the discussion proposed in this dissertation; raising character studies and theories in literature and cinema to contribute to the analysis of six characters from both works: Sean, Jimmy, Dave, Lauren, Annabeth and Celeste, investigating how each of them is constructed in the novel and the movie. As a justification for this research, there is a lack of researches related to the film and the literary work and, above all, to the contribution to the field of interart studies. Regarding the crime fiction genre, the studies of Todorov (1970 [2013]), P.D. James (2009 [2012]), Boileau and Narcejac (1995), Link (2002) and Massi (2011) were essential. For discussions regarding to Intermediate Studies, Interartes, adaptation theory and film analysis, studies by Clüver (2006; 1997), Hutcheon (2013), Stam (2006), Leitch (2003), Bazin (2011), Metz (1980), Carrière (2006), Vanoye and Goliot-Lété (2012) and Bordwell and Thompson (1995) were of great relevance. On the other hand, on the construction of the characters, names such as Candido (2011), Gomes (2011), Brait (2017) and Forster (2015) were used as the theoretical basis for the analysis in question.

Key-words: Crime fiction genre; Adaptation; *Mystic River*; Literature; Cinema.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (00: 56: 09).....	64
Figura 2 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (00:10:03).....	67
Figura 3 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:07:18 .....	67
Figura 4 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (00:33:20).....	69
Figura 5 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (00:33:40).....	69
Figura 6 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (01:21:19).....	72
Figura 7 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (01:19:06).....	73
Figura 8 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (00:05:53).....	74
Figura 9 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (01:43:40).....	75
Figura 10 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:12:52).....	75
Figura 11 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (00:42:28).....	77
Figura 12 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:10:44).....	78
Figura 13 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:08:02).....	80
Figura 14 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:11:23).....	81
Figura 15 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (00:59:03).....	82
Figura 16 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (01:10:09).....	83
Figura 17 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:10:09).....	84
Figura 18 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:12:19).....	85
Figura 19 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:12:14).....	85

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 APONTAMENTOS SOBRE O GÊNERO POLICIAL .....</b>	<b>14</b>
1.1 O GÊNERO POLICIAL TRADICIONAL X O GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO .....	15
1.2 A NARRATIVA POLICIAL DE DENNIS LEHANE E CLINT EASTWOOD.....	28
<b>2 ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS NA LITERATURA E NO CINEMA.....</b>	<b>35</b>
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DA ADAPTAÇÃO .....	40
2.2 A LITERATURA E O CINEMA – REFLEXÕES SOBRE ANÁLISE FÍLMICA .....	50
<b>3 LEHANE X EASTWOOD: UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE PERSONAGENS DA OBRA <i>SOBRE MENINOS E LOBOS</i> E SUA TRANSPOSIÇÃO CINEMATOGRÁFICA .....</b>	<b>57</b>
3.1 UM ESTUDO SOBRE AS PERSONAGENS: DAVE, JIMMY E SEAN .....	60
3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PERSONAGENS FEMININAS.....	76
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>89</b>

## INTRODUÇÃO

Uma investigação fictícia, seja de um enigma, de um crime ou mesmo de um fato misterioso, bem como a descoberta do criminoso ou a resolução do mistério sempre mexeram com o imaginário do ser humano. Assim é a narrativa de um romance policial e nesse tipo de gênero literário, visa-se elucidar tal mistério, ação normalmente realizada por um detetive que usa sua inteligência, astúcia e coragem. No decorrer da narrativa há um jogo dedutivo realizado pelo protagonista: pistas, detalhes e testemunhos envolvem o leitor, que também quer desvendar os enigmas implícitos nos relatos apresentados para se sentir “no jogo” e resolver o caso junto com o detetive. Isso ocorre também na obra *Sobre Meninos e Lobos* e no filme homônimo.

O escritor estadunidense Dennis Lehane ficou famoso por suas inúmeras obras literárias inseridas dentro do gênero policial, pelas participações como roteirista em famosas séries de televisão, bem como pelo auxílio na construção de produções cinematográficas baseadas em seus livros. A literatura de Lehane convida o leitor a explorar o romance policial, bem como a violência presente em sua cidade natal, Boston, visto que grande parte das suas obras são ambientadas nessa cidade, entretanto, sempre de forma intimista e, na grande maioria das vezes, focando na construção de personagens. Foi a partir da forma de Lehane narrar e ambientar suas obras que o diretor, ator e roteirista, também estadunidense, Clint Eastwood, decidiu adaptar uma das histórias mais famosas do escritor para o cinema, *Sobre Meninos e Lobos* (2001). O próprio diretor declarou nos extras do DVD do filme que a obra de Lehane chamou atenção pela forma intimista e pela maneira significativa como o escritor apresentou suas personagens (EASTWOOD, 2003, 00:12:22).

Sendo assim, o presente trabalho tem como objeto de estudo a obra literária *Sobre Meninos e Lobos*, escrita por Dennis Lehane e publicada em 2001 e sua transposição cinematográfica homônima, dirigida por Clint Eastwood e lançada em 2003. Tendo isso em vista, realizou-se um estudo comparativo entre as obras e se buscou identificar como o processo de adaptação da linguagem literária para filmica ocorreu, não deixando de considerar as características próprias do meio fílmico. A fortuna crítica da obra de Lehane, assim como a de Eastwood, são escassas e de difícil acesso, por isso o trabalho partiu de críticas e entrevistas publicadas em grandes revistas e jornais americanos, como *The New York Times*, *The Guardian* e *The Rolling Stones* e a biografia de Clint Eastwood, escrita por Marc Eliot (2012), além de obras ficcionais dos autores em questão. De modo que, nesta dissertação, a metodologia utilizada é a bibliográfica, baseada em leituras tanto críticas quanto teóricas.

Uma das questões que norteiam esta pesquisa é o gênero policial e como este está presente em ambas as obras estudadas. Posto isso, autores como Todorov (1970 [2013]), P.D. James (2009 [2012]), Boileau e Narcejac (1995), Link (2002) e Massi (2011) foram estudados e utilizados para a compreensão da origem do romance policial como, também, suas formas, características, mudanças e transgressões ao longo das obras inseridas dentro do gênero. Apesar de o supracitado gênero ser consagrado na literatura, outras artes também procuraram englobá-lo em suas produções – exemplo disso é o cinema, que possui várias produções e adaptações dentro da esfera policial. Para o melhor entendimento do trabalho, foi preciso levar em consideração a construção do gênero em duas diferentes mídias: a literatura e o cinema.

No campo dos Estudos Intermídias e Interartes discutiu-se algumas temáticas e aspectos teóricos importantes em relação aos estudos entre diferentes mídias, mais especificamente no que concerne à literatura e ao cinema, com foco para a teoria da adaptação. Entre os escritores utilizados para o desenvolvimento dessa parte da pesquisa estão: Clüver (2006;1997) e Plaza (2006), para apresentar questões acerca dos estudos intermediários; Hutcheon (2013), Stam (2006), Leitch (2003), Jost (2006), Bazin (2011), Diniz e Vieira (2012) para conceitos relacionados à teoria da adaptação e às relações entre cinema e literatura. Ainda, para um melhor entendimento da análise cruzada das obras, um estudo sobre a análise fílmica e a linguagem cinematográfica foi realizado embasado nos escritos de Metz (1980), Carrière (2006), Vanoye e Goliot-Lété (2012) e Bordwell (1995).

Após um levantamento das teorias e estudos acerca do gênero policial e dos estudos intermediários com ênfase na adaptação e na análise fílmica, o presente trabalho teve também como objetivo apresentar questões relacionadas à construção das personagens. Para a realização do estudo em questão na obra de Lehane e no filme de Eastwood, teóricos como Candido (2011), Gomes (2011), Brait (2017) e Foster (2015) foram utilizados. A análise das obras foi apresentada por meio de fragmentos retirados do romance *Sobre Meninos e Lobos* e por meio de imagens selecionadas na adaptação fílmica homônima.

Nesse sentido, esta dissertação espera contribuir para o campo dos Estudos Intermídias e Interartes, levando em consideração a importância do escritor Dennis Lehane para a literatura policial e de sua obra *Sobre Meninos e Lobos* e, ainda, a adaptação cinematográfica que veio contribuir com os estudos relacionados às áreas já descritas anteriormente. Estudar, mesmo que seja apenas uma das obras de Dennis Lehane e, conseqüentemente, de Clint Eastwood é, acima de tudo entender um pouco da mudança que o gênero policial sofreu e vem sofrendo desde seus primórdios. Tendo em vista tal perspectiva, trazer discussões que norteiam os estudos da adaptação dentro do universo policial, assim como apontar a construção das personagens e sua

relevância para questões que abrangem a sua caracterização psicológica é uma tentativa de aproximar as artes.

Portanto, esta pesquisa foi dividida em três capítulos para uma melhor organização. O primeiro capítulo “Apontamentos sobre o gênero policial” objetiva discutir e apontar questões relativas ao gênero policial clássico e contemporâneo, além de discutir vida, obra e contexto de produção dos autores Dennis Lehane e Clint Eastwood. O segundo capítulo, “Estudos intermediários na literatura e no cinema” tem como propósito fazer uma revisão de literatura sobre os estudos intermediários, a teoria da adaptação e a linguagem cinematográfica. Por último, o terceiro capítulo intitulado “Lehane X Eastwood: um estudo comparativo sobre personagens da obra *Sobre Meninos e Lobos* e sua transposição cinematográfica”, discute e analisa a construção das personagens tanto na obra literária como na fílmica, bem como as características policiais presentes em ambas.

## 1 APONTAMENTOS SOBRE O GÊNERO POLICIAL

Para a pesquisadora Fernanda Massi, em seu livro *O romance policial do XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero* (2011), o gênero policial teve seu início no século XIX pelo escritor estadunidense Edgar Allan Poe, com a criação de seu detetive Dupin nos contos *Os Crimes da Rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget* e *A Carta Roubada* (p. 21), visto que eles possuem, entre muitos aspectos, a temática de investigação. Ainda que a palavra detetive tenha sido usada apenas tempos depois de Poe, é importante destacar que “[...] Dupin serviu de modelo para o gênero policial, pois apresentou e definiu os traços e características da figura do detetive” (MASSI, 2011, p. 15), um detetive profissional que agia de acordo com o cientificismo, determinando uma técnica própria. A partir disto, determinou-se o detetive como personagem central das narrativas do gênero policial, podendo não apenas estar na trama, mas ser o núcleo da história (MASSI, 2011, p. 15).

Já, os autores Boileau e Narcejac, em seu livro *O romance policial* (1991), defendem uma lógica um pouco diferente de Fernanda Massi, ao colocar que “[...] Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias” (p. 13), mostrando que a ideia do policial já estava na sociedade há tempos e que Poe não foi o inventor disso, mas um dos percursores. Os autores ressaltam que o romance policial está ligado à psicologia humana, por isso, é tão velho quanto a sobrevivência do homem (p. 10). Correndo risco de morte, o homem da pré-história deveria imaginar uma armadilha com certa perspectiva, já vivendo assim, um romance policial. E, ainda escrevem que “[...] o romance policial possui uma estrutura bem determinada que se constituiu instantaneamente, independente das intenções de Poe, pois E. Poe não soube que tinha descoberto o romance policial” (p. 19).

Segundo Massi (2011), “os textos de Poe satisfaziam os leitores ao narrarem um crime cometido por um misterioso assassino que a polícia não era capaz de encontrar” (p. 21), temática essa que estaria nos anseios do público, visto que segundo a autora a criação de tal gênero estava diretamente ligada às modificações sofridas pela sociedade nos âmbitos sociais e culturais. Boileau e Narcejac ainda afirmam que “se o romance policial existe, é, em primeiro lugar, porque somos seres pensantes constituídos de uma certa maneira” (p. 10) e ainda destacam a importância de os acontecimentos históricos e sociais para o elemento do romance policial estarem atrelados à escrita e também ao escrever. “A raiz profunda e, por assim dizer, metafísica do romance policial está no sentido de que: somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 10).

Ao estudar gênero policial, o pesquisador depara-se com a necessidade de, primeiramente, compreender o gênero em si e, em seguida, assimilar o processo e o conceito do policial clássico até o contemporâneo. Por isso, o presente capítulo tem como objetivo discorrer sobre o gênero policial, elencando suas características e singularidades para compreender melhor os objetos de estudo: a obra literária *Sobre Meninos e Lobos* (2002), do escritor Dennis Lehane e sua transposição cinematográfica homônima do diretor Clint Eastwood, ambos inseridos dentro do gênero em questão. Posto isso, este capítulo será subdividido em duas partes: uma para discutir o gênero policial tradicional e o gênero policial contemporâneo para melhor compreender as origens do gênero e as alterações que ele vem sofrendo dentro de sua singularidade; e outra para apresentar os autores Dennis Lehane e Clint Eastwood, ambos inseridos no gênero policial, objetivando a contextualização de suas obras.

## 1.1 O GÊNERO POLICIAL TRADICIONAL X O GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO

A autora P.D. James destaca em seu livro *Segredos do Romance Policial* (2012) que alguns estudiosos do gênero afirmam que tais histórias preocupadas em “[...] ordenar a desordem e restaurar a paz” (p. 19) não poderiam ter existido sem o aparecimento desenfreado de detetives na sociedade. Cita, como por exemplo, o surgimento da Polícia Metropolitana em 1842, na Inglaterra, (p. 19) e ainda afirma que alguns escritores de mistério eram “[...] fortes partidários da lei, da ordem institucional e da polícia” (p. 19), o que faz com que seja sensato destacar que tais tramas ocorram em sociedades que possuam um sistema organizado de aplicação de leis.

Ainda, segundo Massi (2015), o detetive de Poe surgiu para retratar os anseios e as modificações da sociedade no âmbito da ficção, isso em uma sociedade industrial e cientificista, com seu raciocínio lógico e rápido nos casos de assassinatos (p. 23). A figura do detetive Dupin veio para centralizar a busca do assassino a partir do método científico:

Com as técnicas desenvolvidas por Dupin, todos os crimes foram resolvidos e os culpados foram entregues à polícia. Assim, a figura do detetive utilizando um método de investigação – o raciocínio lógico e dedutivo na busca da identidade do criminoso – tornou-se central nesse tipo de texto (MASSI, 2015, p. 23).

Torna-se imprescindível afirmar que os três elementos fundamentais do romance policial sejam o criminoso, a vítima e o detetive e que foi a partir de Poe e sua junção com

elementos da sociedade (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 10) que se encontram os primeiros traços do gênero em questão. Assim sendo, é relevante apontar, mesmo que com teorias diferentes sobre a participação de Poe no gênero, os autores concordam sobre sua importância nos estudos do romance policial e também o consideram um dos precursores do gênero em questão.

É importante destacar a relevância de agentes externos à ficção para a formação do gênero policial, posto que o autor Daniel Link (2002) ressalta que falar sobre o gênero policial é “falar bem mais do que literatura” (p. 72) e, sobretudo, é uma categoria que atravessa todos os gêneros” (p. 72). Falar do gênero policial é, ainda nas palavras do autor, “[...] também falar do Estado e de sua relação com o Crime, da verdade e dos seus regimes de aparição, da política e da relação com a moral, Lei e seus regimes de coação” (p. 72). Tais histórias de detetive, segundo P.D James, “seguem a tradição do romance inglês que vê o crime, a violência e o caos social como uma aberração, e a virtude e a ordem como uma norma [...]” (JAMES, 2012, p. 20); já, um policial pode ser retratado como ineficiente ou lento, mas nunca como corrupto.

A presença do detetive, da vítima e do criminoso são indispensáveis para o enredo do romance policial, visto que um depende do outro: só há detetive se houver crime e só há vítima se houver o criminoso (MASSI, 2011, p. 19). O detetive é o herói do romance policial e precisa vencer o criminoso para reestabelecer a ordem e entregá-lo à justiça; a vítima tem um papel secundário na história pelo fato de que o assassinato é apenas um meio de o criminoso conquistar seu objetivo (MASSI, 2011, p. 19). Quando o detetive realiza sua ação de prender o criminoso e levá-lo para a justiça, ele está realizando o ato final de sua investigação, de modo que:

A investigação, portanto, serve para o detetive mostrar sua competência e, a partir do reconhecimento social, ser acionado em outros casos. Para os detetives profissionais, que trabalham de forma liberal, essa sanção positiva da sociedade é importante na medida em que gera lucro e fama (MASSI, 2011, p. 21).

Alguns críticos vão alegar que tais características presentes nas obras policiais pertencem a uma fórmula, o que faz com o que romancista fique preso e não consiga se desamarrar para encontrar uma liberdade artística, não conseguindo dar nova caracterização aos personagens e nem a um cenário (JAMES, 2012, p. 16). Entretanto “[...]dizer que não se pode criar um bom romance dentro da disciplina de uma estrutura formal é tão bobo quando dizer que nenhum soneto pode ser boa poesia” (JAMES, 2012, p. 17). Ou seja, é possível que o



escritor de romances policiais consiga criar histórias diversificadas e significativas mesmo que siga uma “fórmula”.

Outra crítica recorrente ao gênero é que se transformou em uma literatura de consumo, literatura essa que Boileau e Narcejac (1991) afirmam ser de texto frequentemente “[...] padronizado como um pacote de lioxvia ou um frasco de café em pó: capa fácil de reconhecer, número determinado de páginas, conteúdo garantido” (p. 86) e, pela grande demanda de público, acaba por cair novamente na chamada “fórmula” e nas exigências dos leitores. Os autores refletem sobre essa crítica, ao ressaltarem que:

O erro, precisamente, é querer modificar a sua essência por enxertos que ele suporta sempre mal. O domínio do imaginário, que é o do romance, é limitado. Mas o romance policial, porque se propõe ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe-se a si mesmo limites que não se pode transpor. Quer dizer que se esgotou todos os seus recursos? Claro que não (NARCEJAC, 1991, p. 88).

Ou seja, por mais que o gênero seja, em algumas vezes, reconhecido como uma literatura de mercado, não quer dizer que todo romance que envolva tal trama tenha esse intuito. Em seu livro, P.D. James destina um capítulo, intitulado “Críticos e aficionados: por que alguns gostam e outros não”, para discorrer sobre as críticas relacionadas à trama policial. Uma das críticas levantadas é a posição ética que se sustenta na base de que uma história policial traz em sua trama um crime hediondo, e junto com ele o sofrimento de pessoas inocentes. Diz-se que é utilizado apenas para entretenimento ou até mesmo a concepção de que tais crimes poderiam influenciar assassinatos fora da ficção (JAMES, 2012, p. 144). Já, nos parágrafos seguintes, a autora deixa claro que “[...] a objeção que se ouve raramente de que o romance de detetive pode dar a ideia – ou mesmo o modelo, de um crime a um assassinato na vida real não deve ser levada a sério” (JAMES, 2012, p. 145). A colocação refuta a ideia de que tais ações seriam significativas na vida real e ainda escreve: “[...] o assassino fictício costuma ser mais engenhoso e complicado do que o assassino na vida real, ele dificilmente fornece um modelo confiável, uma vez que o assassino é sempre descoberto” (p. 145).

Ainda que com críticas, seja na forma de narrar, na construção da trama ou até mesmo por razões mercadológicas, o gênero policial é, sem dúvida, um dos gêneros mais vendidos, é uma trama que atrai leitores de todos os tipos e por variados motivos. Ao encerrar seu livro, a autora P.D James apresenta a seguinte ideia:

A história de detetive, no que ela tem de melhor, pode ficar nessa companhia. Sua popularidade sugere que no século XXI, assim como no passado, muitos de nós continuarão a buscar alívio, diversão e um brando desafio intelectual nessas

despretensiosas celebrações da razão e da ordem, em nosso mundo cada vez mais complexo e desordenado (JAMES, 2012, p. 171).

Por mais que o romance policial seja uma leitura prazerosa e transmita certo alívio no meio de uma sociedade problemática e frenética, torna-se complicado afirmar que ele tenha apenas esse objetivo, posto que a literatura policial também retrata anseios e debate questões artísticas e filosóficas. Assim, é importante destacar que apesar das críticas relacionadas ao gênero, a trama policial possui características e mudanças ao longo dos anos que serão discutidas neste capítulo a fim de esclarecer sua importância para a arte.

O teórico Tzvetan Todorov, um dos autores que são referência para falar do romance policial, no capítulo “Tipologia do romance policial” do livro *As estruturas narrativas* (2013), esclarece:

Existe, entretanto, um domínio feliz onde essa contradição dialética entre obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas podem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer embelezar o romance policial faz “literatura”, não romance policial. (TODOROV, 2013, p.95)

O autor também levanta pontos polêmicos que, aparentemente, revelam um preconceito por parte de alguns sobre o gênero e ainda estabelece que o romance policial clássico pode ser também chamado de “romance enigma”. A literatura policial de enigma tem uma fórmula simples: um criminoso, um detetive, uma vítima e um crime a ser investigado. Essas são as características da modalidade criada por Edgar Allan Poe, em 1841. No policial de enigma, também chamado de clássico ou tradicional, o detetive investiga por prazer e é uma máquina de raciocinar, desvenda todos os crimes sem precisar sair do seu gabinete. Ele conta apenas com a ajuda da lógica e da associação de ideias, assim o mistério mais complexo se desfaz.

O supracitado autor também defende que tal romance não possui apenas uma história, mas sim duas: “[...] a história do crime e a história do inquerito” (2013, p. 96). A segunda história é frequentemente contada por um amigo do detetive (Watson, por exemplo, no caso de Sherlock Holmes), e seria, acima de tudo, a verdadeira história do livro, uma vez que evidencia como o narrador tomou conhecimento dela. Nas palavras de Todorov (2013): “[...] podem-se ainda caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto a segunda, a do inquerito, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela’” (p. 97).

Boileau e Narcejac (1991) defendem a imunidade do detetive para tal tipo de romance, ao escreverem que “o detetive não pode falhar” (p. 23) e também que esse profissional (nem sempre um profissional propriamente dito) ocupa-se em desvendar crimes ditos como insolúveis. De acordo com os autores, se o homem é objeto da ciência – assim como a eletricidade, o assunto criminal também pode ser analisado por meio de um laboratório, mostrando que a personagem detetive soluciona um enigma auxiliado por uma técnica analítica (p. 16).

Ainda, segundo Fernanda Massi (2011), “[...] a entrega do criminoso à polícia realizada pelo detetive para que ela o sancione negativamente é uma das regras da sociedade burguesa em que surgiu o gênero policial” (p. 31). Nesse sentido, todo e qualquer cidadão que descumprir uma ordem social imposta por tal sociedade, deveria ser punido por aqueles que zelam pela ordem e estão dentro dos padrões sugeridos pela sociedade burguesa da época.

Tendo tal perspectiva em vista, o criminoso, nos romances policiais, vive em segredo, pois tem o entendimento que desrespeitou as regras sociais de determinado lugar e quando é descoberto pelo detetive precisa ser levado à justiça (MASSI, 2011, p. 32). Ou seja, é ele quem desencadeia a trama quando realiza o assassinato, agindo de acordo com seus próprios valores morais. Após tal acontecimento, o detetive é acionado para desvendar o sujeito criminoso (MASSI, 2011, p. 33). Dessa maneira, o romance policial sempre se constrói sobre dois assassinatos sendo que o “[...] primeiro cometido pelo criminoso, é apenas a ocasião do segundo, na qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive, que assassina o mistério em torno da identidade do criminoso” (TODOROV, 2013, p. 95). Nesse sentido, a narrativa policial:

[...] superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele. Essas duas séries podem ser consideradas duas histórias: a do crime e a do inquérito, em nenhum ponto em como em sua forma mais pura. Ligado a isso, está o conceito de duplo em relação ao detetive e ao criminoso, já que cada um deles faz parte de uma história e desempenha o mesmo percurso narrativo, embora com objetivos diferentes (TODOROV, 2013, p. 95).

Assim sendo, o crime, a primeira história, carrega a característica de que não se pode estar imediatamente nos acontecimentos e nunca conta o que realmente aconteceu na trama. Já, a segunda história, o inquérito, passa a explicar como o leitor ou até mesmo o narrador tomou conhecimento da trama, e em algumas vezes, acontece por meio de um conhecido do detetive que está escrevendo um livro sobre os acontecimentos (MASSI, 2011, p. 34). Segundo Massi,

“[...] a primeira história está ausente, mas é real e a segunda está presente, mas é insignificante, essa ausência na presença explica a existência das duas na continuidade da narrativa” (p. 34).

Entretanto, Todorov (2013) relaciona essas duas histórias “aos conceitos, do formalismo russo, de fábula e trama”:

A fábula narra, em uma ordem natural, o que se passou na vida, a realidade evocada, sem inversão temporal. A trama narra a maneira como o autor quer nos apresentar os fatos e corresponde ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que serve o autor, que podem apresentar os resultados antes das causas, o fim antes do começo. Na verdade, a fábula e a trama são dois aspectos da mesma história, dois pontos de vista da mesma coisa (p. 34).

No romance policial tradicional a trama, por muitas vezes, se apresenta em ordem inversa à fábula, em que o crime acontece em primeiro lugar e a investigação em segundo. Ou seja, o crime é mostrado só após a realização da investigação. Nessa mesma fórmula, é importante que tanto o criminoso quanto o detetive realizem seus papéis dentro da narrativa: o assassino deve realizar o crime e o detetive deve investigar para “[...] justificar seu surgimento na narrativa” (MASSI, 2011, p. 35).

Posto isso, “[...] a motivação para o crime nos romances policiais tradicionais é sempre decorrente de uma paixão e é a partir dela que o sujeito detetive consegue encontrar a identidade do criminoso” (MASSI, 2011, p. 35). A exemplo disso estão os crimes cometidos nos romances de Agatha Christie, uma das grandes escritoras do gênero policial tradicional, que geralmente eram cometidos por relações humanas mal resolvidas. As motivações vinham da ganância, do ciúme, da ambição, da raiva e até mesmo da inveja, tendo como gatilho de busca por heranças, por um amor perdido ou por um casamento a ser realizado sem a vítima e, até mesmo, o caso de um segredo que não pode ser revelado (MASSI, 2011, p. 36).

Se o crime ocorrer tendo um motivo sólido e convincente, o detetive sempre tem suas ações bem sucedidas nos romances tradicionais do gênero e “de nada serviria ao enredo um detetive que não conseguisse encontrar a identidade do criminoso” (MASSI, 2011, p. 36) e seu único e importante papel é descobrir quem é o assassino e levá-lo à justiça, onde o sujeito será punido devidamente. O detetive pode receber o auxílio dos chamados “pseudodetetives” ou “auxiliares do saber”, entretanto os tais auxiliares não possuem o conhecimento de quem cometeu o crime, essa informação é apenas restrita ao criminoso e posteriormente ao detetive (MASSI, 2011, p. 36).

Pires (2000, p. 85 apud MASSI, 2011, p. 37) explica a diferença entre os “auxiliares do saber” e os “pseudodetetives”:

[...] *auxiliares do saber* são aqueles que levantam hipóteses ou fazem acusações ou julgamentos a partir de interpretações bastante subjetivas. Eles são auxiliares segundo o saber, ou seja, exercem o papel de possuir um saber a ser compartilhado, pois informam algo novo àquele que está efetivamente investiga o crime, o detetive. (...) Pode-se dizer que os *auxiliares do saber* são capazes de ordenar as informações sobre o problema da narrativa. (...) Os *pseudodetetives*, ao contrário, querem resolver o crime, pois buscam informações a respeito dele e acompanham a investigação de perto. No entanto, eles não conseguem estabelecer uma relação entre vítima, crime e criminoso (p. 37).

Os *auxiliares do saber* ou *pseudodetetives* relatam informações importantes aos detetives, porém não recebem nenhuma em troca, mostrando que não podem ser melhores ou maiores que os próprios detetives. Nas histórias do detetive Sherlock Holmes, a personagem de Dr. Watson faz o papel de auxiliar do saber, pois participa de toda a investigação, mas não sabe ou compreende o método que o detetive usa para solucionar o caso (MASSI, 2011, p. 37). Sobre os *pseudodetetives*, P.D James deixa claro que “[...] o detetive necessita de algum personagem no qual possa confiar racionalmente, quando se trata de fornecer ao leitor informações suficientes para que ele se envolva na solução do crime” (2012, p. 160).

Dessa forma, o leitor está na mesma situação que as demais personagens da narrativa e o próprio detetive, já que o criminoso é o único sujeito que sabe quem cometeu o crime durante a trama e somente ao fim dela, o detetive descobre e relata sua descoberta (MASSI, 2011, p. 38). O criminoso não consegue conquistar sua recompensa, visto que o detetive o impede antes do fim de sua jornada. Em algumas ocasiões, o criminoso pode continuar cometendo crimes até o caso ser solucionado, para se desfazer de testemunhas ou para chegar no seu objetivo geral, porém é sempre impedido (MASSI, 2011, p. 38).

No gênero policial tradicional, o detetive é muito mais forte do que o criminoso por ser mais inteligente, mais ágil, mais competente e estar sempre um passo à frente. Segundo Massi (2011), o “grande triunfo do criminoso não é apenas realizar o crime, mas sim manter sua *performance* em segredo, para não ser punido” (p. 38) e o grande papel do detetive é, em algumas vezes, impedir o crime ou, se já realizado, encontrar o criminoso. Nesse sentido, é importante destacar que em tais tramas o criminoso é o protagonista até não conseguir mais esconder sua identidade, a partir desse momento ele se torna secundário na narrativa, o que faz do detetive um herói (MASSI, 2011, p. 38).

Para o criminoso, o detetive sempre está no seu trajeto, pois o impede de completar sua *performance* e para o detetive acontece o mesmo, já que o criminoso está em seu caminho e no caminho da ordem social, ação que o detetive sempre procura realizar. Para Massi (2011), o leitor torce pelo detetive, buscando encontrar a resolução do caso e a restauração do bem-estar

social ao presenciar o criminoso ser descoberto (p. 39). Nesse sentido, o romance policial tradicional: “[...] estabelece um jogo entre um herói e um anti-herói: um sujeito que pretende salvar a sociedade e livrá-la do mal, o detetive, e outro que age segundo um quadro individual de valores e que deseja impedir a ação do herói, já que ela está direcionadamente relacionada ao seu fazer” (MASSI, 2011, p. 39). E mais, nessa situação, encontra-se o próprio leitor torcendo pelo detetive com a sensação de também estar resolvendo o enigma para, então, se sentir um herói da mesma forma, mesmo que não haja nenhum tipo de alteração no enredo.

Em 1929 na revista *American Magazine*, S.S Van Dine publicou o artigo “Twenty rules for writing detective stories”, onde descrevia regras para escrever um romance policial “de verdade” (MASSI, 2011, p. 41). Martins (2000, p. 43 apud MASSI, 2011, p. 39) coloca essas regras em sua dissertação de mestrado a fim de “mostrar quais as possibilidades de revestimento semântico que o autor considera válidas, no que diz respeito desde a identidade do sujeito até o motivo do crime e as imposições que devem ser seguidas pelos autores deste tipo de texto” (p. 39). Como não é objeto deste trabalho discutir cada um deles e explicá-las, seguem algumas das regras para demonstrar um padrão que o autor destaca nas obras do gênero policial tradicional.

[...] 1) O leitor deve ter oportunidade igual, comparada à do detetive, para solucionar os mistérios. Todas as pistas devem ser claramente descritas e enunciadas. [...] 3) o verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. Introduzir o amor seria, com efeito, perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual. [...] 4) Jamais o detetive ou um dos investigadores deverá ser o culpado (...). 7) um romance policial sem um cadáver não existe [...]. 9) Num romance policial digno deste nome, deve haver apenas um único verdadeiro detetive [...] (MARTINS, 2000, p. 43 apud MASSI, 2011, p. 40).

A maneira como as regras foram detalhadas e precisas deixa claro a vontade de S.S Van Dine em manter uma tipologia da narrativa policial a ser seguida à risca e apenas ao segui-las, poderiam ser considerados dentro do gênero policial. Segundo Massi (2011), “o tom autoritário, arrogante e irônico do autor [...] cria um efeito de sentido de apelo e indignação” (p. 44), posto que o autor utiliza termos fortes, como “o verdadeiro romance policial” ou até mesmo “romance policial digno”, expressões que podem criar uma barreira para novos romances do gênero ou, até mesmo, sua modernização. Todorov (2013) também comenta sobre as regras de S.S Van Dine, ao escrever que:

[...] O criminoso é quase obrigatoriamente um profissional e não mata por razões pessoais (assassino a soldo); além disso, é freqüentemente [sic] um policial. O amor “de preferência bestial” aí encontra também lugar. Em compensação, as explicações fantásticas, as descrições e as análises psicológicas continuam banidas; o criminoso

deve sempre ser uma das personagens principais. Quanto à regra 7, perdeu sua pertinência com o desaparecimento da história dupla. Isto nos prova que a evolução focou principalmente a parte temática, referencial, e não a própria estrutura do discurso (Van Dine não notou a necessidade do mistério e, por conseguinte, da história dupla, considerando-a sem dúvida como óbvia) (p.100).

Ainda, Segundo Fernanda Massi (2011), a ausência de material sobre as intenções ou razões de S.S Van Dine escrever tais regras, seja pelo fato de ser a partir de suas leituras do gênero ou mesmo uma sátira com a tipologia, não deixa claro qual foi a real motivação do autor (p.44). Entretanto, ainda que sem uma certeza sobre as intenções de Van Dine, a maior parte “condiz com o modelo tradicional de romance policial correspondente ao que vinha sendo feito por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie – com algumas exceções, evidentemente” (MASSI, 2011, p. 45). As regras ainda destacam a importância do leitor nos romances, cuja participação acaba por ser competitivo, já que descobre pistas e segredos da trama juntamente com o justo e honesto detetive, usando apenas o raciocínio lógico (MASSI, 2011, p. 45). Segundo Cortina (2006, p. 145 apud MASSI, 2011, p. 45):

Na busca da identificação do criminoso das histórias policiais, o leitor é atraído por falsas pistas e deve mover-se, durante sua leitura, na tentativa de buscar os verdadeiros indícios que os levem a identificar não só o criminoso como também o(s) motivo(s) que levou(aram) a cometer o crime.

As pistas, entretanto, devem ser mais aparentes do que escondidas, sem que haja uma enganação por parte do narrador do romance e devem ser deixadas sempre pelo criminoso para que tanto o detetive e quanto o leitor, ou seja, no fim quem acaba por “enganar” o leitor é justamente o criminoso, e não o narrador (MASSI, 2011, p. 45). Entretanto, é importante ressaltar que o detetive faz parte da trama e assim, conseqüentemente, possui mais vantagem perante o leitor. Portanto, “ler um romance policial é competir para desvendar um mistério, é um jogo, que deve ser jogado de forma limpa e honesta, para que não seja injusto” (MASSI, 2011, p. 46).

O jogo, segundo Massi (2011), se dá a partir do eixo semântico da veridicção, da oposição entre o ser e o querer em que se encontra a verdade, a falsidade e o segredo, de modo que é possível estabelecer uma relação com o romance policial” (p.46). Barros (1995, p. 89 apud MASSI, 2011, p. 46) explica melhor o conceito, ao destacar que:

As modalidades veridictórias articulam-se como categoria modal e *ser vs parecer*, elas implicam-se a função-junção e determinam-lhe a validade. Em outros termos, dessa modalização resultam a “verdade”, a “falsidade”, a “mentira” ou o “segredo” das relações juntivas que ligam sujeito e objeto. Substitui-se, dessa forma, o problema da

verdade pelo da veridicção ou do dizer verdadeiro: um estado é considerado verdadeiro quando ou um outro sujeito, que não o modalizado, o diz verdadeiro.

Os romances policiais têm como principal modalidade veridictória do “segredo”, posto que toda a trama é construída com a identidade do criminoso escondida, ou seja, tendo vários suspeitos para o crime em questão, porém com a maioria não sendo culpada, já que o criminoso é descoberto apenas no final da trama. A “mentira” é outro aspecto presente das obras do policial, ao mostrar sujeitos que possam ser culpados, mas não são. Já, a “falsidade” está presente nos suspeitos que o detetive passa a interrogar, que não são os criminosos em si, entretanto estão de alguma forma envolvidos no crime. E por último, há a “verdade”, cujo momento demora a aparecer nas tramas policiais, pois é apenas no fim do romance que o detetive descobre quem realmente cometeu o crime (MASSI, 2011, p. 47). Portanto, a função do detetive no enredo é transformar o segredo em verdade e a mentira em falsidade, posto que ele realiza seu trabalho e usa as pistas para desvendar o segredo, transformando-o em verdade e descobre quem são os falsos suspeitos e quem realmente está envolvido no crime.

Se no romance policial tradicional tudo é determinado pela “performance”, no romance policial contemporâneo, na maioria das vezes, a determinação vem das consequências e segredos que o crime pode ocasionar (MASSI, 2011, p. 50). A autora ainda destaca que ao estudar romances policiais tradicionais e contemporâneos é possível encontrar inúmeras diferenças, como por exemplo, a estrutura fechada do policial tradicional “[...] composta por esquemas determinados e infalíveis de organização narrativa” (p. 49). Já, nos contemporâneos é possível encontrar uma estrutura flexível, “[...] maleável, com enredos não lineares e que apresentam outros tipos de nó e de desenlace” (p. 49).

Há outras características diferentes entre o gênero policial tradicional e o contemporâneo. Uma das características muito presente no gênero policial contemporâneo é a intertextualidade. Ainda, Massi (2011), no capítulo “Os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil: divergências” realiza um estudo com 22 livros de romance policial contemporâneos que foram por algum tempo os mais vendidos do Brasil e, por meio de tal análise, consegue extrair algumas das características presentes nas obras contemporâneas do gênero. Dentre elas, a autora classifica a intertextualidade como “[...] um texto produzido com base em outro texto, sendo esse determinado pelo autor que o cita” (MASSI, 2011, p. 53). Sendo assim, ao falar da intertextualidade, Massi (2011) aponta que ao analisar todos os romances propostos “percebe-se, nitidamente, que um autor imita o outro quando o primeiro faz sucesso e, assim, eles iniciam e seguem um círculo vicioso, no qual as temáticas se repetem” (p. 50) e, quando não produzem



uma imitação, certamente utilizam de temas que geram polêmicas ou que chamam a atenção de leitores de tal gênero.

Segundo o estudo, Massi (2011) afirma que é possível perceber a semelhança entre obras dos mesmos autores e até de autores diferentes dentro do mesmo gênero, levando em consideração enredo, personagens e espaço onde ocorre a trama (p.51). Como exemplo, cita os livros *O código Da Vinci*, de Dan Brown e *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni; neles é visível a semelhança haja vista que Leoni foi leitor do grande best-seller de Brown, já que sua obra é posterior e nele se inspirou para escrever sua história-

Pela análise, fica claro que “[...]esses romances policiais ‘copiados’ também fizeram o mesmo – ou mais – sucesso que o romance policial de origem, entendemos que os autores contemporâneos fazem isso de forma proposital, para atender as expectativas dos leitores” (MASSI, 2011, p. 51). Isso acontece porque a relação entre autor, leitor e o texto depende um do outro, não pode ocorrer a mudança de um sem alterar o outro, o que demonstra o que o leitor espera do autor, mas também como o autor quer que o leitor se posicione. Apesar de se encontrarem inúmeras diferenças entre o romance policial clássico e contemporâneo:

[...] a grande maioria dos autores atuais assume a importância dos autores ‘fundadores’ do gênero, ou seja, dos primeiros autores que escreveram romances policiais e que fizeram sucesso com suas obras, responsáveis por estabelecer características desse tipo de texto. Essa referência tem o intuito de indicar que agora se escreve de maneira diferente e que se pretende ampliar as características do gênero policial (MASSI, 2011, p. 52).

A preocupação dos escritores de romances policiais contemporâneos em fazer uma narrativa diferenciada dos romances clássicos fica clara pelo uso de referências intertextuais com outros autores contemporâneos, como se um diálogo se estabelecesse. Já, nos romances tradicionais, a referência entre as obras de um mesmo autor é mais frequente, como por exemplo, nas obras da famosa escritora policial Agatha Christie, pois em vários de seus enredos há a intertextualidade entre personagens e acontecimentos. Com essa intertextualidade, “o leitor mais assíduo conseguia estabelecer um universo de espaços, tempo e personagens comuns em suas obras” (MASSI, 2011, p. 52).

Nos romances policiais contemporâneos, muitas vezes acontece a intertextualidade com os detetives, quando eles referenciam outros detetives consagrados de outras obras, como se acontecesse um diálogo entre os profissionais: nota-se que isso é comum com o detetive Sherlock Holmes, das obras do autor Conan Doyle, cuja referência nos romances policiais é imprescindível. Entretanto, tal diálogo não ocorre só na literatura, mas também em outras

mídias da cultura pop, como o cinema e as séries televisivas. Ou seja, com alusões a textos clássicos ou contemporâneos, a intertextualidade está muito presente nas obras do gênero policial contemporâneo, o que “[...] demonstra conhecimento, por parte dos autores, de outros textos do gênero, e de certa forma, uma preocupação em buscar o local em que buscam subsídios para escrever suas obras, ou ainda, de onde seus detetives retiraram os métodos” (MASSI, 2011, p. 57).

Outro fator no romance policial contemporâneo é o reflexo da sociedade moderna, já que a maioria dos enredos acontecem próximos ou na época em que o autor está desenvolvendo a obra (MASSI, 2011, p. 58). A tecnologia presente, tanto na performance do detetive, quanto na do criminoso, também reflete a sociedade moderna. O criminoso pode utilizar armas, luvas para não deixar digitais, disfarces para não ser reconhecido e até celulares para encontrar vítimas, já o detetive tem o aparato de novas tecnologias para encontrar pistas. Com isso, diferente do clássico, a descoberta do criminoso não é apenas ligada ao raciocínio lógico ou inteligência do detetive, como se nota em Poe ou Christie, mas de provas concretas e auxílio da tecnologia (p. 58).

O papel da imprensa também passa a ser decisivo no reflexo da sociedade nas obras, posto que ela pode influenciar no trabalho do detetive, trazendo novos suspeitos ou até mesmo pressionando-o para encontrar o criminoso. Assim, como nas obras clássicas do gênero que também conseguiam representar a época em que foram escritas, com o surgimento da imprensa ou até mesmo da polícia na Inglaterra, os enredos contemporâneos manifestam temas, figuras e valores sociais. Ainda que não tenham sempre a intenção de relatar o panorama histórico da época eles “não se distanciam da realidade a que pertencem” (MASSI, 2011, p. 58).

Para a autora P.D James (2012), mudanças na sociedade são grandes razões para as histórias policiais sofrerem alterações, como por exemplo: os avanços na tecnologia, as guerras e seus efeitos, o terrorismo internacional e as questões ambientais (p. 156). Além de todas essas atividades, James ainda lembra que “[...] nenhuma atividade humana, nem mesmo a arte popular em qualquer mídia, pode permanecer inalterada” (p. 156). A forma como os textos são produzidos e publicados também sofreram alterações, agora, com o uso da tecnologia, podem ser multiplicados mais rapidamente e até produzidos de forma mais acelerada. Da escrita a mão, passando pela máquina de escrever até chegar aos computadores, é inevitável que ocorram modificações nas obras e até mesmo na recepção delas, pelo leitor.

A história de detetive clássica é “a mais paradoxal das formas de literatura popular” (p. 155) e sua maior preocupação é “[...] o estabelecimento da verdade” (JAMES, 2012 p. 155). Na busca pela verdade, a narrativa emprega o engano, já que o assassino tenta enganar o detetive

e o escritor planeja enganar o leitor sobre quem é inocente. Para a autora, quanto melhor o engano, mais eficaz a narrativa (p. 155). Nas histórias contemporâneas, nem sempre a narrativa é linear como nas clássicas, cuja performance do criminoso acontece e depois a investigação procede, onde tudo se mantinha em segredo do leitor até a grande revelação do detetive. Segundo Massi (2011): “As narrativas policiais contemporâneas, por sua vez, nem sempre obedecem a essa ordem, de modo que o leitor deve ‘encaixar’ as peças do quebra cabeça, ou seja, as partes do enredo que dizem respeito à investigação e que dizem respeito à ação do criminoso para entender o todo” (p. 60).

O narrador de algumas das obras contemporâneas permite que o leitor tenha acesso à perspectiva do detetive e do criminoso, já que em alguns dos enredos é possível encontrar a narrativa paralela, visto que o leitor tem acesso ao crime e à investigação, ao mesmo tempo. Entretanto, essa dinâmica não exclui o mistério da narrativa, pois mesmo que o leitor esteja acompanhando o desempenho do criminoso, sua identidade pode não ser revelada ou o mistério acaba sendo como o detetive vai deter outros crimes. Se na narrativa linear o criminoso já realizou o crime, na narrativa paralela ele ainda está em ação (MASSI, 2011, p. 63).

No gênero policial contemporâneo, o principal foco não é mais o processo de investigação ou a descoberta, mas questões do mundo contemporâneo que também fazem parte das obras. Questões essas importantes para a construção psicológica das personagens e da intertextualidade, fatores que ajudam a distinguir o policial tradicional do contemporâneo. Já, nas palavras de P.D James (2012): “[...] a solução do mistério ainda se encontra no centro da história de detetive, mas hoje ela não é mais isolada da sociedade contemporânea” (p. 169). E ainda aponta que “[...] sabemos que os policiais não são invariavelmente mais virtuosos e honestos do que a sociedade onde são recrutados” (p. 170). De acordo com Massi:

Além disso, essas narrativas policiais contemporâneas abordam questões paralelas à trindade vítima, assassino, detetive, como o sentimento das personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive em relação à vítima ou ao criminoso, etc. (MASSI, 2011, p. 111).

Por isso, é possível afirmar que o policial contemporâneo é mais passional, ao passo que nas obras tradicionais eram mais racionais, frios e lógicos, a paixão existia apenas por parte do criminoso, pois o motivo, em algumas, vezes era ligado ao passional. Nos mais atuais, pode-se perceber a paixão ligada a outras personagens, como no detetive, que agora possui também motivos pessoais para desvendar a performance do criminoso. Nas palavras de Massi (2011): “a maior diferença é que nos romances policiais contemporâneos prevalecem as paixões

complexas, ao passo que os tradicionais manifestavam, com mais frequência, as paixões simples” (p. 72).

Se a mudança acontece no enredo, as personagens também sofrem alterações significativas, principalmente os detetives e os criminosos, cujas participações nos romances policiais continuam essenciais para a trama. Se nos romances de Edgar A. Poe, Agatha Christie e Conan Doyle, por exemplo, os detetives eram seres intelectuais, racionais, eficientes e que precisavam de pouca ajuda (ou às vezes nenhuma) para desvendar o crime, nos romances contemporâneos “[...] o detetive deixou de ser a figura central do enredo, a personagem mais visada e a mais competente” (p. 75). Com isso, o criminoso passa a ganhar mais notoriedade nos enredos, em alguns momentos até passando por cima da figura do detetive.

Nas histórias tradicionais, o detetive geralmente solucionava os casos por dinheiro, pelo amor de investigar, para ser reconhecido pela sociedade ou até por se interessar no caso em questão. Nas histórias contemporâneas o detetive pode investigar o caso por razões mais pessoais ou até mesmo por ser obrigado, ou por ocasião, a fazer isso. Tal fato acontece porque o detetive não precisa, necessariamente, investigar por profissão ou porque se interessou pelo caso, ele também pode ter outra profissão e realizar a performance para salvar alguém que ama. No caso do criminoso, se nas narrativas tradicionais, ele era sempre pego e levado à justiça de forma astuta pelo detetive, nas narrativas atuais, isso nem sempre acontece (MASSI, 2011, p. 99).

No entanto, é importante destacar que os romances policiais contemporâneos não são totalmente inéditos e possuem, sim, características dos tradicionais, porém buscam apresentar temas diferentes, fazendo uso da estrutura clássica do gênero policial (p. 159). Compreender o processo da narrativa policial, tanto tradicional quanto contemporânea, é de suma importância para o estudo deste trabalho, já que ambas as obras a serem analisadas fazem parte do gênero, mesmo que em mídias diferentes.

## 1.2 A NARRATIVA POLICIAL DE DENNIS LEHANE E CLINT EASTWOOD

O escritor estadunidense Dennis Lehane, nascido em Boston no ano de 1965, é famoso por seus livros do gênero policial, dentre os quais estão as obras da série Kanzie-Gennaro, que contam casos investigados pela dupla de detetives particulares Angela Gennaro e Patrick Kanzie: *Um Drink antes da Guerra* (1994), *Apelo às Trevas* (1996), *Sagrado* (1997), *Gone, baby, gone* (1998), *Dança na Chuva* (1999) e *Estrada Escura* (2010). Entre as obras, *Gone, Baby, Gone* ganhou destaque ao ser o único livro da série a ser adaptado para o cinema, em

2007, por Ben Affleck. Além das obras sobre os detetives particulares, Lehane escreveu três livros sobre o romance *noir*: *Naquele Dia* (2008), *Os Filhos da Noite* (2012) e *A lei da Noite* (2015), que também foi adaptado para o cinema por Ben Affleck, em 2015.

Lehane é vencedor de vários prêmios de literatura, principalmente por seus livros inseridos no gênero policial, como o prêmio *Best book fiction* da Universidade de Boston, conquistado por sua obra *Sobre Meninos e Lobos* em 2002. Além de escritor, ele também se aventurou como diretor ao dirigir, nos anos 1990, um filme independente chamado *Neighborhoods*, e ainda dirigiu e produziu o roteiro de alguns episódios das séries *The Wire*, *The Outsider*, e *Boardwalk Empire* do canal *HBO*. Por tais participações, Lehane também concorreu e venceu alguns prêmios relacionados à televisão. Entre eles, recebeu a premiação de melhor roteiro em série dramática no *OFTA Awards* pela série *Boardwalk Empire*, além de concorrer por *The Wire*.

Lehane participou, também, como conselheiro dos roteiros de adaptações cinematográficas de suas obras literárias, como *Ilha do Medo* (2010), dirigido por Martin Scorsese e do filme de Clint Eastwood, objeto de estudo deste trabalho. Em 2013, o conto escrito pelo autor, *Animal Rescue* foi transformado no filme *A Entrega*, sob a direção de Michaël R. Roskam, protagonizado pelo ator Tom Hardy e dessa vez, o próprio Dennis Lehane assinou a adaptação do roteiro para o cinema.

No Brasil, Dennis Lehane ganhou notoriedade após o sucesso da adaptação cinematográfica de *Sobre Meninos e Lobos* e, desde então, suas obras são traduzidas para o português e lançadas no mercado brasileiro. Todos os títulos do escritor foram lançados no Brasil através da editora Companhia das Letras e os que tiveram mais destaques no mercado são aqueles que originaram adaptações para o cinema – um exemplo são as novas edições do romance *Paciente 67* que foi relançado com o título do filme, *Ilha do Medo*.

Em seu próprio *website*, *DennisLehane* (LEHANE, s/a, s/p), o autor comenta sobre sua vida pessoal e profissional, destacando que a literatura estava presente desde a infância, por causa de sua mãe e das idas à biblioteca. Quando estava na faculdade, escreveu seu primeiro romance policial chamado *A Drink Before War*, lançado em 1994, sendo este o primeiro de muitos livros dentro do gênero. Ainda relacionando sua carreira com sua escrita, Dennis Lehane conta que a violência foi muito recorrente durante sua infância em Boston e isso influenciou algumas de suas obras, posto que tanto a violência quanto a cidade de Boston são muito presentes em suas histórias (LEHANE, s/a, s/p). Em entrevista à jornalista Emma Brockes para o jornal britânico *The Guardian*, o autor comenta a respeito da violência em suas narrativas.

Se você perceber violência em meus livros, ela tem aquele ar de algo que está prestes a aparecer no canto de sua visão. E então, de repente, está tudo a sua frente. Você estará andando pela estação de metrô e perceberá um movimento repentino que fará com que você se vire e perceba que há pessoas se batendo entre as outras. E então isso vai chamar sua atenção. [...] Eu fui abençoado de crescer em uma época realmente interessante e de poder voltar para um lar onde eu estava seguro (BROCKES, 2009).<sup>1</sup>

Apesar de usar Boston como ambientação para muitos de seus livros, Dennis Lehane acredita que a violência está em todos os lugares e de maneiras diferentes. As suas obras policiais, ao longo dos anos, são representações disso, já que nem todas se passam na sua cidade natal, mas seguem mostrando a brutalidade da sociedade.

Em uma matéria para o jornal *The Guardian*, Pete Guttridge faz referência a Dennis Lehane como sendo “[...] um dos garotos-maravilha da ficção criminal americana” (2001, s/p)<sup>2</sup> e, ainda, referente à obra *Sobre Meninos e Lobos*, esse crítico destaca que “[...] o conto de suspense, tensão, traição e vingança de Lehane abrange realidade em processos policiais de desenvolvimento graduais e, às vezes, fragilidades humanas repulsivas”<sup>3</sup> (2001, s/p), destacando Lehane e um de seus principais romances com excelentes críticas. O escritor é famoso por usar em suas obras o gênero policial de forma intimista, sempre levantando questões que ultrapassam a investigação e de forma existencialista discute os fatores individuais das personagens de suas obras. (GUTTRIDGE, 2001, s/p).

Com o grande sucesso que *Sobre Meninos e Lobos* conseguiu em seu lançamento no ano de 2001, a história acabou chamando atenção do diretor Clint Eastwood que, como afirma nos créditos especiais do DVD do filme, foi lendo uma crítica no jornal que a história o cativou (00:05:40). Diferentemente de Lehane, Clint Eastwood não foi consagrado a partir do gênero policial, porém ao dirigir a premiada adaptação da obra literária, o diretor mostrou com excelência sua passagem pelo gênero em questão.

O diretor, ator, roteirista, músico e compositor estadunidense Clint Eastwood nasceu em São Francisco, na Califórnia em 1930 e ainda é um dos artistas de mais prestígio em *Hollywood*. Coleciona prêmios importantes, críticas de especialistas em cinema e o mais variado público ao apresentar uma versatilidade em sua carreira. Eastwood começou como ator trabalhando em

---

<sup>1</sup> *If you ever see violence in my books, it has that coming-out-of-the-corner-of-your-eye kind of feeling. And then all of a sudden it's in front of you. You'd be walking down the subway platform and you'd see a sudden movement and then you'd turn and they'd be people beating the shit out of each other. And then you're stuck in it." Lehane was witness to all this without actually being caught up in it. "It's that speech from The Third Man about Switzerland producing the cuckoo clock. I was blessed to grow up in really interesting times and to go back to a home where I was very safe.*

<sup>2</sup> *One of the wonder-boys in American crime fiction.*

<sup>3</sup> *Lehane's taut, creative tale of suspicion, betrayal and revenge is wrapped in realistic, gradually developing police procedures and sometimes repellent human frailties*

pequenos papéis, nos anos 1950, e logo no final da década já surgiu seu grande papel na série de TV *Rawhide* (1959), que o fez ficar conhecido em toda América.

Nos anos 1960, Eastwood ganhou notoriedade ao atuar na conhecida “Trilogia dos Dólares” de Sergio Leone: *Por um Punhado de Dólares* (1964), *Por um Punhado a mais* (1965) e *Três Homens em Conflito* (1966), que acabou fazendo sucesso mundial. Na “Trilogia dos dólares”, Eastwood interpreta a famosa personagem sem nome, estereótipo de *cowboy* que o faria se tornar referência no gênero *western* até nos dias atuais. A imagem da personagem usando um chapéu e fumando um charuto com seus olhos semicerrados está sempre relacionada a pesquisas ou programas que citam o nome do ator. Nos anos 1970 chegou ao cinema um dos filmes de maior sucesso da sua carreira: *Dirty Harry* (1972). O filme originou várias sequências e ainda é lembrado como marco na carreira do ator (ELIOT, 2012, p. 15). Nas obras filmicas, Clint interpreta o detetive Harry Callahan, com métodos pouco ortodoxos, já que agia fora dos padrões impostos pela polícia (ELIOT, 2012, p. 10).

Durante os anos 70, Eastwood atuou e estrelou em mais dois filmes do gênero *western*: *O Homem sem Nome* (1973) e *O Fora da Lei* (1976). Também lançados na mesma década, o *Último Golpe* (1974), *Escalado para Morrer* (1975) e *Alcatraz – Fuga Impossível* (1979) não foram sucesso nas bilheterias, mas trouxeram mais visibilidade para o ator. Duas décadas depois viria *Os Imperdoáveis* (1992), filme em que o Eastwood produziu, dirigiu e estreou, tornando-se um sucesso em bilheteria e crítica. A produção contou com grandes estrelas de Hollywood como Gene Hackman, Morgan Freeman e Richard Harris. Em 1995, *As Pontes de Madison* recebeu muitos elogios do público e da crítica especializada, mostrando que Eastwood se tornava cada vez mais versátil em seus papéis (ELIOT, 2012).

Nos anos 2000, o diretor iniciou a década com filmes de grande sucesso: o famoso *Cowboys no Espaço* (2000), *Sobre Meninos e Lobos* (2003) e *Menina de Ouro* (2004). Em 2006 dirigiu dois filmes sobre a batalha de Iwo Jima na Segunda Guerra Mundial: *A Conquista da Honra*, que tinha como foco a história do homem que colocou a bandeira dos EUA no topo do monte Suribachi e *Cartas para Iwo Jima*, cuja história estava centrada nas táticas japonesas. Dirigiu, produziu e estrelou *Gran Torino*, em 2009, obra que o colocou no topo das bilheterias daquele ano. Nos anos seguintes, dedicou-se mais exclusivamente na direção dos filmes, trabalhando em grandes sucessos como: *Invictus* (2010), *J. Edgar* (2011), *Sniper Americano* (2014) e *Sully* (2016).

Com uma carreira de mais de 60 anos, Clint Eastwood concorreu e recebeu muitos prêmios nacionais e internacionais sobre cinema. Só no *Academy Awards* (Oscar), os filmes que esteve envolvido concorreram a 43 estatuetas, levando para casa 13 delas. Como melhor

diretor, Eastwood venceu dois prêmios pelos filmes *Os Imperdoáveis* (1992) e *Menina de Ouro* (2004) e concorreu por *Cartas para Iwo Jima* (2009) e *Sobre Meninos e Lobos* (2003). Além dos prêmios da Academia, o diretor também foi reconhecido em outras premiações importantes, como a do britânico *BAFTA* e a do francês *César*.

Segundo Eliot (2012) em seu livro *Clint Eastwood: nada censurado*, trata-se de “[...] um artista norte-americano cujas produções são, ao mesmo tempo, entretenimento e advertência e, que como todos os grandes filmes, são tanto janelas quanto espelhos” (p. 15), visto que seus filmes têm a capacidade de mostrar as particularidades do autor, mas ao mesmo tempo, refletir verdades universais para as telas dos cinemas. Sua reputação de representar personagens duros e fortes vão ao encontro de histórias sensíveis e intensas de seus filmes, trazendo drama aos enredos, sendo originais ou adaptados.

Também para o jornal britânico *The Guardian*, o jornalista Joe Queenan escreveu uma reportagem intitulada *The meaning of Clint: what watching 40 Eastwood films has taught me* (2017). Nela, Queenan faz um panorama sobre a vida e a obra do diretor ao longo de 40 de suas produções. No início de seu texto, o autor já expõe sua perspectiva de quem é Eastwood e o que ele representa: Clint Eastwood ocupa a mesma posição na cultura pop que Keith Richards: ele está presente desde sempre; ele fez toneladas de trabalhos incríveis; ele encarna o espírito rebelde e iconoclasta de meados dos anos 60; ele nunca se esgotou e se tornou uma piada como quase todo mundo de sua geração (QUEENAN, 2017)<sup>4</sup>

Mesmo que com um tom cômico, o jornalista mostra como Eastwood é consagrado e respeitado no meio artístico. Ao falar de sua longa carreira, Queenan ainda afirma que “[...] parte de seu segredo é este: Eastwood nunca para de trabalhar; ele está sempre no próximo projeto. Quando um filme falha, ele sobe de volta para a sela e faz outro (s/p)”<sup>5</sup>. O ganhador do *Oscar*, Sean Penn, também uma das estrelas de *Sobre Meninos e Lobos* (2003), em uma entrevista, ressaltou a importância do profissionalismo de Eastwood como diretor e elogiou seu método, mostrando que com a grandiosidade do diretor, ele poderia reagir às cenas de maneira natural e convincente (ELIOT, 2012, p. 289).

A adaptação da obra de Lehane pelo olhar de Eastwood foi lançada em 15 de outubro de 2003 nos Estados Unidos pelos estúdios da *Warner*, logo ganhou o passe positivo dos maiores críticos de revistas famosas, até aquelas que não se mostravam animadas com a figura

---

<sup>4</sup> Clint Eastwood occupies the same position in pop culture that Keith Richards does: he has been around for ever; he has done tons of amazing work; he embodies the rebellious, iconoclastic spirit of the mid-60s; and he has never sold out and become a joke like just about everyone else in his generation.

<sup>5</sup> Part of his secret is this: Eastwood never stops working; he is always on to the next project. When a movie flops, he climbs back up into the saddle and makes another one.



de Eastwood. Uma delas foi a revista *Rolling Stones* que anunciou, pelas palavras de Peter Travers: “[...] Clint Eastwood despejou em *Sobre Meninos e Lobos* tudo o que se sabe em matéria de direção” (ELIOT, 2012, p. 289). Para Travers, o diretor encontrou no filme em questão sua receita de mistério, ética e personagens sombrios para criar a adaptação no estilo Clint de dirigir, indo contra os estúdios para adaptar uma narrativa com seu olhar.

Em declarações para as informações especiais do DVD do filme *Sobre Meninos e Lobos* (2003), intitulado *Sobre meninos e lobos: da página para a tela*, Clint Eastwood declara que o livro “[...] é um belo material para os atores porque não há efeitos especiais. Não há efeitos visuais, tudo é real, filmado com realidade. É apenas um grupo de atores trabalhando” (00:00:55) e ainda acrescenta que “[...] de um modo geral, tudo o que está no filme foram as primeiras opções porque o roteiro era bom e acho que a maioria dos atores teve a chance de atuar muito bem. Foi divertido” (00:05:29), enfatizando a maneira como o diretor sentiu que a obra era significativa.

Para Lehane, a relação da obra com o cinema foi construída positivamente, sendo que ao falar de seu trabalho com Eastwood, o escritor declara: “[...] concordamos, já de início. Ele concordava com a ideia de que a história é trágica. Era uma ópera popular, eu acho. E ele entendeu isso” (00:07:00). Ao ser questionado sobre o roteiro, Lehane também mostra uma reação positiva ao destacar que seu sentimento foi indescritível perante tamanha emoção (00:08:13), enfatizando ainda mais o encontro positivo entre a obra de partida e a transposição cinematográfica. A partir das informações especiais do DVD, é mostrado que Lehane teve participação na criação do filme de uma maneira significativa para a elaboração da narrativa.

Em 2004, a adaptação cinematográfica concorreu a vários prêmios famosos do cinema, não apenas nos Estados Unidos, mas fora também. No Brasil, concorreu ao *Prêmio Cinema Brasil* como melhor filme estrangeiro e, na Europa, também concorreu a melhor filme estrangeiro no prêmio *BAFTA*. No *Academy Awards* foi indicado a seis estatuetas, incluindo a de melhor roteiro adaptado. Todavia, o filme conquistou apenas dois prêmios: o de melhor ator (Sean Penn) e de melhor ator coadjuvante (Tim Robbins). Além dos prêmios recebidos, o filme teve grande aceitação dos mais renomados críticos de cinema, e também do público, fato que os estúdios da *Warner* não esperavam.

Ao trabalharem juntos na construção do filme, é possível perceber como Lehane e Eastwood estão inseridos, de alguma forma, tanto na narrativa policial, quanto na cinematográfica. O escritor coleciona prêmios por seus romances policiais, mas também faz parte da construção de roteiros para a TV e cinema conseguindo, dessa forma, auxiliar Eastwood na construção da adaptação para outra mídia. Por isso, no próximo capítulo, para uma

melhor compreensão, as questões envolvendo adaptação, mais especificamente as relações entre cinema e literatura, serão expostas e analisadas.

## 2 ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS NA LITERATURA E NO CINEMA

O termo intermedialidade abrange toda a tradição dos estudos comparados das artes, bem como as novas inter-relações entre as diversas mídias, visto que para o teórico comparatista Claus Clüver (1997) o termo é um fenômeno abrangente que inclui todas as relações, todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. O debate sobre intermedialidade é bastante amplo, sendo considerado pela sua característica heterogênea, visto que “[...] um número significativo de abordagens críticas se valem desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações” (RAJEWSKY, 2012, p. 51).

O estudo comparado entre artes e mídias está muito presente seja da literatura para o cinema, do cinema para o *video game* ou, até mesmo, da pintura para o cinema; são inúmeras as possibilidades de estudos comparativos. Entretanto, esse estudo está distante de ser originário do século XXI, tendo sua origem nas ideias de Horácio (65 a.C – 08 a.C) com sua discussão de arte da linguagem literária *versus* a pintura. O conceito possuía a máxima da “*ut pictura poesis*”, que foi inserida no *Tratado da pintura* do famoso renascentista Leonardo Da Vinci (1492 – 1519), cuja ideia central era de que a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega (DINIZ;VIEIRA, 2012).

O desenvolvimento dos Estudos de Intermedialidade inclui duas tendências importantes que aconteceram quase que simultaneamente nos Estados Unidos e na Alemanha. Nos Estados Unidos, os chamados Estudos Interartes tiveram origem na Literatura Comparada, especificamente nos estudos da literatura e outras artes, tendo o professor e teórico Claus Clüver como um de seus principais fundadores (HIGGINS, 2012, p.42). Já, na Alemanha, surgiu o estudo autônomo chamado *Intermedialidade*, que era estudado simultaneamente com os Estudos Interartes nos EUA. Entretanto, para Clüver (2006), a Intermedialidade abrange tanto as artes quanto as mídias (p.12). O termo mídia refere-se, além das artes, às mídias impressas, como a literatura e a imprensa de jornal, tabloides e revistas, e também ao cinema, à televisão, ao rádio, ao vídeo e às várias mídias eletrônicas e digitais mais recentes.

Nos estudos interartes atuais, a ideia não está distante do que era discutido em seu início, porém permite novas discussões e reflexões perante o termo intermedialidade. Para Higgins:

Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista, e portanto antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes. (HIGGINS, 2012, p. 48).

Com efeito, pode-se afirmar que os estudos intermediários “[...] tratam das relações entre artes/mídias, postas num mosaico contínuo de relações e de releituras que ganham significativa relevância ao serem abordadas em novas estruturas linguísticas, sejam estas verbais ou não-verbais” (JUNIOR, 2009, p. 105). E ainda entendem as obras ao passo que olham para “[...] todos os aspectos da obra e não apenas para sua origem formal” (HIGGINGS, 2012, p. 50), apontando que possui a finalidade de “[...] encontrar um processo hermenêutico apropriado para ver o conjunto da obra” (HIGGINGS, 2012, p. 50), em relação à visão do próprio leitor perante as artes.

É importante ressaltar que a significativa produção das mídias chama a atenção de vários teóricos e pesquisadores que, a partir disso, passam a valorizar essa nova forma de abordagem da arte como objeto de estudo em suas respectivas linhas de pesquisa. Dessa forma, assim como as artes mais canônicas, que mantêm entre si relações de correspondências, as linguagens midiáticas se intercalam, de forma que o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e insatisfatório (CLÜVER, 2006, p. 18). Ao chamar atenção para a imprecisão do termo, o teórico assume a ideia teórico-crítica do termo, uma vez que novos objetos de estudos entram no rol de interesses de pesquisadores dos estudos interartes. Assim, o teórico propõe a intermedialidade, termo que abrange as novas inter-relações entre as mídias:

A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo intermedialidade, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura, e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às mídias e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER 2016, p. 18).

Dada a revisão da nomenclatura da disciplina e da ampliação do *corpus* da pesquisa, o teórico passa a esboçar considerações referenciais para o campo do estudo da intermedialidade e ainda define o termo como “[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes” (2006, p. 13). O teórico François Jost (2006) também escreve sobre o conceito de intermedialidade, questionando a função dos estudos ao levantar a seguinte indagação: “Em outros termos, eu gostaria de responder a essa seguinte questão: para que serve o conceito de intermedialidade?” (p. 33). Nesse sentido, o autor afirma durante sua tese que o movimento entre as diversas

mídias, compreendidas por ele como linguagens, é sempre um “ir-e-vir” de artes, na compreensão de que essas relações permitem uma troca de linguagens.

Alguns autores sugeriram tipologias e classificações para descrever as possíveis relações entre duas ou mais mídias, como por exemplo, a teórica Irina Rajewsky (2012) que indicou três formas de relações entre mídias: (1) intermedialidade no sentido escrito de transposição midiática ou também transformação midiática, que traz adaptações filmicas, novelas, etc...; (2) intermedialidade no sentido de combinações de mídias, que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos, instalações computadorizadas e histórias em quadrinhos; (03) intermedialidade no sentido de referências intermidiáticas, a exemplo de referências, num certo texto literário, a um certo filme, idem às referências que um filme faz a uma pintura, dentre outras (p. 58). As classificações ajudam a estruturar os principais problemas e fornecem modelos teóricos para a explicação da variedade de formas midiáticas.

Na ideia de Rajewsky (2012), tais variações implicam concepções diferentes de intermedialidade, Segundo a autora, “[...] à primeira categoria, transposição midiática, implica uma concepção *genérica* de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção” (p. 58), ou seja, nesse caso a qualidade intermidiática está relacionada à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, uma pintura) ou de sua essência em outra mídia. Diferentemente da transposição midiática, a segunda e a terceira categorias são combinações de mídias e referências intermidiáticas:

[...] visam uma intermedialidade *intracomposicional*, a saber, uma participação direta ou indireta em mais de uma mídia, não só no decorrer do processo de formação, mas ainda na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica. A consequência disto é haver uma diferença essencial entre a transposição midiática, de um lado, e a combinação de mídias e as referências midiáticas, de outro (RAJEWSKY, 2012, p. 59).

Já, para François Jost, a intermedialidade também possui três sentidos e três usos para o pesquisador, porém para o teórico esses sentidos são: (1) a relação entre mídias, (2) a relação entre os meios de comunicação e (3) a migração das artes para os meios de comunicação e Jost (2006) afirma que:

Estes três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos. Contudo, cada etapa não torna necessariamente ultrapassada a precedente: ela a engloba. Também não me parece exagero pedir ao pesquisador de hoje em dia para que se interrogue, em cada uma das análises de um documento, sobre a pertinência daquilo que ele desenvolve submetendo-o ao crivo desta tripla intermedialidade (p. 41).

O autor ainda ressalta que para muitos estudiosos a Intermidialidade é um conceito pertinente aos estudos das teorias da Comunicação, entretanto há muitos que defendem a ideia de que o campo de pesquisa é uma nova forma de nomear práticas recorrentes na Literatura Comparada (JOST, 2006, p. 42). É importante destacar que as inter-relações também são de interesse da Literatura Comparada, ao passo que seu campo de atuação tem ganhado uma expansão ainda maior, não se delimitando apenas a fronteiras literárias, mas também a textos não-verbais. Para a professora Tania Carvalhal (2004), “[...] a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (p. 222).

O vasto campo da Literatura Comparada, assim como as teorias que servem de amparo, como, por exemplo, a intertextualidade, tornam-se ferramentas de suma importância para os estudos intermidiáticos, posto que “[...] teorias da intertextualidade resultam na percepção de que intertextualidade sempre também implica em intermidialidade, porque pré-textos, intertextus, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias” (CLÜVER, 2006, p. 34). A intertextualidade se torna de suma importância para o campo dos estudos intermidiáticos, uma vez que é a partir das leituras que o pesquisador constrói suas interferências, associações e mediações entre um texto e outro. Contudo, para conseguir identificar a intertextualidade em uma obra, o leitor precisa ter um conhecimento prévio, visto que ela não precisa, necessariamente, estar explícita no texto; na maioria das vezes, a intertextualidade está “camuflada” e o leitor consegue identificá-la por meio de vestígios deixados pelo texto.

Perante a pluralidade das artes e das mídias, considera-se que para uma reflexão mais construtiva é necessário tomar-se nota de vários aportes teóricos nos mais diversos campos de estudos, como a Semiótica, a Psicanálise, a Crítica de Arte, a Estética, a Literatura Comparada, entre outras (JUNIOR, 2009, p. 110). E ainda:

[...] encontramos, hoje, frente a um novo objeto de estudo, não mais (e apenas) a influência da literatura sobre a pintura, mas, principalmente, a influência que esta última exerce sobre a primeira. Na verdade, para além da influência, talvez pudéssemos pensar em “correspondência” entre literatura e pintura, texto e imagem, ou, ainda, entre verbal e visual (JUNIOR, 2009, p. 111).

Por isso, para conseguir uma segurança nos estudos, é preciso usar dos terrenos metodológicos diversos, uma vez que os campos de estudos já citados fornecerão embasamento para os estudos intermidiáticos.

O teórico Claus Clüver, em seu artigo intitulado *Estudos Interartes – conceitos, termos, objetivos* (1997), define o termo Ekphrasis – resgatado no discurso de Leo Spitzer, em 1955 – como “verbalização de textos reais ou ficcionais compostos em sistemas não verbais” (p. 43), ou seja, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objeto real ou imaginário. E ainda ressalta que:

A ekphrasis é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou uma catedral num livro de história, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a representação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão (CLÜVER, 1997, p. 42).

Além disso, apesar das ekphrasis serem baseadas em textos fontes, elas não necessitam ser inteiramente dependentes desses textos podendo, na maioria das vezes, atingir a autonomia em relação a eles, para que assim, o leitor não necessite ter o conhecimento prévio do texto fonte. (CLÜVER, 1997, p. 42).

Ainda citando Clüver, “[...] pode-se considerar todas as formas de ekphrasis como transposições intersemióticas” (1997, p. 43), posto que, para o teórico, o termo soa melhor ao se restringir aos textos base. Quando se estuda tais textos, como traduções, é preciso usar a área de estudos das traduções, entretanto, a grande questão a ser levantada nesse sentido é interpretar a tradução não apenas no sentido da língua, mas também cultural (CLÜVER, 1997, p.44). De acordo com Julio Plaza (2010), a Tradução Intersemiótica teve sua origem baseada nos estudos de Roman Jakobson e é definida como um “[...] tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outros, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’” (JAKOBSON apud PLAZA, 2010, p. 11). Nesse sentido, as traduções intersemióticas possuem possibilidades, diferenças e substituições que podem ou não serem vistas como algo bom pelos leitores, pelo fato de que alguns não acreditam na possibilidade de que poemas possam fazer o que uma música faz, por exemplo.

Sendo assim, dentro dos estudos intermediários, pode-se estudar o cinema e a literatura, entre outras mídias, de forma comparativa. Como os objetos de estudo desta pesquisa são uma obra literária e outra cinematográfica, as análises da adaptação são de suma importância para a compreensão e entendimento de ambas as obras, por isso o presente capítulo será subdividido em mais duas partes: (1) para discutir a teoria da adaptação de uma forma mais ampla e (2) para discorrer sobre o cinema de uma forma mais específica.

## 2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DA ADAPTAÇÃO

A literatura comparada teve uma grande participação no surgimento dos estudos entre cinema e literatura, mostrando que é possível não só estudar literatura em comparação com a própria literatura, mas também com outras artes. É evidente que a adaptação está muito presente em vários níveis no cinema, na televisão ou até mesmo nos quadrinhos, porém a extensão que as adaptações conquistaram não ocorreu tão recentemente. Grandes escritores como Shakespeare já usavam de histórias ou mitos antigos para dar vida aos livros ou peças de teatro (HUTCHEON, 2013, p. 22), para que pudessem ser mostradas a diferentes públicos. Para Hutcheon, “[...] arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (2013, p. 22), ou seja, a adaptação não é simplesmente uma cópia.

Assim como já exposto, a literatura comparada teve seu início na Europa, mas foi na França que atingiu seu apogeu, visto que “[...] ali o emprego do termo ‘literatura’ para designar um conjunto de obras aceito sem discussão desde o seu aparecimento, com essa acepção, no *Dictionnaire philosophique* de Voltaire” (CARVALHAL, 2004, p. 9), enquanto na Alemanha e na Inglaterra demorou-se um pouco mais para aceitar o uso do termo de forma abrangente. Os autores Noël e Leplace publicaram, em 1816, uma série de textos de diversas literaturas, intitulado *Curso de literatura comparada*, entretanto a coletânea tratava apenas de trechos, sem nenhum tipo de análise ou confronto perante os estudos comparados.

O rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorito pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante. A difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do domínio do chamado “gosto clássico”, que cede diante da noção de relatividade, já estimulada, desde o século XVII, pela ‘Querelle des anciens et des modernes’”. (CARVALHAL, 2004, p. 5)

Tendo em vista os primórdios das relações entre literatura e outras artes, constata-se uma tendência em tornar a adaptação menor quando se compara ao texto de partida, fato que já, de alguma forma, existia na Literatura Comparada, posto que para Carvalhal (2004) a validade das comparações literárias “[...] dependia da existência de um contato real e comprovado entre os autores” (p. 13). Ela ainda destaca que:

A identificação de tais contatos abria caminho para os estudos de fontes e de influências; com isso, as investigações que se ocupavam em estabelecer filiações e em determinar imitações ou empréstimos recebiam grande impulso. Ao mesmo tempo, crescia o interesse pelo acompanhamento do destino das obras, a ‘fortuna crítica’ delas fora do país de origem. Multiplicavam-se as publicações do tipo “Goethe na França”, ‘Taine e a Inglaterra’ (CARVALHAL, 2004, p. 13).



O teórico Robert Stam, em seu ensaio “Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), destaca como por muito tempo a adaptação foi vítima de termos como “[...] infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação” (p. 19). O maior argumento para alguns teóricos usarem tais termos por muito tempo é o argumento da perda, de que de alguma forma o texto de chegada não seria bom o suficiente como o texto de partida. E, conseqüentemente, os ganhos no texto de chegada eram totalmente esquecidos (2006, p. 20).

Para melhor explicar o tópico, Stam escreve que, em sua concepção, a suposta inferioridade que a adaptação sofre viria de alguns preconceitos, sendo eles: a visão de que as artes mais antigas são melhores (antiguidade), o pressuposto de que a literatura perderia algo com o ganho do cinema (pensamento dicotômico), a ideia de que as adaptações são vistas como menores porque são consideradas cópias que trazem consigo a iconofobia (o preconceito contra as artes visuais), a valorização oposta (logofilia), o medo da incorporação imprópria dos personagens do texto (anti-corporalidade) e por fim, as adaptações vistas como menos, seja por ser uma cópia ou por não ser um filme puro (STAM, 2006), para mostrar que a literatura é supostamente mais rica culturalmente. De acordo com o autor, há sempre um texto anterior que influencia o novo e, portanto, a ideia de originalidade acaba não fazendo muito sentido. “O ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior; A *Odisseia* remonta à história oral anônima, *Dom Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue ad infinitum” (STAM, 2006, p. 22).

Ainda considerando as questões de preconceitos e más interpretações sobre os estudos da adaptação, Thomas Leitch discute sobre isso em “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory” (2003), ao listar doze falácias sobre a teoria da adaptação na contemporaneidade. Algumas delas serão expostas e explicadas para uma melhor compreensão da relação do texto de Thomas Leitch com a discussão deste subcapítulo.

Na primeira falácia, Leitch explana sobre a ideia de que existe algo que possa denominar “teoria contemporânea da adaptação”. Segundo ele, mesmo com a existência de muitos ensaios e cursos que giram em torno da adaptação, a todos eles parece faltar um suporte teórico geral que dê conta do que realmente acontece quando uma equipe de profissionais se dispõe a adaptar um texto literário (p. 153). Essa perspectiva gera, segundo o autor, uma série de perguntas não respondidas pelos estudos da adaptação: uma adaptação é uma ação colaborativa ou de uma única pessoa, o diretor ou o roteirista? Em que medida a relação que um filme mantém com sua fonte literária se difere da relação que o filme tem com seu roteiro? Por que o romance, mais

do que qualquer outro gênero, tornou-se um paradigma para adaptações cinematográficas? O que de fato as adaptações adaptam ou deveriam adaptar? (p. 155). Apesar de pertinentes, as inquietações levantadas por Leitch já foram, em graus variados, resolvidas com uma aceitação igualmente variada.

A quarta falácia destacada por Leitch é a ideia de que as obras literárias são sempre melhores que os filmes, visto que “[...] a tenacidade do preconceito em favor das obras literárias e contra os filmes se deve, em parte, à irresponsabilidade de refutá-lo”<sup>6</sup> (LEITCH, 2013, p. 155). E ainda argumenta o fato de que “[...] uma vez que não há nenhuma razão primária de porquê os romances devem ser assumidos como melhores do que os filmes, a pergunta a ser feita não é por que essa suposição é errada, mas porque é tão firme, embora tacitamente mantida”<sup>7</sup> (LEITCH, 2013, p. 156).

Já, na oitava falácia, a ideia é de que a fidelidade é o mais importante critério para analisar uma adaptação. Por essa perspectiva, o autor destaca que em algumas crenças as adaptações, assim como nas traduções para outras línguas, sempre revelam a superioridade de seu texto fonte (p. 163). Entretanto, Leitch mostra, dando alguns exemplos de adaptações, que essa proposta não é verdade e ainda lança a pergunta: “[...] dada à falta de defesa da fidelidade como critério para análise de adaptações, por que ela manteve um controle tão sufocante no estudo da adaptação?”<sup>8</sup> (p. 164). Na resposta para seu próprio questionamento, o autor aponta como uma solução o fato de que a suposição da fidelidade é um apelo à anterioridade, mostrando a pressuposta superioridade do clássico sobre os textos modernos.

A concepção de que textos fontes são mais originais que adaptações está listada como a nona falácia proposta por Leitch, sobre qual o autor escreve que:

Uma razão principal pela qual o estudo de adaptação permanece obcecado pela fidelidade como critério de avaliação é que as adaptações levantam questões sobre a natureza da autoria que seria difícil responder sem a construção da fidelidade. É muito mais fácil descartar as adaptações como reproduções mecânicas inevitavelmente distorcidas das obras de arte originais do que lidar com as perguntas espinhosas do que constitui originalidade e em que sentido (LEITCH, 2003, p. 163).<sup>9</sup>

<sup>6</sup> “the tenacity of the prejudice in favor of novels and against films is due no doubt in part to the impossibility of refuting it”. Todas as traduções são minhas exceto onde indicado.

<sup>7</sup> “Since there is no prima facie reason why novels should be assumed to be better than movies, the question to ask is not why this assumption is wrong but why it is so stoutly, albeit tacitly, maintained.”

<sup>8</sup> Given the indefensibility of fidelity as a criterion for the analysis of adaptations, why has it maintained such a stifling grip on adaptation study?

<sup>9</sup> A primary reason that adaptation study remains obsessed with fidelity as a criterion for evaluation is that adaptations raise questions about the nature of authorship that would be difficult to answer without the bulwark of fidelity. It is much easier to dismiss adaptations as inevitably blurred mechanical reproductions of original works of art than to grapple with the thorny questions of just what constitutes originality and in what sense.

A base para a suposição de que os textos literários devem ser valorizados pela sua originalidade, o que supostamente falta às adaptações, vem da ideia de que os textos de partida são sempre melhores porque vieram primeiro. Entretanto, “[...] essa defesa mostra apenas que algumas adaptações são melhores que as outras, não que as melhores adaptações não sejam realmente adaptações”<sup>10</sup> (LEITCH, 2003, p. 163). Ou seja, ao adaptar um texto, o adaptador consegue também transmitir originalidade, já que seu novo texto não precisa e não é uma cópia ao texto fonte.

Para Linda Hutcheon, teórica canadense referência nos estudos de adaptação, em seu livro *Uma Teoria da Adaptação* (2013), o termo fidelidade também não deve ser usado para referenciar uma adaptação e faz a seguinte pergunta: “Se a ideia de fidelidade não deveria hoje guiar nenhuma teoria da adaptação, o que, então, deveria?” (p. 29). Ao responder seu próprio questionamento, a teórica traz o significado de dicionário da palavra adaptar como um ato de “ajustar, alterar e tornar adequado” e, a partir disso, estabelece três fenômenos distintos para definir a adaptação. O primeiro fenômeno, como Hutcheon escreve, é a adaptação vista como uma *entidade ou produto formal* em que a adaptação:

[...] é uma transposição anunciada extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto; recontar uma mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (2013, p. 29).

Além disso, uma transposição também pode significar uma mudança do real para o ficcional, de uma biografia para algo fictício, como uma peça de teatro ou uma ópera. Em segundo lugar, está o fenômeno como *um processo de criação*, em que “[...] a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (p. 29). O exemplo que Hutcheon cita é das adaptações cinematográficas africanas de lendas orais tradicionais, que são uma maneira de manter a tradição, mas também recriar essas heranças em um modo visual e auditivo.

Em terceiro lugar, está a perspectiva do *processo de recepção*, cuja ideia é de que a adaptação é uma forma de intertextualidade já que a experiência pode trazer memórias de outras obras que “[...] ressoam através da repetição com variação” (p. 30). Importante destacar que tal fenômeno pode variar dependendo do público, exemplo disso é a série da plataforma *Netflix*

---

<sup>10</sup> this defense demonstrates only that some adaptations are better than others, not that the best adaptations aren't really adaptations at all.

chamada *The Witcher* (2019), adaptada de uma série de jogos de computador, que apresenta experiências diferentes por aqueles que jogavam o jogo e aqueles que não o conheciam.

A adaptação, então, segundo a teórica, pode ser descrita da seguinte forma: “1) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; 2) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; 3) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (p. 30). Ou seja, a transposição é uma segunda obra, porém não pode ser considerada como secundária posto que possui suas próprias características e pode, dessa forma, ser original.

Os conceitos apriorísticos de fidelidade e originalidade são revistos por Stam, ao tentar mostrar que uma adaptação não necessita ser exatamente igual à obra de partida, pelo fato de que não é uma continuação do texto literário, mas sim uma nova obra. Stam comenta sobre originalidade e fidelidade.

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave. (2016, p. 23).

Portanto, a transposição não é possível ser fiel ao texto de partida, visto que é um novo texto, uma nova criação, e até mesmo uma nova mídia. O termo “originalidade” necessita ser cuidadosamente usado, permitindo que a adaptação siga seu próprio caminho, podendo ou não se apoiar no texto de partida, mostrando a liberdade que o novo texto possui.

A adaptação, como Linda Hutcheon (2013) destaca, é uma transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras, pode ser também uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções e, em alguns momentos, ainda implica em uma transcodificação de mídias (p. 61). Como já abordado anteriormente, a adaptação acaba por evocar uma ideia de hierarquia entre as artes, na maioria das vezes colocando o texto escrito acima de outras formas de arte. Por isso, as adaptações que não estão ligadas a tanto debate, são as adaptações em que não há troca de mídias como, por exemplo, versões de quadrinhos a partir de outros quadrinhos ou até mesmo refilmagens de filmes de sucesso. Já, quando há uma mudança de mídia, a adaptação de uma poesia para o *ballet* ou até mesmo uma novela para o rádio, são as formas de adaptações que mais sofrem as maiores críticas. Grande parte de tais críticas se baseia no fato de que quando se fala no texto performativo, ocorrem perdas de linguagem para representar sutilezas linguísticas e psicológicas (HUTCHEON, 2013, p. 66).

Nesse sentido, a teórica define algumas formas de adaptações para que tais críticas e debates sejam argumentados e refutados na prática. A primeira forma é a transposição do contar (impresso) para o mostrar (performativo) ou vice-versa (p. 67). As adaptações mais consideradas, geralmente, são do meio impresso para o performativo, na grande maioria das vezes da literatura para o cinema, mas é importante também considerar o contrário. Grandes filmes de sucesso como *Guerra nas Estrelas* ou *E.T – O Extraterrestre* podem ser apreciados em livros, histórias em quadrinhos e até em *video games*, porém tal ponto assume a falta de alterações ou de acréscimos que esses textos também recebem. Do modo contar para mostrar “[...] a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração, além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (p. 69), entretanto, na forma contrária, tais elementos devem ser alterados de forma que se encaixe na nova mídia.

Destaca-se, no meio performativo, a percepção auditiva que em algumas situações não leva tanto crédito quanto a percepção visual. O auditivo possui falas, ruídos, música, *voice-overs* e trilhas sonoras trazendo, juntamente com o visual, uma perspectiva diferente para a adaptação. Sobre as trilhas sonoras nos filmes Hutcheon aponta que:

[...] acentuam e dirigem as respostas do público e personagens e à ação, como fazem nos videogames, nos quais a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais. O som dos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que em associações de câmera (2013, p.71).

Na adaptação de um romance para uma peça de rádio, a importância do auditivo é totalmente clara, já que não há o visual, apenas o auditivo. Relevante destacar que uma peça de rádio não é o mesmo que apenas ler o livro e transformar em *audiobook*, mas é recriar a história, na maioria das vezes, de forma mais simples e “[...] as palavras que ouvimos vêm do romance, mas são contornadas, recontextualizadas e lidas por diferentes vozes” (HUTCHEON, 2013, p. 71). Por outro lado, nas adaptações para o palco do balé, o verbal é subtraído, dando ênfase no visual e auditivo, e nas peças de teatro o elemento verbal ganha destaque. De modo que nas adaptações para os palcos, seja por ópera, balé ou teatro, a limitação acrescenta restrições às possibilidades de ação, o que no cinema, por exemplo, não acontece. Entretanto, nenhuma das mídias citadas acima adapta textos impressos facilmente, posto que contar não é o mesmo que mostrar e todas as transposições para o palco e para a tela usam pessoas de verdade, lugares e coisas, enquanto a literatura faz uso de signos simbólicos (HUTCHEON, 2013, p. 73).

A segunda forma de adaptação é do *Mostrar para o Mostrar* (mídias performativas), cuja proposta é adaptar mídias performativas para outras mídias performativas, o que não é algo totalmente novo. Os filmes já se tornaram peças de teatro (*O Rei Leão*, *Alladin*, *Meninas Malvadas*); paródias televisivas já se tornaram filmes (*Saturday Night Live*) e alguns filmes já foram produzidos a partir de séries de TV (*Missão Impossível*, *Scooby-doo*) e vice-versa (*O Atirador*). Segundo Hutcheon, tanto o cinema quanto a televisão são mídias relativamente realistas e partilham “[...] várias convenções naturalistas, portanto, as mesmas questões de transcodificação no que se diz respeito à adaptação” (2013, p. 79), entretanto a televisão possui mais tempo disponível na tela.

As transposições performativas da televisão e do cinema estão entre as mais conhecidas e discutidas, porém ainda há o teatro e a ópera que se encaixam nessa forma de adaptação, com suas características e montagens singulares. Uma ópera adaptada de um filme precisa realizar cortes e novas interpretações para falas a partir da música e da interpretação teatral, a mesma ideia necessita ser levada em consideração quando uma série televisiva é adaptada para um musical. Linda Hutcheon, sobre tais adaptações, explica que “[...] o que todas partilham, pois, é o modo mostrar; e onde diferem é nas restrições e possibilidades específicas das convenções de cada mídia” (2013, p. 82) e termina defendendo que “[...] nem todas as formas de mostrar são iguais” (p. 82).

A terceira e última forma de adaptação defendida por Hutcheon é a de *interagir* para *contar/mostrar* ou também da forma reversa. A forma interagir diz respeito a jogos de *vídeo games*, computador e até parques de diversões, ou seja, são formas que o usuário pode interagir e até mesmo participar. Nesse sentido, diferentemente do contar e mostrar, o interagir não possui a mesma segurança para o telespectador ou leitor, pois o sucesso do protagonista diz respeito a escolhas que o jogador faz durante o jogo, tornando o processo mais importante que o produto (p. 83). Os livros da saga *Harry Potter* foram adaptados para o cinema e em seguida para um jogo de computador, em que apesar de a história seguir a mesma premissa do protagonista enfrentar um vilão para salvar o mundo, no jogo o telespectador faz parte do enredo ao tomar decisões para as personagens.

Além disso, a programação de jogos tem uma lógica ainda mais fechada que a dos filmes, com um número menor das lacunas que os espectadores do cinema, como leitores, preenchem para construir o significado. Os jogos digitais podem utilizar tropos, associações e recursos televisivos, fotográficos e cinematográficos, porém eles possuem sua própria lógica (HUTCHEON, 2013, p. 84).

A interatividade promove diferentes técnicas que, na maioria das vezes, o cinema e a televisão não podem proporcionar, entretanto no ano de 2018 a plataforma online *Netflix* lançou um episódio especial de sua série de muito sucesso *Black Mirror*, intitulado *Bandersnatch*. Nesse episódio, o telespectador tem a possibilidade de “escolher” o destino do protagonista ao decidir algumas ações da personagem e, assim, sentir que está tomando as decisões da história. No entanto, nos *videogames* e jogos de computadores o espectador/jogador é capaz de decidir mais o que acontecerá, posto que na série da *Netflix* os finais a serem escolhidos eram limitados.

Sobre as formas de adaptações, Linda Hutcheon lista quatro clichês, mostrando que o preconceito sobre elas ainda existe, porém que avanços em relação a isso já foram realizados, sendo eles: “(1) Somente o modo contar [especialmente a ficção em prosa] tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista” (HUTCHEON, 2013, p. 86 et. seq.); “(2) A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem aprendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir” (HUTCHEON, 2013, p. 90 et. seq.); “(3) Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente, o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre passado, presente e futuro” (HUTCHEON, 2013, p. 99 et. seq.); e, por último, “(4) Somente o contar [na linguagem] pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas silêncios e ausências; estes permanecem ‘intraduzíveis’ para os modos mostrar ou interagir” (HUTCHEON, 2013, p.106 et. seq.).

No clichê número dois, a teórica defende a ideia de que tanto o contar quanto o mostrar possuem a habilidade da interioridade e da exterioridade, não sendo campos individuais para cada meio, diferentemente do que alguns leitores e espectadores acreditam. Hutcheon ainda questiona que:

Mas será que as adaptações cinematográficas, no que concerne ao retrato da exterioridade, são sempre necessariamente melhores do que os próprios romances? Ora, a descrição num romance pode tomar algum tempo, mas também é capaz de selecionar detalhes que são narrativamente significantes; num filme, todos os itens são apresentados simultaneamente, com o mesmo peso e, assim com a mesma significância – pelo menos enquanto a câmera se demora ou a luz conduz nosso olhar. Num romance, por um lado, os personagens podem ser descritos apenas uma vez e a partir de detalhes significativamente selecionados. (2013, p. 98).

Ou seja, mesmo que ambos os modos possam apresentar a interioridade e a exterioridade, é preciso respeitar as diferenças entre os meios impressos e os performativos, visto que “[...] a passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança, não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público” (HUTCHEON, 2013, p. 73).

O clichê número três debate as relações sobre o tempo nas obras, já que é muito dito que a literatura consegue trabalhar com presente, passado e futuro de uma forma melhor e mais rica por fazer uso de recursos linguísticos que outras mídias não conseguem. De modo que a autora situa como um clichê e apresenta argumentos para sustentar a ideia que não é verdade, sendo um deles o fato de que as mídias performativas podem, sim, apresentar elementos que trabalhem com os diferentes tempos. O cinema, por exemplo, faz uso de *flashbacks* e *flashforwards* “[...] e seu próprio imediatismo pode operar mudanças potencialmente eficazes de que na ficção em prosa, na qual a voz narrativa fica entre os personagens imersos no tempo” (HUTCHEON, 2013, p. 100); já, no teatro, esses elementos acontecem de uma forma diferente e mais limitada, mas não quer dizer que não podem ser reproduzidos. Como, por exemplo, a adaptação da obra *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, feita por Zbigniew Marian Ziembinski, que até hoje é reconhecida pela inovação e excelência na montagem.

Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados (2013, p.101).

Para Claus Clüver, nos primórdios dos estudos entre cinema e literatura, a adaptação “[...] era abordada exatamente como se abordava a questão da tradução – isto é, com a expectativa de que a adaptação fosse tão fiel quanto possível ao texto fonte” (CLÜVER, 1997, p. 45), ou seja, as discussões de mídias diferentes não eram o principal foco. Entretanto, o teórico define os estudos da adaptação ao dizer que:

Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo texto-alvo e tomem-no como criação independente: pode ser fascinante observar a partir daí o texto fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto fonte, nos casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio (CLÜVER, 1997, p. 45).

Ao se comparar os estudos entre cinema e literatura em sua origem e no presente, é possível encontrar a diferença na maneira como a receptividade é tratada, expondo que a crítica recebe a adaptação de forma mais maleável e não tão rotulada, como nos primórdios. Apesar dos preconceitos ainda serem consideravelmente presentes, o mercado das adaptações só sofreu acréscimos ao longo dos últimos anos, mostrando o espaço que essas discussões possuem nas mídias atuais e em como o público parece estar aceitando mais facilmente as concepções dos estudos da adaptação.



Nos últimos anos, as adaptações vêm crescendo muito, principalmente do modo contar para o mostrar, mais especificamente da literatura para o cinema. A principal premiação do cinema estadunidense, e até do mundo, o *Academy Award* premia o melhor roteiro adaptado, comumente um filme que foi adaptado de um livro, mas vários filmes ganhadores da estatueta de Melhor Filme são também adaptados de obras literárias. Uma das grandes razões do aumento das adaptações são os atrativos econômicos, visto que adaptar romances é muito lucrativo para Hollywood, porém o dinheiro não é o único motivo.

No ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. (HUTCHEON, 2013, p. 153).

Os adaptadores não são movidos apenas pelo capital financeiro em suas escolhas, há também as questões pessoais de cada adaptador a serem pensadas e analisadas, devido à singularidade de cada ser humano, mostrando que além de apenas fazer a transposição, o adaptador assume uma posição perante sua obra. São inúmeros os motivos que levam um autor a adaptar uma obra, desde uma homenagem à obra de partida, até uma maneira de dar uma nova face ao texto (HUTCHEON, 2013), com o risco de ser bom ou ruim. A crítica a uma adaptação é sempre importante, uma vez que como qualquer outro texto, ela está apta a ser julgada pelo conjunto de sua obra.

O autor Andre Bazin (1991), citado anteriormente por Stam (2016), apresenta também elementos favoráveis à adaptação, um de ordem social e histórica e outro de prática. Segundo ele, o cinema teria conseguido, no século XX, reacender a popularidade da arte como nenhuma outra atividade artística e não vê a adaptação com um problema, pois parte de que “estilo se define pela fusão de forma” (p. 148), ou seja, buscar a fidelidade é apenas uma ilusão. O autor defende a adaptação, mais uma vez, ao escrever que:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (BAZIN, 1991, p. 93).

Consequentemente, com o grande crescimento das adaptações no mercado cinematográfico, a ideia de fidelidade passa a ser questionada, por isso Julio Plaza (2010) explica:

O que se pretende dizer é que o processo sóico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 2010, p. 30).

Ao fazer tal colocação, o autor mostra que a Tradução Intersemiótica não caminha com a noção de fidelidade, pois é evidente que uma obra fílmica possui recursos próprios ao seu signo e não pode recriar alguns recursos literários, assim como a literatura não consegue recriar alguns signos cinematográficos.

Dessa forma, perante as discussões apresentadas pelos teóricos citados, é possível compreender a importância de tratar adaptações como novos textos e não como cópias de textos de partida, além de aceitar os cortes e ajustes como necessários para os textos de chegada, já que “[...] o texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 123). Tendo tais concepções em vista, o próximo subcapítulo pretende discutir questões sobre a linguagem cinematográfica com o intuito de embasar a análise do filme *Sobre Meninos e Lobos*.

## 2.2 A LITERATURA E O CINEMA – REFLEXÕES SOBRE ANÁLISE FÍLMICA

A primeira exibição de um filme registrado na história foi em 1895, pelos famosos irmãos Lumière, intitulado *La Sortie de L'usine Lumière à Lyon* e, desde então, o cinema vem se tornando ainda mais presente e influente, não somente na sociedade, mas também nos estudos interartes. Para o teórico Andre Bazin (1991), é visível que o cinema é muito mais jovem quando comparado a outras artes, como a literatura. Ainda segundo o teórico “[...] do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (BAZIN, 1991, p. 84). Não obstante a isso, o cinema não deve ser considerado uma arte menor por ter menos tempo de existência em relação a outras artes, visto que “[...] constatar que o cinema tenha aparecido ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás e no mesmo plano.” (BAZIN, p.1991, p. 85).

Assim como na literatura, o cinema também possui teorias e direções para a análise de obras, e por isso, é importante usá-las para uma melhor compreensão da linguagem cinematográfica e também do trabalho de análise em questão. Para isso, os livros *Ensaio sobre*

*a análise fílmica* (2012), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété; *A linguagem secreta do cinema* (2006), do autor Jean-Claude Carrière; *Linguagem e Cinema* (1995), de Christian Metz e *El arte cinematográfico: una introducción* (1995) são de suma importância para definir as formas de análises de um filme e, portanto, serão discutidas neste subcapítulo.

Segundo os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, a análise fílmica tem o intuito de satisfazer uma demanda institucional, quer seja um texto acadêmico de graduação ou uma publicação de livro sobre cinema. Entretanto, além dessa finalidade, a análise ainda pode proporcionar ao leitor “prazeres específicos”, uma vez que “[...] desmontar um filme é, de fato, entender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (2012, p. 12). Para ambos os autores, o processo de análise resulta num processo de compreensão da obra, processo esse ligado à origem de prazeres específicos, como mencionados acima. Dito isso, os teóricos colocam duas noções importantes sobre suas posições em relação ao assunto: primeiro, a abordagem que visa compreender a obra isoladamente; segundo a ideia de que ao analisar o filme, o leitor (telespectador ou especialista) consegue ter uma relação mais “prazerosa” com a obra, diferentemente de quando apenas a assiste.

Em uma primeira fase, Vanoye e Goliot-Lété escrevem que:

[...] analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (2012, p. 15).

Em uma segunda fase, o trabalho consiste em “[...] estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou fragmento” (2012, p. 15). O filme é, portanto, o ponto de partida e de chegada da análise (2012, p. 15). Os supracitados autores destacam, ainda, que o ato de analisar um filme também está ligado ao processo de recepção, posto que a análise “[...] trabalha o filme, no sentido em que ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (VANOYE; GOLIET-LÉTÉ, 2012, p. 12). Fica, assim, evidente que para analisar um filme é importante não ter por base apenas a primeira impressão, é preciso

rever a obra. As hipóteses criadas a partir desse primeiro contato geram um material que necessita checagem e comprovação.

David Bordwell e Kristin Thompson (1995) também escrevem sobre o processo de recepção de uma narrativa fílmica.

Quando o espectador assiste a um filme, ele capta as pistas, lembra informações, antecipa o que vai acontecer e de forma geral participa da criação da forma do filme. O filme condiciona expectativas específicas ao evocar curiosidade, suspense e surpresa. O espectador também tem palpites concretos sobre o resultado da ação e pode controlar suas expectativas até o fim (p. 65).<sup>11</sup>

Dessa maneira, a recepção, não apenas do analista, mas também do telespectador, é de suma importância, já que é também a partir das percepções da obra que a análise fílmica começa a ganhar fôlego. Os autores ainda ressaltam que “[...] quando examinarmos a forma narrativa, consideraremos desde diferentes pontos de vista como isso envolve o espectador de uma forma dinâmica” (BORDWELL; THOMPSON, 1996, p.65)<sup>12</sup>.

Segundo Christian Metz (1980), existem duas espécies de análise de filmes. Na primeira categoria, o analista de filmes está interessado em observar, estudar e investigar como se apresenta, em diversos filmes, um determinado tipo de código cinematográfico. Essa abordagem costuma se vincular à investigação daquilo que se convencionou chamar de “linguagem cinematográfica” a partir de certo momento da história dos estudos sobre cinema, uma vez que seu objetivo é justamente investigar as “características sintáticas” de tais figuras (estilísticas), suas inflexões de articulação com outras figuras e seus recursos de significação (METZ, 1980, p. 78).

Na segunda categoria de análise de filmes, ainda segundo Metz, o filme não é tomado (fragmentado) como exemplo ou amostra de determinado “código cinematográfico”, mas sim sempre em sua totalidade; isso porque o objetivo não é o estudo individual de determinado código; o que se procura é o estabelecimento de um “sistema” para o filme. Por isso, o analista/telespectador deve levar em consideração todos os seus códigos, cinematográficos ou não, funcionando em conjunto.

---

<sup>11</sup> Cuando el espectador ve una película, capta las pistas, recuerda información, se anticipa a lo que va a suceder y por lo general participa en la creación de la forma de la película. La película condiciona unas expectativas concretas al evocar la curiosidad, el suspense y la sorpresa. El espectador también tiene presentimientos concretos sobre el resultado de la acción, y éstos pueden controlar sus expectativas hasta el final.

<sup>12</sup> Cuando examinemos la forma narrativa, consideraremos desde distintos puntos de vista el modo en que ésta implica al espectador en una actividad dinámica.

Os códigos não especificamente cinematográficos (figurinos, interpretação dos atores, cenários, etc) “[...] não são aqui menos importantes do que aqueles chamados de especificamente cinematográficos (os movimentos de câmera, a decupagem, as figuras de transição entre as cenas, a montagem, etc)” (METZ, 1980, p. 84), devendo sempre serem analisados como parte de uma mesma totalidade. O filme é, nas palavras do autor, “[...] visto e tratado ‘como uma realização única, isto é, enquanto distinto de qualquer outro filme e mesmo de qualquer outro produto cultural’” (METZ, 1980, p. 87).

Ao se analisar o filme como um todo, como propõe Metz, é possível realizar um estudo mais amplo, percebendo como todos os códigos propostos pelo autor são significativos para a construção de uma ideia que o cineasta/diretor queira transmitir. A combinação de um figurino específico, de uma palheta de cores, do ângulo da câmera e de uma excelente atuação auxiliam na construção de uma cena, como nos filmes consagrados pela crítica, cuja junção dos códigos trazem grandes resultados. Como exemplo significativo, o filme *O Poderoso Chefão* (1972) do diretor Francis Ford Coppola pode ser citado, posto que os elementos já elencados são de grande importância para a composição de um ótimo longa-metragem.

Na obra *El arte cinematográfico: una introducción* (1995), os autores David Bordwell e Krintin Thompson elaboram um estudo sobre os elementos que compõem a forma do filme, ou seja, investigam as técnicas da realização cinematográfica que classificam em quatro categorias: (1) a *mise-en-scène*: encenação e a direção dos atores; (2) a cinematografia: elementos que compõem a fotografia (iluminação, enquadramento, profundidade, movimento de câmera); (3) a montagem: articulação de planos; (4) o som: falas, ruídos e trilha sonora. Os quatro elementos descritos pelos autores auxiliam na análise de uma obra fílmica, na medida em que ajudam a construir a narrativa.

Na primeira categoria, a *mise-en-scène*, os autores descrevem o termo original do francês como “[...] ‘encenar uma ação’ e foi originalmente aplicado à prática da direção teatral”<sup>13</sup> (BORDWELL; THOMPSON, 1995, p.147) e ainda declaram que “[...] os estudiosos do cinema, estendendo o termo à direção do filme, usam o termo para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no filme”<sup>14</sup> (p. 147). A *mise-en-scène*, ainda segundo os autores, traz elementos que também estão dentro do teatro, como os cenários, a iluminação, os figurinos e o comportamento das personagens.

<sup>13</sup> «poner en escena una acción» y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral.

<sup>14</sup> Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica.

Os elementos que compõem a primeira categoria descrita pelos autores auxiliam na narrativa do filme, posto que dão características às personagens, à iluminação e também à construção das cenas. Nesse sentido, Bordwell e Thompson escrevem sobre a importância da encenação ao declararem que:

De todas as técnicas cinematográficas, a encenação é aquela com a qual estamos mais familiarizados. Depois de assistir a um filme, podemos não lembrar os movimentos, desbotamentos ou sons da montagem ou câmera fora. No entanto, lembre-se do guarda-roupa de *Gone with the Wind* ou a dura e fria iluminação do Xanadu por Charles Foster Kane. [...] em suma, muitas de nossas memórias de cinema mais claramente preservadas acabam concentrando-se na preparação (1995, p. 156)<sup>15</sup>.

Como segundo elemento, os autores trazem a cinematografia e afirmam que, se na *mise-en-scène* o diretor encena um evento para filmá-lo, na cinematografia o cineasta “[...] também controla o que chamaremos de propriedades cinematográficas da cena, não apenas o que é filmado, mas também como é filmado”<sup>16</sup> (BORDWELL; THOMPSON, 1995, p. 186). Nesse sentido, a cinematografia depende muito da fotografia, e nas palavras dos autores, frequentemente “[...] o cineasta remove a câmera e trabalha no próprio filme. Mas mesmo quando você desenha, pinta ou risca diretamente no filme, faz furos ou insere figuras nele, você está criando padrões de luz no filme”<sup>17</sup>(p.187). Ou seja, nesse elemento, o diretor/cineasta pode escolher elementos que mudam a imagem, manipulando as tiras do filme, podendo deixá-lo mais claro ou mais escuro, ou até mesmo intensificando as cores.

A terceira categoria discutida por Bordwell e Thompson é a montagem, um aspecto muito importante do filme, já que contribui muito para a construção da análise do analista/telespectador, no sentido de que é a partir da montagem que se encontra a construção da narrativa. Nas palavras dos autores, montagem pode ser considerada:

[...] como a coordenação de um plano com o próximo. É necessário distinguir a maneira como a montagem é realizada no processo de produção da maneira como a montagem aparece na tela para os espectadores. Como vimos, na produção de um filme, um plano é um ou mais quadros expostos em série em uma tira de filme

---

<sup>15</sup> De todas las técnicas cinematográficas, la puesta en escena es con la que estamos más familiarizados. Después de ver una película, es posible que no recordemos el montaje o los movimientos de cámara, los fundidos o los sonidos en off. Sin embargo, recordamos el vestuario de Lo que el viento se llevó o la adusta y fría iluminación del Xanadu de Charles Foster Kane. [...] En resumen, muchos de nuestros recuerdos cinematográficos más claramente conservados acaban por centrarse en la puesta en escena.

<sup>16</sup> también controla lo que llamaremos propiedades cinematográficas del plano, no sólo lo que se filma, sino también cómo se filma.

<sup>17</sup> En ocasiones el cineasta elimina la cámara y trabaja sobre la propia película; pero incluso cuando dibuja, pinta o rasca directamente en la película, perforando agujeros o insertando figuras en ella, está creando patrones de luz en el celuloide.

contínuo. O montador remove o material indesejado e junta os planos escolhidos, o final de um com o início de outro (BORDWELL; THOMPSON, 1995, p. 247)<sup>18</sup>.

Para exemplificar a montagem, Carrière (2006) apresenta como exemplo uma cena em que certo homem está olhando por uma janela e na cena/tomada seguinte é possível ver duas pessoas na rua: a esposa e o amante do indivíduo na janela:

Para nós, atualmente, a simples justaposição dessas duas imagens, naquela ordem, e até na ordem inversa (começando da rua), nos revela, claramente, sem que precisemos raciocinar, que o homem viu, pela janela, a mulher e o amante na rua. Nós sabemos; nós o vimos no ato de ver. Interpretamos, corretamente e sem esforço, essas imagens justapostas, essa linguagem (CARRIÈRE, 2006, p. 16)

O autor ainda coloca que a grande inovação vem da “[...] justaposição de duas cenas em movimento, a segunda anulando a primeira, ao sucedê-la” (p.17) e seguindo o mesmo exemplo do homem à janela, o autor agora coloca o sujeito observando a cena de sua esposa se despedindo do amante: “[...] se nesse momento, o marido for filmado do ponto de vista da mulher, diretamente de baixo para cima, inevitavelmente vai parecer ameaçador, todo poderoso” (p. 17). Aqui, Carrière (2006) exemplifica que a posição da câmera produz tal efeito no telespectador, assim como se a cena fosse filmada do ponto de vista do homem, o que surtiria o efeito de que a mulher está fragilizada.

A quarta e última categoria é o som, descrito por Bordwell e Thompson (1995) como “[...] um elemento tão flexível e poderoso quanto outras técnicas de filme”<sup>19</sup> (p. 292), posto que é construído separadamente da imagem e pode ser manipulado independentemente. Por algumas vezes considerado como apenas um simples acompanhamento da base do cinema (imagens em movimento), já que não se pode explicar “[...] tão facilmente quanto podemos explicar a montagem de uma série de aviões”<sup>20</sup> (p. 293). Entretanto, é importante destacar a forma significativa com que o som, e até mesmo a própria trilha sonora de um filme, realçam o enredo e o que o cineasta/diretor quer apresentar para o telespectador/analista. Um grande exemplo de como a trilha sonora influencia em uma obra filmica é a trilha sonora do filme *Tubarão* (1975), dirigido por Steven Spielberg, em que a trilha do famoso compositor John Williams sugere toda

<sup>18</sup> [...] como la coordinación de un plano con el siguiente. Es necesario distinguir el modo en que se efectúa el montaje en el proceso de producción de la manera en que aparece el montaje en la pantalla para los espectadores. Como hemos visto, en la producción cinematográfica un plano es uno o más fotogramas expuestos en serie en una tira de película continua. El montador elimina el material que no se quiere utilizar y une los planos elegidos, el final de uno con el comienzo de otro.

<sup>19</sup> [...] un elemento tan flexible y de tan gran alcance como las demás técnicas cinematográficas.

<sup>20</sup> [...] tan fácilmente como podemos examinar el montaje de una serie de planos

vez que o tubarão está para entrar em cena (mesmo que em apenas poucas cenas ele realmente apareça), dando um tom de suspense ao telespectador. A trilha sonora de John Willians ainda é uma das mais famosas e lembradas do cinema.

Perante o exposto a partir dos teóricos já apresentados, é importante destacar a relevância da análise fílmica e da linguagem cinematográfica, bem como os elementos apresentados por David Bordwell e Kristin Thompson, haja vista que auxiliam na construção e na análise das obras em questão. O presente capítulo teve como objetivo apresentar conceitos, ideias e elementos voltados à teoria da adaptação, relações entre cinema e literatura e da análise fílmica para auxiliar na análise do estudo desta pesquisa, cujo foco está na construção das personagens dentro de mídias diferentes (cinema e literatura). Por isso, o terceiro e último capítulo apresentará a análise proposta da obra literária *Sobre Meninos e Lobos* e da obra fílmica homônima, utilizando os elementos teóricos apresentados nos capítulos um e dois.



### 3 LEHANE X EASTWOOD: UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE PERSONAGENS DA OBRA *SOBRE MENINOS E LOBOS* E SUA TRANSPOSIÇÃO CINEMATOGRAFICA

O presente capítulo tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre a obra *Sobre Meninos e Lobos* (2001), do autor estadunidense Dennis Lehane e sua transposição cinematográfica, dirigida por Clint Eastwood. A análise será focada na construção das personagens de ambas as obras, bem como nos elementos policiais e como as mudanças ocorrem em cada uma das mídias. Por isso, questões acerca da teoria de personagens na literatura e no cinema serão discutidas, assim como tópicos referentes às diferentes linguagens já enunciados no primeiro e segundo capítulos.

A partir das discussões e características sobre o gênero policial apresentadas no primeiro capítulo, é possível conceituar a obra do escritor estadunidense Dennis Lehane, *Sobre Meninos e Lobos* (2001), assim como a adaptação fílmica homônima de Clint Eastwood, como representativas do gênero policial contemporâneo. Justifica-se tal afirmativa, visto que o romance “[...] usa um mistério de assassinato para compreender os mistérios mais profundos da alma humana”<sup>21</sup> (BRADSHAW, 2003, s/p), já que acaba deixando de lado a fórmula do gênero policial tradicional ao trabalhar questões que vão além da investigação e da resolução do crime.

Ambas as obras possuem um crime e uma investigação, com todas as personagens necessárias para um enredo policial, como um detetive, a vítima e o criminoso. Apresenta-se uma busca pelo assassino e a justiça para a vítima, porém ao mesmo tempo em que as personagens estão em busca disso, também precisam enfrentar seus próprios medos e problemas do passado. Entretanto, o foco não passa a ser apenas a descoberta do crime ou mistério, visto que o enredo apresenta questões mais profundas para um maior entendimento não apenas do crime, mas para os acontecimentos na vida das personagens na trama. Tanto na literatura quanto no cinema, tais questões foram trabalhadas em torno de uma investigação, por isso é importante destacar o gênero policial dentro das duas obras e como tal elemento foi construído.

Em Boston de 1980, três garotos chamados Dave Boyle, Jimmy Marcus e Sean Devine foram abordados por dois supostos policiais cuja aparente intenção era levar um dos garotos para casa e contar a seus pais sobre os problemas que os três estavam causando. Entretanto, o menino acabou sendo sequestrado, preso e abusado sexualmente num porão por quatro dias. Quase trinta anos após o ocorrido, uma garota de dezoito anos é assassinada em Boston e é a

---

<sup>21</sup> “[...] uses a murder mystery to plumb the deeper mysteries of the human soul”.

partir desse crime que a história se desenrola, sendo possível, pouco a pouco, conhecer as personagens e conectá-las aos principais acontecimentos do enredo.

No livro de Lehane e no filme de Eastwood há personagens que destacam ainda mais o policial nas obras: o detetive Sean Devine, que além de ser o detetive encarregado de lidar com o caso do assassinato da Katie é também amigo de infância do pai de Katie e do principal suspeito, Dave; o sargento Powers, detetive e parceiro de Sean, porém sem ligação prévia com a vítima; Katie Marcus, a vítima, que é assassinada após sair com as amigas; Brendan Harris, um dos suspeitos e também namorado da vítima; Dave Boyle, também suspeito e Jimmy Marcus, o pai de Katie que procura vingança pela morte da filha.

Na narrativa da obra literária, o leitor acompanha em diferentes momentos o percurso narrativo dos suspeitos e, a partir desse recurso o mistério, se intensifica ainda mais, posto que o leitor precisa procurar por pistas para encontrar o assassino, juntamente com o detetive.

[...] Alguém estava desaparecido no Flats. O carro de uma mulher fora abandonado na Sydney. Mas a polícia não desencadeava esse tipo de operação gigante – pois não havia dúvida de que assim era, e Celeste notara a presença de carros da polícia estadual e da polícia municipal – a menos que houvesse provas de que não se tratava de mero desaparecimento. Devia haver alguma coisa naquele carro indicando ter havido violência. O que dissera a jornalista? Indícios de que houve um crime. Foi exatamente isso que ela disse. Ou seja, sangue, concluiu Celeste. Só podia ser sangue. Um indício. Ela lançou um olhar ao saco que carregava na mão, e pensou: Dave (LEHANE, 2012, p. 115).

Durante a investigação, em nenhum momento o leitor sabe quem é o verdadeiro assassino e é levado a conhecer a versão dos suspeitos a partir de percursos narrativos das personagens. Exemplo disso é o trecho em questão citado acima, em que Celeste está assistindo ao noticiário e o foco narrativo está na personagem dela. Muito nervosa e assustada, ela associa os acontecimentos com Dave, fazendo com que o leitor também acredite que ele seja culpado. Outro exemplo que pode ser destacado para exemplificar a ideia de que o leitor também participa da investigação de alguma forma é o trecho em que se percebe o foco narrativo em Dave.

[...] Ele sabia quem era. E sabia que tinha agido certo. E o fato de ter matado uma pessoa (e Dave já não podia pôr a culpa no Menino; fora ele, Dave) o tornara mais forte, agora que tinha posto as ideias no lugar. [...] Venham, ele queria dizer às pessoas, tenho um segredo. Cheguem mais perto que eu vou lhes dizer ao ouvido: Matei uma pessoa. [...] Matei uma pessoa e você não pode provar isso. Quem é o fraco agora? (LEHANE, 2012, p. 260).

No percurso narrativo de Dave, um dos principais suspeitos, ele confessa que matou uma pessoa, porém em nenhum momento ele diz o nome de sua vítima, o que faz o leitor tentar juntar as pistas para tentar descobrir se a vítima é Katie ou outra pessoa. Na transposição cinematográfica, a ideia de o telespectador também estar no processo de investigação continua, porém com técnicas usadas no cinema, visto que é uma mídia diferente, por isso necessita lançar mão de recursos próprios à sua materialidade. Na obra fílmica, o telespectador também acompanha os suspeitos sem realmente saber quem é o verdadeiro assassino até o final da narrativa, porém Eastwood foca nos diálogos, na atuação dos atores e em elementos como a fotografia, enquadramento e *mise-em-scène* para ter o mesmo efeito dos percursos narrativos de Lehane.

O leitor e o telespectador são levados a acreditar que, primeiramente, o assassino seria Brandon Harris, o namorado da vítima e, em seguida, o foco vai para Dave. Dave fica como principal suspeito até quase no final da trama, até que os detetives Sean e Powers, assim como os leitores e telespectadores, percebem que uma pista foi deixada para trás: a ligação para a polícia das pessoas que encontraram o carro de Katie após o assassinato.

[...] ‘Novecentos e onze, aqui é a polícia. Qual é o seu problema?’

‘Tem um carro com sangue nele, e ah, a porta está aberta e...’

‘Onde está o carro?’

‘Nos Flats. No Pen Park. Eu e meu amigo achamos ele’.

‘Em que rua?’

Whitey Powers bocejou cobrindo a boca com o punho e estendeu a mão para pegar outro elástico. San levantou-se e se espreguiçou, perguntando-se o que tinha na geladeira para o jantar.

‘Qual é seu nome, filho?’

‘Ela quer saber o nome dela. Me chamou de filho’

‘Filho, qual é o *seu* nome?’

‘Vamos dar o fora daqui, cara. Boa sorte’. (LEHANE, 2012, p. 297).

Sean estranha a forma como o garoto reage ao dizer “ela quer saber o nome dela” (LEHANE, 2012, p.297), pelo fato de que não há como os meninos saberem que era uma mulher, visto que Katie foi encontrada longe de seu carro, já dentro de um parque. Após ouvir várias vezes, o detetive reconhece a voz do garoto como sendo de Johnny O’Shea, amigo do irmão mudo de Brandon. Ray Harris Jr. e Johnny O’Shea são os verdadeiros assassinos de Katie e, dada sua versão do crime, foi primeiramente uma brincadeira para assustar a adolescente, o que, no final, acabou levando a uma consequência mais trágica pelo medo dos garotos de serem descobertos com uma arma. A ligação já fora mostrada no começo da história, tanto na obra literária, quanto na adaptação, mostrando que uma pista foi deixada para o leitor e o

telespectador para que quando o detetive fizesse a descoberta e, por sua vez, eles conectassem os fatos juntamente com os investigadores.

Sendo assim, a partir das características já discutidas no primeiro e segundo capítulos, bem como os exemplos discutidos neste subcapítulo, é possível caracterizar o romance *Sobre Meninos e Lobos* de Dennis Lehane como pertencente ao gênero policial contemporâneo, e da mesma forma sua transposição cinematográfica dirigida por Clint Eastwood, posto que, em ambas as obras, o policial é retratado de uma forma distinta ao gênero clássico.

Este capítulo será dividido em mais dois subcapítulos para uma melhor organização: o primeiro (1) focará nas personagens Dave, Jimmy e Sean que compõem o núcleo principal tanto na obra literária quanto na filmica. E o segundo (2) abordará as personagens femininas, com ênfase nas esposas de Dave, Jimmy e Sean para apresentar a influência que estas possuem nas decisões, no comportamento e na composição da personalidade dos três. Além disso, as três personagens femininas também aprofundam as motivações e os afetos dentro da narrativa.

### 3.1 UM ESTUDO SOBRE AS PERSONAGENS: DAVE, JIMMY E SEAN

No livro *A Personagem de Ficção* (2011), Antonio Candido escreve que “[...]o enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo” (, p.53), dando ênfase ao papel da personagem na construção do texto e ainda afirma que “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2011, p.54). No romance de Lehane e também na obra filmica de Eastwood, três personagens são o grande foco da história, tendo um acontecimento na infância que os une para o resto de suas vidas, o que acaba por desenrolar o grande mistério da história. As três personagens são destacadas de forma intensa, visto que:

*Sobre meninos e lobos* é um suspense que faz muito mais do que simplesmente resolver um enigma. Lehane tece magistralmente os muitos tópicos escuros e complexos que percorrem o romance. Ele também pinta vividamente o tumulto psicológico que cada uma das três personagens principais deve suportar”.<sup>22</sup> (RAINER, 2003).

---

<sup>22</sup> “[...] *Mystic River* is a rate thriller that does far more than merely solve a puzzle. Lehane masterfully weaves the many dark and complex threads that run through the novel. He also vividly paints the psychological and emotional turmoil that each of the three primary characters must endure”.

Dessa forma, é possível compreender a grande importância que as personagens possuem para a construção do enredo da obra, levando em consideração questões psicológicas de cada uma delas, todas envolvidas na investigação e no crime, sobretudo o núcleo central dos três amigos, Dave, Jimmy e Sean e suas respectivas esposas Celeste, Annabeth e Lauren. Na adaptação filmica de *Sobre Meninos e Lobos*, as personagens são também significativamente retratadas e o enredo consegue explorar suas subjetividades, “[...] O senhor Eastwood e seu roteirista, Brian Helgeland, também foram comprometidos no sentido de fazer do livro de Lehane um pedaço superior de ficção criminal”<sup>23</sup> (SCOTT, 2003).

Segundo Beth Brait (2017), a construção da personagem de ficção percorreu várias perspectivas no decorrer dos séculos, principalmente na forma de ver a personagem, que foi mudando de um retrato humano com aspectos morais até uma representação psicológica do seu criador. O gênero romance, após isso, ganhou destaque para ser analisado por vários aspectos, como psicológicos, confessionais, históricos, críticos e sociais. Assim, a função da personagem altera-se nesse período e “[...] os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser escritor” (BRAIT, 2017, p. 38).

Com efeito, para o escritor inglês E.M. Forster, em sua obra *Aspectos do romance*, publicada em 1927, as personagens estão entre os componentes básicos da narrativa, apresentando-as como essenciais ao romance. Forster escreve que as personagens podem ser classificadas em planas e redondas/esféricas. As personagens planas são “[...] construídas ao redor de uma ideia ou qualidade simples” (FORSTER, 2015, p.58). Na grande maioria das vezes são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução na narrativa e não reservam qualquer surpresa ao leitor, em alguns momentos até sendo consideradas uma caricatura (p. 59).

As personagens classificadas por Forster como redondas são definidas por sua complexidade, qualidades e, muitas vezes, por convencer o leitor. Beth Brait, sobre as personagens redondas, escreve que “[...] poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores, antigos e contemporâneos, que permanecem como janelas abertas para a averiguação da complexidade do ser humano e potência da escritura de grandes narradores” (BRAIT, 2017, p. 50). As personagens de *Sobre Meninos e Lobos*, tanto na obra literária quanto na filmica, podem ser consideradas como redondas, pois a maneira como Dennis Lehane e Clint Eastwood trabalham na construção delas, apresentam complexidade e um notável trabalho acerca de suas particularidades.

---

<sup>23</sup> “[...] Mr. Eastwood and his screenwriter, Brian Helgeland, have also been faithful to the sense of place that makes Mr. Lehane's book a superior piece of crime fiction”

Antônio Candido destaca a importância das personagens no enredo de um romance, ao escrever sobre a construção em seu livro *A personagem de ficção*:

[...] os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as 'ideias', que representam o seu significado, - e que são no conjunto, elaborados pela técnica), esses três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. (CANDIDO, 2011, p. 54).

As personagens são, como Candido mesmo destaca, cruciais para o enredo do romance, e é por meio de tal concepção que a obra *Sobre Meninos e Lobos*, assim como sua transposição cinematográfica, será analisada. O autor Paulo Emilio Salles Gomes também discute sobre personagens de ficção, entretanto, com foco no cinema, destacando também as principais diferenças e aproximações das personagens do romance e do cinema.

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (GOMES, 2011, p.111).

Há, contudo, outras formas de representar as condições das personagens no cinema, já que elas possuem a corporificação e é seguindo essa ideia que também serão analisadas comparativamente para mostrar como a obra fílmica transpôs as características das personagens literárias.

Se na construção das personagens na literatura, na maioria das vezes, a narração constrói a noção de personagem, no cinema a fórmula mais recorrente “[...] é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (GOMES, 2011, p. 107). Nesse sentido, é possível compreender os pensamentos e sentimentos das personagens no filme *Sobre Meninos e Lobos*, mesmo não havendo um narrador, como na obra literária, para apresentar ao leitor o que as personagens estão sentindo. Assim, na obra de Eastwood é a partir da corporeidade das personagens, trilha sonora, iluminação, fotografia, atuação e montagem que se compreende melhor as personagens.

As três personagens principais do enredo de Lehane: Sean Devine, Dave Boyle e Jimmy Marcus, assim como da obra fílmica de Eastwood, são conectados a partir de dois eventos em suas vidas: (1) quando os três eram pequenos, foram abordados na rua por dois supostos

policiais enquanto brigavam, e Dave foi levado pelos dois homens que o mantiveram preso por quatro dias, até conseguir escapar; (2) A morte da filha mais velha de Jimmy, ao passo que Dave é um dos suspeitos e Sean o investigador, isso traz aos amigos mais uma tragédia a ser enfrentada.

A personagem Sean Devine, um dos três amigos que estavam presente no dia do sequestro de Dave, torna-se um detetive na polícia de Boston quase 30 anos após o ocorrido e acaba ficando encarregado da investigação do assassinato de Katie Marcus. Na obra literária, há um maior aprofundamento nas histórias de infância das três personagens principais, sendo que na obra fílmica, por questão de tempo e de escolha do diretor, tais questões não são tão elaboradas e apresentadas. Na infância, Sean tinha as melhores condições financeiras, uma relação estável com sua família e boas condições para estudar. Um ano após os acontecimentos trágicos acerca dos garotos, o pai de Sean entra em seu quarto para contar que o menino fora aceito em uma das melhores escolas da cidade, nas palavras dele: “[...] uma escola ideal para quem queria se tornar alguém” (LEHANE, 2012, p.35); o que mostra que o garoto tinha condições e apoio dos pais para buscar uma educação melhor em comparação a Dave e Jimmy.

O capítulo final da primeira parte do livro, que apresenta as personagens crianças, encerra com o foco narrativo em Sean e já apresenta indícios de que a personagem não conseguiria de fato deixar os acontecimentos para trás, que carregava uma culpa por não ter impedido seu amigo de entrar no carro, fato que pode se tornar o motivo da personagem escolher ser detetive no futuro, para assim concertar as falhas daquele momento.

No sonho de Sean, a rua se movia. Ele olhava para o vão da porta do carro que cheirava a maçã, e a rua segurava seus pés e o empurrava para a porta. Dave estava dentro do carro, na ponta do banco e colado à porta, a boca aberta num gemido silencioso, enquanto a rua carrega Sean em direção ao carro. [...] Só via o banco, Dave, a porta aberta e o lixo no chão (LEHANE, 2012, p.34).

Seus constantes pesadelos com o ocorrido demonstram sua culpa e sua inabilidade de esquecer o que acontecera com seu amigo Dave. Após seu pai contar, ainda quando criança, que um ano após o sequestro a polícia conseguira prender um dos homens e que o outro morrera, o capítulo encerra focando nos pensamentos de Sean: “[...] Sean torcia para que ele estivesse dirigindo o carro que cheirava a maçã, que o tivesse precipitado de um penhasco, levando-o direto para o inferno, junto com ele próprio” (LEHANE, 2012, p.35).

Já, em sua fase adulta, Sean é apresentado ao leitor/telespectador como um detetive da polícia de Boston com problemas conjugais e ainda com o sentimento de culpa pelo episódio de sua infância com Dave e Jimmy. Aparentemente, um detetive frio e durão, mas também

melancólico e com problemas pessoais. Após Sean descobrir que sua esposa o estava traindo, ele criou falsas multas de trânsito para tentar complicar a vida do amante de Lauren, porém acabou levando uma advertência no trabalho e sua esposa saiu de casa, levando também sua filha de um ano. O único contato que Sean tinha com Lauren, durante todo o processo de investigação do assassinato da filha de Jimmy, eram telefonemas onde apenas ele falava, com a esperança de que Lauren lhe respondesse.

As conversas – se é que podiam chamar assim – podiam se prolongar por até quinze minutos, dependendo do quanto ele falava, mas naquela noite Sean estava cansado, cansado de tudo e de tê-la perdido, uma mulher que saíra de sua vida certa manhã, com sete meses de gravidez e infinitamente cansado de só ter pensamentos para ela. ‘Não posso fazer esse jogo esta noite’, disse ele. ‘Estou morto de cansaço, estou sofrendo, e você nem se dá ao trabalho de me fazer ouvir sua voz’ (LEHANE, 2012, p. 165).

No cinema, o ator Kevin Bacon dá vida a Sean Devine em sua fase adulta, dando corporeidade à personagem de forma significativa, já que consegue transmitir o tom melancólico do detetive. Principalmente nas cenas em que aparece conversando ao telefone com sua esposa Lauren, já que são nessas cenas em que Sean demonstra toda sua fraqueza e dor. Em uma cena específica do filme, o detetive está em casa vendo algumas fotos de infância (dele com Dave e Jimmy), quando o telefone toca e como não há resposta, entende-se que é Lauren na chamada. O ator Kevin Bacon consegue demonstrar a angústia de sua personagem, seja por ter que contar ao seu amigo de infância que sua filha fora assassinada, seja também por lidar com seus problemas conjugais.



Figura 1 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (00: 56: 09).  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).



O sentimento de culpa e dificuldade de esquecer o passado também fica evidente na fase adulta de Sean, pois em vários momentos da obra literária ele volta a declarar que ainda sonha com o acontecido e lembra-se daquele momento, desejando por muitas vezes ter impedido o sequestro de Dave ou até mesmo ter sido levado no lugar do amigo.

E de vez em quando ele se encontrava na Grannon Street, em frente de sua antiga casa, olhando pelo canto do olho um Dave Boyle que desaparecia, sentindo o cheiro de maçã penetrando em suas narinas, pensando ‘Não. Volte’. Ele viu o olhar suplicante de Jimmy. Ele quis dizer alguma coisa. Quis dizer a Jimmy que também pensara no que teria acontecido se eles tivessem entrando no carro. Que a ideia do que podia ter sido as suas vidas de vez em quando o perturbava, que ele parecia vagar pelas esquinas, cavalgar a brisa como o eco de um nome chamado por uma janela. Ele queria dizer a Jimmy que acordava suando quando tinha aquele velho sono em que a rua prendia seus pés e o levava em direção a aquela porta aberta. Queria lhe dizer que na verdade não sabia o que da sua vida desde aquele dia, que tinha a sensação de não ter peso, de ser imaterial. (LEHANE, 2012, p. 139).

Com esse sentimento descrito pelo narrador, fica exposto como Sean precisa lidar com seus sentimentos e, de alguma forma, superar o passado que ainda o assombra, não somente em sua relação com Lauren, mas também com os acontecimentos que marcaram sua infância. No cinema, essa culpa é apresentada também pela ótima atuação de Kevin Bacon, a partir de expressões, tom de voz e a maneira com que ele dialoga com as demais personagens sobre o assunto. Com Dave, demonstra quase que pena do amigo, mesmo quando ele se apresenta como um dos principais suspeitos da morte de Katie, já com Celeste se mostra compreensivo e apático a sua dor após Dave ser assassinado por Jimmy.

A personagem Jimmy Marcus, diferentemente de Sean, teve uma infância mais difícil, com problemas financeiros e familiares e, por algum motivo, acaba culpando e sentindo inveja de Sean por isso. Por várias vezes, principalmente nas partes em que o foco é a infância dos três, o narrador usa o foco narrativo em Jimmy para demonstrar seus sentimentos por Sean. Logo após Dave ter sido sequestrado, Jimmy está na casa de Sean, juntamente com seu pai, e vê a luva de beisebol de Sean e a rouba. O beisebol é um dos esportes mais populares nos EUA, o que faz com que a luva seja um objeto de desejo entre crianças/adolescentes.

Não tinha ideia de por que roubara a luva. [...] Aquilo tinha a ver com o fato de Sean ter batido em Dave Boyle, e de ter se acovardado na hora de roubar o carro, e com outras coisas que aconteceram durante aquele ano de amizade entre os dois; tinha a ver também com a sensação de que tudo o que Sean lhe dava – postais de beisebol, meia barra de chocolate, o que fosse – vinha sempre em forma de esmola [...] Ele odiava Sean e fora um tonto em pensar que os dois poderiam ser amigos e iria guardar aquela luva pelo

resto da vida, ter muito cuidado com ela, nunca mostrá-la a ninguém, e nunca iria suar, nem uma vez, aquela coisa maldita. Preferia morrer (LEHANE, 2012, p. 23).

Na fase adulta, Jimmy ainda guardava rancor de Sean por pensar que tudo viria fácil para o amigo e nunca para ele: “[...] Sean era um sujeito alto e andava rápido, mas nem por isso Jimmy deixara de ver aquela coisa em seu rosto que ele sempre odiara, o olhar de um sujeito para quem a vida sempre fora mais fácil” (LEHANE, 2012, p. 108). Jimmy, também diferentemente de Sean, transformou-se em um tipo de bandido na adolescência, não apenas roubando, mas arquitetando os roubos, juntamente com seus cunhados. Entretanto, com o propósito de ser uma pessoa melhor para sua filha, Jimmy decide não seguir mais com a vida clandestina e quando sai da prisão, constrói uma nova vida para Katie e para si mesmo. Com isso, Jimmy se torna um pai de família, se casa pela segunda vez, agora com Annabeth (madrasta de Katie), tem mais duas filhas e se torna um comerciante dono de um pequeno mercado em seu bairro.

Com trinta e seis anos de idade, Jimmy Marcus passou a amar a quietude de suas noites de sábado. Não queria saber de bares abarrotados, nem de confidências etílicas. Fazia treze anos que saíra da prisão. Ele tinha uma loja de conveniência, tinha uma mulher e três filhas em casa e acreditava ter trocado o menino agitado por um homem que apreciava um ritmo de vida mais tranquilo – uma cerveja sorvida com mais vagar, um passeio matinal, o som de uma partida de beisebol transmitida pelo rádio (LEHANE, 2012, p. 41)

Ao longo da narrativa, o leitor é quase convencido de que Jimmy havia mudado, que estava longe dos problemas e que, após sair da prisão, nunca mais cometera nenhum crime. Porém, no final da trama, descobre-se que Jimmy havia matado Ray Harris por vingança: “[...] Ray sentia-se culpado, porque tinha sido preso pela polícia e terminou me dedando” (LEHANE, 2012, p. 305) e por esse motivo, Jimmy não pôde estar presente para ajudar sua mulher em seus momentos mais difíceis. Ray é pai de Brandon Harrie e Ray Harris Jr, ambos de grande importância para o enredo, visto que o primeiro é namorado de Katie e o segundo um de seus assassinos.

O ator Sean Penn dá vida à personagem de Jimmy Marcus de forma significativa, sendo um dos pontos fortes da adaptação de Eastwood. Para demonstrar a construção de Jimmy e a maneira como ele passa de um aparente comerciante pacato preocupado com a filha; para um homem frio em busca de vingança, o diretor usa da brilhante interpretação de Sean Penn, do figurino da personagem durante o filme e do enquadramento das cenas. Se no começo, Jimmy é apresentado sentado em sua mesa no trabalho, usando uma camisa social, óculos de grau e beijando sua filha, após o trágico assassinato de Katie, a personagem passa a usar roupas mais

escuras, luvas e, sobretudo, de couro, após assassinar Dave aparece sem camisa, com suas tatuagens à mostra (como mostra a Figura 3). As tatuagens podem representar seu tempo na prisão, posto que são recorrentes em pessoas que já passaram por tal experiência e, possivelmente, remetem a um passado mais violento de Jimmy. Nessa cena, Jimmy é apresentado ao telespectador de costas, fato que pode demonstrar que a personagem está simbolicamente dando as costas à vida que ele havia criado para cuidar de Katie, e posteriormente de Annabeth e suas duas filhas mais novas.



Figura 2 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (00:10:03).  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).



Figura 3 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (02:07:18)

Fonte: (EASTWOOD, 2003).

Apesar de procurar por vingança e cometer crimes para conseguir o que quer, Jimmy também se apresenta como uma personagem que sofre muito com a perda da filha e carrega uma carga emocional pesada durante todo o enredo. No texto literário, a partir do foco narrativo e do uso de vários adjetivos ficam demonstradas a dor e a tristeza de Jimmy – dessa maneira é possível compreender o processo de luto que a personagem vive.

[...] Ele entrou no banho, porque queria privacidade caso o pranto viesse copioso, então aquelas poucas lágrimas que correm em seu rosto no pátio. [...] No banheiro, ele sentiu mais uma vez aquela sensação familiar de tristeza – e velha onda de melancolia, que ele tinha a impressão de trazer consigo desde sempre, a consciência de uma tragédia o esperava em algum lugar no futuro, uma tragédia pesada como bloco de calcário. [...] E por um instante, ali no chuveiro, Jimmy sentiu a mão da filha em suas costas. [...] Ficou parado no chuveiro com o toque da mão dela demorando-se em suas costas molhadas, e sentiu passar a vontade de chorar. Sua dor lhe restituía as forças. Ele se sentia amado por sua filha. (LEHANE, 2012, p. 204).

Novamente, é na atuação ganhadora do Oscar de Sean Penn e na significativa direção de Eastwood que toda a tristeza, angústia e melancolia de Jimmy são vistas no cinema. Uma cena em questão possui destaque na construção da personagem, a cena em que Jimmy descobre que sua filha está morta. Juntamente com a atuação de Penn e de Bacon, é possível perceber que os ângulos usados para gravar auxiliaram no peso que o momento traz para a narrativa: Jimmy gritando e perguntando para Sean se é sua filha que foi encontrada morta, enquanto vários policiais o seguram para que ele não corra até o corpo de Katie, com o ângulo focando em seu rosto e depois, um plano mais aberto, mostrando a cena de cima. O ângulo mais aberto e de cima sugere o quão pequeno Jimmy vai se tornando, como se estivesse sendo engolido por todos aqueles policiais e se afundando em toda dor e revolta que aquele momento proporciona.



Figura 4 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (00:33:20)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).



Figura 5 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (00:33:40)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).

A personagem de Dave Boyle é sem dúvida o mais afetado pelo que houve no passado quando eram crianças, uma vez que foi ele quem passou os quatro dias preso, que sofreu os abusos sexuais e conseguiu escapar após sofrer tanto. Lehane apresenta Dave, anos após a tragédia, como marido, pai e morador de classe média do mesmo bairro em que cresceu, refletindo a maneira como ele nunca realmente deixou o passado para trás, tornando-se um adulto inseguro e introspectivo.

Ainda na infância, Dave é descrito no foco narrativo dos amigos como alguém que a presença não fazia diferença alguma: “[...] por um instante, Sean chegara a esquecer que Dave estava ali. Aquilo era muito comum, quando se tratava de Dave. Sean não sabia o por quê” (LEHANE, 2012, p.16) e “[...] Dave Boyle parecia pensar que tinha a obrigação de fazer com que todo mundo se sentisse feliz, o que em geral simplesmente irritava as pessoas depois de algum tempo” (LEHANE, 2012, p.15). Sean e Jimmy pareciam incomodados com a presença de Dave e, em algumas vezes, nem notando se estava lá ou não, porém o deixam andar com eles por pena ou porque ele os seguia por toda parte. Boyle também já tinha problema com a mãe, descrita como alguém que “[...] não bate bem da cabeça” (LEHANE, 2012, p.20) e como omissa também, fato que já transmitia insegurança na personagem.

Na fase adulta, Dave vê um homem e um menino dentro de um carro tendo relações sexuais, o que faz com que ele se lembre de sua infância e acaba por perder a razão, matando o homem. Descobre-se no final da narrativa que o homem do carro era um pedófilo, o que deixa ainda mais evidente a dificuldade de Dave em enfrentar seu passado. Entretanto, isso acontece na mesma noite em que Katie é assassinada, por isso ele acaba virando um dos principais suspeitos do crime. Com medo de contar à esposa o que realmente aconteceu, Dave chega em casa coberto de sangue e diz que foi assaltado e que acredita ter matado o assaltante, mas Celeste não acredita na história e quando descobre que Katie morreu, teme que Dave tenha cometido o crime. Ao ser confrontado por Celeste sobre a morte de Katie, Dave a trata primeiramente com frieza, e em seguida de forma rude, assustando sua esposa. Na cena, é a primeira vez em que Dave fala sobre o ocorrido quando criança, e é visível a batalha que trava em sua própria mente para se manter são e distinguir o passado do presente.

[...] ‘estou falando de Henry e George. Eles me levaram para dar um passeio. Um passeio de quatro dias. E eles me enfiaram num porão com um saco de dormir velho jogado no chão, e puxa, Celeste, eles se esbaldaram. E ninguém apareceu para ajudar o velho Dave. Ninguém invadiu o local para resgatar Dave. Dave teve que fingir que aquilo estava acontecendo com outra pessoa. Ele teve que ser forte de mente a ponto de poder se dividir em dois. Foi isso que Dave fez. Dave morreu. O menino que saiu daquele porão, eu não quem diabo ele era – bem, na verdade sou eu –, mas com toda a certeza não era Dave. Dave tinha morrido’. [...] Celeste não conseguia falar. Em oito anos, Dave nunca falara sobre o que todos sabiam que tinha acontecido com ele. (LEHANE, 2012, p.244).

A personagem, em várias partes da obra literária, refere-se a si próprio como “ele” ou “o menino Dave”, na terceira pessoa, como se assim fosse possível transferir toda a dor e angústia para um Dave que ficou no passado, juntamente com os dois sequestradores. Ao se chamar de “menino”, é como se a personagem fraturasse sua identidade, já que sofrera um

trauma e, dessa forma, passava toda a dor e angústia para outra pessoa, como se de alguma forma não quisesse assumir tudo que acontecera com ele. Assim, em sua fase adulta, Dave tentava de todas as formas bloquear todo sofrimento que passara nos três dias preso e ao fragmentar-se, conseguia se convencer de que suas ações não eram apenas suas, mas também do “menino Dave” que compartilhava os pensamentos.

No começo foram só uns soquinhos, um pontapé. Mas pouco a pouco dominado pela raiva que fervia cada vez mais à medida que o Menino crescia dentro dele, Dave perdeu o controle. E o Menino não era nada bonzinho. O Menino só se acalmava quando via miolos espalhados por toda parte. Mas depois o Menino ia embora. Ele ia embora e Dave é que tinha de limpar a sujeira. E Dave limpava. [...] Arrancaram de mim, disse o Menino. Você cresceu. Não tente carregar a minha cruz. [...] O Menino Que Escapou dos Lobos e Cresceu tinha ele próprio se transformado num Lobo. Ele se tornara Dave. Dave, o Lobo (LEHANE, 2012, p. 247).

A metáfora do menino e dos lobos está presente no título das obras em português, o que transmite ainda mais o sofrimento de Dave. Todas as versões que Boyle conta sobre os fatos ocorridos naquela noite são uma forma de não revelar o que ele mesmo chama de “segredo”, esse medo que a personagem tem de se tornar um lobo e deixar de ser o menino: “[...] lembre-me de que ainda hoje jurei que não haveria mais segredos. Mas, ora, esse segredo não pode ser revelado, não importa quantas mentiras tenha de contar para isso” (LEHANE, 2012, p. 307).

Na cena em que Celeste encontra Dave na sala assistindo à televisão, o diálogo entre o casal fortalece ainda mais a dúvida de Celeste em relação as suas suspeitas perante o marido, e fica claro que este também sabe que sua esposa o acusa de ter matado Katie: [...] ‘Você acha que eu matei a Katie? É isso que faz sentido para você?’ (LEHANE, 2012, p. 242). Na adaptação fílmica, a forma dramática e ambígua como Dave fala com Celeste, acentuadas pelas inflexões de Tim Robbins na composição da fala de sua personagem, bem como a carga dramática de seus gestos e na expressão facial são de extrema importância para sustentar o mistério e deixar o telespectador não apenas intrigado, mas também assustado com as reações dos envolvidos aos acontecimentos.



Figura 6 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (01:21:19)  
 Fonte: (EASTWOOD, 2003)

Dave inicia a cena com Celeste de forma agressiva e desconfiada, ao mesmo tempo que transmite uma expressão confusa e triste. A iluminação auxilia na construção da cena, visto que destacam os sentimentos variados de Dave, desde sua metáfora sobre lobos e vampiros até a confissão do que houve com ele na infância. O uso da metáfora dos lobos, sugere a transformação de um homem para algum outro ser, como por exemplo o medo que Dave carrega de se transformar em seus sequestradores ao matar o pedófilo. Já, quando a personagem se refere aos vampiros, possivelmente se refere ao Dave criança e de como ele fora “sugado” por seus sequestradores.

‘Sabe de uma coisa?’, disse Dave. ‘É como eu estava falando a propósito dos vampiros, Celeste. É a mesma coisa. A mesmíssima coisa’.  
 ‘O que é a mesma coisa?’, perguntou ela num sussurro.  
 ‘Você não consegue livrar-se. Se a coisa está em você, aí fica’ (LEHAN, 2012, p.244).

Na maioria das cenas, mas mais especificamente na acima descrita, Dave sempre parece estar com uma parte do rosto ou o fundo da cena em uma sombra escura e com tons de cores mais frios. Além da atuação de Tim Robbins, que lhe rendeu um *Oscar*, a construção das cenas também traz uma contribuição significativa para destacar um Dave confuso e desesperado.

Quando Celeste chega em casa, Dave está sentado assistindo a um filme, porém quando Katie é mencionada e ele é contestado por sua esposa, fica em pé, mostrando um momento de poder perante Celeste, de raiva por imaginar que sua própria esposa não acredita em suas palavras. No entanto, quando ele passa a falar de seu passado e se sentir frágil com tudo o que



está acontecendo, volta a se sentar, parecendo, de alguma forma, diminuído com toda a situação. Dessa forma, a personagem de Dave é apresentada ao telespectador como instável, e isso faz com que gere dúvida sobre sua inocência ou culpa, fator de destaque no roteiro e transposto pela *mise-en-scène* para sustentar a atmosfera de suspense ensejada pelo filme.



Figura 7 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (01:19:06)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).

Quando criança, Dave foi levado por dois homens em um carro, onde ficou três dias preso em um porão, até conseguir escapar: “[...] eles o viram chegar à esquina e dobrar à direita, e viram também a cabeça de Dave, escurecida pela distância e pelas sombras, voltada para trás, olhando para eles” (LEHANE, 2012, p.20). Na sua fase adulta, quando Jimmy acredita que Dave matou Katie, ele manda seus “capangas” Kevin e Val para buscar Dave e levá-lo até perto do *Mystic River*, com a intenção de matá-lo da mesma forma que matara Ray Harris. Entretanto, Dave acredita que está a caminho de um momento divertido com os dois, para encontrar seu amigo Jimmy.

[...] Uma noitada em pleno dia, entre amigos Era exatamente isso que ele estava querendo. Ele e Val, juntos como velhos amigos. Aquilo é que era legal no Flats, e corria o risco de acabar: a forma como os velhos rancores se acabavam com o tempo, à medida que a gente envelhecia, e se tomava consciência de que tudo estava mudando e de que os únicos pontos de referência estáveis eram as pessoas com que se tinha crescido e onde se tinha nascido. O bairro. Queira Deus que ele continue a existir para sempre, Dave pensou enquanto abria a porta, nem que seja apenas em nossa lembrança (LEHANE, 2012, p.288).

Na obra de Eastwood, para demonstrar esses dois momentos significativos na vida de Dave, não só seu sequestro quando criança, mas também seu assassinato por seu amigo de infância, o diretor apresenta as duas cenas da mesma maneira: a traseira do carro, com a personagem sentada no banco de trás e sendo levada para enfrentar o que estaria por vir, mas sem saber. As duas cenas demonstram o quão ingênuo e inseguro Dave é, na infância por ser uma criança, mas na vida adulta por realmente acreditar que estava sendo chamado para comemorar e por ficar feliz em finalmente ser notado, pensando que tudo estava bem. Ambas as cenas transmitem uma ideia de rima visual, cuja finalidade é mostrar a conexão irônica das duas cenas, destacando de uma forma ou de outra que os dois trajetos indicariam as duas “mortes” de Dave.



Figura 8 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (00:05:53)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).



Figura 9 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (01:43:40)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).

Outra contribuição filmica muito relevante para a construção da personagem Dave é a cena inicial em que os garotos estão brincando, encontram cimento fresco em uma calçada e decidem escrever seus nomes nela. Jimmy e Sean conseguem escrever seus nomes por completo, já Dave é interrompido no processo pelos sequestradores e não consegue finalizar a escrita. Anos mais tarde, Dave passa pela calçada e revê o nome de seus amigos escritos, juntamente com o seu pela metade, e assim como seu nome Dave também está incompleto, como se sua vida tivesse parado naquele mesmo dia. Assim como no início do filme, o final apresenta mais uma vez os nomes escritos no cimento, salientando mais uma vez a ideia de que Dave realmente sempre estivera incompleto.



Figura 10 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (02:12:52)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).

Levando em consideração a análise exposta neste subcapítulo, pode-se compreender que a construção das personagens na obra literária de Lehane, bem como na adaptação cinematográfica, foi realizada de maneira significativa, visto que é possível entender e analisar a complexidade de cada personagem da história. As três personagens centrais Sean, Dave e Jimmy são apresentadas de forma intimista na narrativa de Dennis Lehane, ao apresentar uma história sobre vingança, luto e trauma, fazendo com que todos os elementos fossem mostrados a partir das personagens e suas experiências.

Nota-se, na obra filmica de Clint Eastwood, que os mesmos elementos estão presentes, entretanto são apresentados de outra forma, posto que há a mudança de mídia da literatura para o cinema, porém não deixa de contribuir para a construção das personagens. No próximo subcapítulo, as personagens Lauren, Annabeth e Celeste serão também analisadas dentro das duas mídias para estabelecer a importância delas para a construção da narrativa, assim como para as decisões de Sean, Jimmy e Dave.

### 3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PERSONAGENS FEMININAS

Como as personagens Sean, Jimmy e Dave, as três personagens femininas de destaque, Lauren, Celeste e Annabeth também possuem grande importância para a narrativa, não só da obra literária de Lehane, mas também na obra filmica de Eastwood e para um melhor entendimento das obras em questão. Em ambas, elas auxiliam na trajetória dos três amigos de infância e estão diretamente ligadas aos acontecimentos no decorrer da história. Este subcapítulo tem como objetivo analisar a construção de tais personagens.

A personagem Lauren não possui muita voz e nem foco narrativo em ambas as obras, já que sempre é vista pela perspectiva de Sean, seu marido. Entretanto, a construção de sua personagem passa a ser essencial para compreender e aprofundar a relação de Sean com os acontecimentos de sua vida. É a partir dela que se percebe a dificuldade de seu marido de abandonar o passado, parar de se sentir culpado e para destacar os problemas que ele enfrenta. Como já mencionado neste capítulo, durante as narrativas, o casal passa por dificuldades na relação, após Sean descobrir a traição da esposa e acabar criando problemas legais para o amante dela. Lauren se faz presente nas ligações entre ela e Sean, porém a personagem não fala nada, apenas escuta o que o marido tem para dizer, o que apresenta a fragilidade de Sean, sendo pelo problema conjugal, pelo acontecimento da infância que o assombra e até mesmo pelo assassinato de Katie.

Na transposição fílmica, Lauren é interpretada pela atriz Torri Davis e tem ainda menos participação na narrativa, porém a forma como ela é retratada é uma contribuição fílmica eficiente, visto que foi um recurso utilizado por Eastwood para destacar ainda mais a questão de ela não responder Sean ao telefone. Durante o filme, mais especificadamente durante as cenas ao telefone, não é possível que o telespectador veja o rosto completo de Lauren e nem ouça sua voz, já que Sean é o único a falar. O diretor decide apenas mostrar a boca e o cabelo da mulher e, algumas vezes, apenas a sombra dela ao telefone projetada na parede. Esse recurso utilizado na obra fílmica ajuda a construir o sentimento de que não se sabe muito sobre Lauren ou qual foi o motivo de ela ter partido, mas também demonstra a distância entre o casal.



Figura 11 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (00:42:28)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003)

Após Sean descobrir quem manteve Katie e que Jimmy matara Dave por vingança, porém por engano, já que não era o assassino de Katie, o marido imediatamente liga para Lauren:

Quando ela atendeu ele disse: ‘Aqui é Sean’.  
Silêncio.

Agora ele sabia o que calara e que ela queria ouvir, aquilo que ele se recusara a dizer durante um ano inteiro. Vou dizer qualquer coisa, disse ele a si mesmo. Tudo, menos isso. Ele o disse tendo em mente o menino sem alma apontando-lhe o revólver, e também o pobre Dave, no dia em que ele o convidara para tomar uma cerveja, um brilho de esperança desesperada em seu rosto, pois com certeza ele nunca imaginou que alguém quisesse tomar uma cerveja com ele. E ele disse porque sentir, no mais fundo de si, a necessidade de dizê-lo, tanto para Lauren, como para si mesmo.

Ele disse: ‘Desculpe-me’.

E Lauren disse “Por quê?”

‘Por colocar toda culpa em você’.

‘Está bem...’.

[...] ‘Eu...diabo, Sean, peço desculpas também. Eu não queria...’” (LEHANE, 2012, p. 321).

É possível perceber que é quando Sean decide ligar para Lauren e pedir perdão que ele consegue seguir em frente, após todos os acontecimentos de sua vida. É pedindo perdão a sua esposa que ele se sente bem e livre pela primeira vez em muito tempo. Possivelmente, é a partir da própria Lauren que ele consegue finalmente pedir perdão, não só para ela, mas de alguma forma para Dave e o que houve na infância, posto que ele se culpa por nunca ter sido um amigo de verdade para Dave. Na adaptação de Eastwood, é na última cena do filme que é mostrado o rosto todo de Lauren, ao lado de Sean no desfile feito pelo bairro em que os três amigos moravam na infância (ver Figura 3). A construção da personagem, em ambas as obras, foi realizada de forma significativa, haja vista que mesmo com a pouca participação de Lauren, bem como a falta de foco narrativo dela da obra literária, seu papel como chave na transformação de Sean é de grande importância.



Figura 12 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (02:10:44)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003)

Annabeth Marcus, esposa de Jimmy, tem uma maior participação nas obras, mesmo sem ainda possuir um foco narrativo, a personagem é muito descrita pelas outras personagens e apresenta diálogos significativos para a construção da história. Annabeth é a segunda esposa de Jimmy e madrastra de Katie. É principalmente pelo foco narrativo de Sean que se encontram as principais descrições da personagem dentro da obra literária: “Annabeth Marcus, Sean estava

se dando conta, era uma mulher decidida” (LEHANE, 2012, 139). Sean a encontra pela primeira vez no refeitório do necrotério, em um momento difícil de sua vida e mesmo assim a descreve como forte e decidida. “[...] Seus olhos estavam vermelhos, mas Sean logo percebeu que ela não ia chorar. Não na frente deles. De jeito nenhum” (LEHANE, 2012, p. 139). Sean também conversa com Annabeth sobre sua esposa pela primeira vez em um ano, já dando indícios de como a personagem consegue ser manipuladora, sempre fazendo as perguntas certas para obter respostas e usando tom irônico e cínico.

‘Lauren’, disse ele. O nome dela é Lauren’. O nome ficou pairando no ar como o fio solto de uma teia de aranha.  
 ‘E você amava desde que eram crianças?’  
 ‘Foi no primeiro ano da universidade’, disse ele. ‘Sim, acho que ainda éramos crianças’.  
 [...] ‘Talvez o problema esteja aí’, disse Annabeth. Sean olhou para ela. ‘Por não sermos mais crianças?’  
 ‘Pelo menos um dos dois’, disse ela.  
 ‘Sean não perguntou qual dos dois’ (LEHANE, 2012, p. 225).

A personagem também apresenta a manipulação quando Jimmy, transtornado e se sentindo culpado por ter matado Dave, conta para a esposa que matara Dave e o jogara no *Mystic River*, assim como fez com Ray Harris anos antes, por vingança. Jimmy fica surpreso quando Annabeth diz que já imaginava o que havia acontecido e diz apoiar o marido:

‘Ela me contou, Jimmy, e eu me perguntei que tipo de mulher diz uma coisa dessas sobre o próprio marido? Como pode ser covarde para dedurar feito um menino de escola? [...] Eu podia ter telefonado para o seu celular. Eu bem podia ter feito isso. Quando ela me disse o que tinha lhe contado e me lembrei de ter visto você saindo com Val, pude imaginar o que vocês iam fazer, Jimmy. Não sou estúpida. [...] Mas não liguei para você. Não impedi de fazer o que fez’  
 ‘Por que não?’  
 [...] ‘Eles são fracós. [...] Todo mundo menos nós’ (Lehane, 2012, p. 324).

Com essa reação ao que Jimmy contou, fica claro o que Annabeth sentia em relação a sua prima Celeste e que ela realmente sabia o que seu marido estava prestes a fazer, mas não o deteve. Para explicar a razão pela qual Jimmy não deveria se sentir mal por suas ações, ela assume que “[...] eu disse a Nadine: Papai é um rei, não um príncipe. E como papai é um rei ele fará tudo o que tiver que fazer para as pessoas a quem ama” (LEHANE, p.324), deixando claro que não importava o que Jimmy fez, ela estaria do lado dele porque sabe que ele fazia pela família. Ao chamar os outros de “fracós” e Jimmy de rei, ela assume uma relação de poder entre sua família e os demais, além de mostrar que gosta desse poder.

A atriz Laura Linney, juntamente com o ator Sean Penn, consegue passar essa manipulação na cena transposta para o cinema. Na obra filmica, Annabeth abraça Jimmy por

trás enquanto sussurra em seu ouvido que ele é um “rei” e que todos os outros eram fracos, menos sua família.



Figura 13 Cena do filme Sobre Meninos e Lobos (02:08:02)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).

A maneira como a atriz fecha os olhos e aproxima seu rosto do personagem de Sean Penn, juntamente com o tom de voz baixo, auxilia na representação de que Annabeth estava tentando convencer o marido de que ele deveria voltar a “comandar” o bairro como antigamente e que ele faria tudo isso pelo bem estar de sua família, mesmo que isso significasse matar alguém por vingança. A composição da cena auxilia na ideia proposta ao apresentar o casal em um quarto com tons frios e escuros, o que pode representar o lado obscuro, não só de Jimmy, mas de Annabeth também, já que ela está mostrando ao marido que tudo o que fazem está correto. Outra cena do filme que é significativa para representar as ações de Annabeth é a cena final do filme, em que as personagens estão no desfile e a esposa de Dave troca olhares com Annabeth, após Dave ter desaparecido. Celeste acredita que Jimmy seja culpado pela morte de Dave, mas não pode provar e Annabeth sabe disso.





Figura 14 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (02:11:23)  
 Fonte: (EASTWOOD, 2003).

O foco no rosto de Annabeth e sua expressão de superioridade auxilia na ideia de que a personagem sabe de tudo, porém não ajudará Celeste a descobrir a verdade. O sorriso, quase que despercebido, transmite ao telespectador a sensação de escárnio e indiferença por parte de Annabeth, pois mesmo vendo sua prima sofrer, ela demonstra não se importar com a situação. A boa atuação, em conjunto com a também boa direção de Eastwood, construiu uma personagem que não aparece por muito tempo nas mais de duas horas de filme, mas que marca por surpreender com suas atitudes.

Por último, Celeste Boyle é, entre as três personagens aqui analisadas, a que mais possui tempo e a mais aprofundada em ambas as obras. Esposa de Dave, Celeste é descrita na maior parte do tempo como assustada e nervosa, possivelmente pela relação familiar conturbada que leva com Dave e seu filho, na obra de Lehane, não só pelo narrador, mas pelas outras personagens. Com problemas maternais na infância, ela decide casar-se com Dave quase que para fugir de casa: “[...] foi com Dave que Celeste decidiu (resignou-se?) a finalmente se casar” (LEHANE, 2012, p.53), e teve um filho, Mike. Apesar de saber que seu marido fora sequestrado na infância, ela nunca chegou a realmente compreender o que havia acontecido com Dave durante os três dias desaparecido porque o marido nunca falava sobre o assunto, revelando a relação conturbada entre os dois, já que tudo foi ocultado de Celeste. Entretanto, quando ele chegou em casa coberto de sangue e falando que havia sofrido um assalto, Celeste custou a acreditar em sua história e quando soube do assassinato de Katie, começou a suspeitar do marido. No livro, a primeira vez que Celeste confronta Dave sobre o assunto acontece no pátio da casa do casal e ela demonstra não confiar no que seu marido diz:

‘Você queria alguma coisa, bem?’  
 ‘Celeste desceu para perto dele, os pés morenos claros destacando-se no verde grama.  
 ‘O que aconteceu com a faca?’  
 ‘O quê?’  
 ‘A faca’, sussurrou ela, voltando a cabeça e olhando, por sobre o ombro, a janela do quarto de McAllister. ‘A faca do assaltante. Onde está ela, Dave?’  
 Dave jogou a bola para cima e a parou atrás das costas. ‘Desapareceu’  
 ‘Como assim?’ Ela franziu os lábios, olhou para a grama. ‘Merda, Dave, explique-se’  
 ‘Por que você está tão nervosa?’ (LEHANE, 2012, p. 101).

No cinema, quem dá vida à personagem de Celeste é a premiada atriz Marcia Gray Harden, que chegou a ser indicada como melhor atriz coadjuvante por sua atuação no filme. A atriz acabou não ganhando o prêmio, porém em 2001 já havia levado para casa uma estatueta por sua performance no longa-metragem *Pollock* (2000). Diferentemente do livro, na obra filmica Celeste confronta Dave na escada da casa, após colocar seu filho para dormir, comentando com Dave sobre não ter visto nada sobre nos jornais. Fica evidente que Celeste está confusa sobre os acontecimentos, ao mesmo tempo em que está assustada. A atuação de Harden é outra grande contribuição do filme, haja vista que ela demonstra a personalidade conflitante e consegue transmitir todo medo que passou a ter de Dave, mas também a pena que sente pelo marido. Além disso, a escolha da cena na escada contribui muito para a análise, pois primeiramente mostra Celeste no topo da escada e quando Dave percebe que ela não acredita em suas palavras, ele sobe alguns degraus para ficar na mesma altura de sua esposa, já com um tom de voz mais alto também.



Figura 15 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (00:59:03)  
 Fonte: (EASTWOOD, 2003).

Ao chegar na casa de Jimmy para conversar sobre a investigação do assassinato de Katie, o detetive encontra Celeste e percebe que algo está errado e que ela possivelmente sabe de algum detalhe e está escondendo. Então, Sean decide interrogar a esposa de Dave: “[...] ela parecia tão perdida, tão confusa que de repente Sean sentiu a piedade que sempre sentira por seu marido” (LEHANE 2003, p. 213). Por outro lado, Celeste sente vontade de contar o que acontecera, contudo, ao mesmo tempo que não quer causar problemas para Dave, sente medo de estar certa, de que Dave realmente matara Katie.

Jesus Cristo. Como ela podia enfrentar aquilo? Ela precisava de tempo. Precisava de tempo para pensar, para se recompor e encarar a situação de forma racional. [...] ‘Celeste’, disse ele finalmente com sua voz cálida. ‘Acho que você está com medo.’ Celeste sentiu como se seu coração tivesse sido agarrado por uma mão suja. ‘Acho que você está com medo e acho que sabe de alguma coisa. Quero que você saiba que estou do seu lado. Estou do lado de Dave, também. Mas talvez mais ainda do seu, porque como eu disse, você está com medo’. ‘Não estou com medo’, disse ela, e abriu a porta do carro. ‘Sim, você está’ (LEHANE, 2012, p. 214).

No trecho mostrado acima, há o discurso indireto livre de Celeste, o que faz com o que o narrador permita que o conflito interno da personagem seja aparente ao leitor. Novamente, cabe mencionar a relevante atuação de Marcia Gay no papel de Celeste, já que, na cena transposta para o cinema do trecho acima, a atriz demonstra a aflição, o medo e a confusão das ideias de Celeste de uma maneira que o telespectador sente um misto de pena e de preocupação com a personagem.



Figura 16 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (01:10:09)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003)

Assim como as personagens Lauren e Annabeth, Celeste também contribui para o desfecho da narrativa, dado que é ela quem conta a Jimmy sobre as suspeitas sobre Dave e precisa viver com a culpa dessa ação. As três personagens possuem um peso expressivo para as decisões e consequência das três personagens principais, Sean, Dave e Jimmy. A construção delas se faz importante para ambas as narrativas: Lauren, que lembra Sean de seu passado, mas também é nela que ele consegue perdoar os outros e a si mesmo; Annabeth influencia Jimmy em suas ações, ao dizer-se fiel a qualquer escolha dele, mesmo que signifique usar da violência, e então ele acaba por voltar ao mundo ilícito; Celeste é quem acaba levando Dave à morte por sentir medo do marido. Posto isso, as três personagens são construídas de forma relevante no livro e também no filme, com as contribuições que a mídia do cinema consegue realizar.

Uma contribuição filmica de grande relevância para as seis personagens analisadas neste capítulo é a cena final em que Sean, Lauren, Celeste, Jimmy e Annabeth cruzam-se no desfile feito pelo bairro onde os três amigos cresceram, o *Flats*, na cidade de Boston para relembrar e reviver a cultura local. Entretanto, Lehane e Eastwood se utilizam deste cenário para mostrar o lado sombrio da cidade, em que as mentiras, dores e conveniências são mascaradas por um desfile festivo, assim como a relação das personagens da trama. Sean e Lauren estão aproveitando o momento em família, quando o detetive se depara com Celeste. Ambos não falam nada, mas a troca de olhares já deixa claro a aflição da mulher de Dave em relação à culpa que carrega pelo que fez e o olhar quase que de pena de Sean, por não poder fazer nada para ajudar.



Figura 17 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (02:10:09)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003)

E, por fim, o encontro de Jimmy e Sean, em duas atuações de enorme relevância, tanto de Sean Penn, como de Kevin Bacon. Na cena em questão, o olhar das personagens se cruza e Sean faz um gesto de arma com a mão, apontando para Jimmy, que responde com um gesto com as mãos e sorri de forma enigmática, como se desafiasse Sean a provar o que fizera de errado. Sean, por outro lado, faz o gesto de forma desafiadora, mas também quase como um cúmplice, posto que sabe o que aconteceu, mas falha em conseguir provar.



Figura 18 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (02:12:19)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003).



Figura 19 Cena do filme *Sobre Meninos e Lobos* (02:12:14)  
Fonte: (EASTWOOD, 2003)

Nota-se que na obra literária de Lehane é a partir do foco narrativo das personagens, especialmente nas três personagens centrais, que são apresentadas e elaboradas. No cinema, além dos diálogos densamente elaborados, é na atuação dos atores que é possível perceber a construção das personagens. As seis personagens analisadas neste capítulo são densas e complexas, o que auxilia na construção da narrativa e se percebe que foram construídas, em ambas as obras, de forma significativa e relevante, levando em consideração suas respectivas mídias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme o exposto, o objetivo deste trabalho foi realizar um estudo da obra *Sobre Meninos e Lobos* do autor Dennis Lehane e sua adaptação cinematográfica homônima, realizada pelo diretor Clint Eastwood, focando na construção das personagens dentro do universo do gênero policial contemporâneo, na teoria da adaptação e em aspectos da análise fílmica.

O primeiro passo para a construção desta pesquisa foi a organização de conceitos acerca do gênero policial, discussões sobre sua origem, suas características e diferenças entre o gênero tradicional e o contemporâneo para, assim, compreender-se melhor as narrativas de Lehane e de Eastwood. Para tanto, teóricos e estudiosos foram de grande importância para a elaboração deste tópico: o teórico Todorov (1970 [2013]) para a discussão sobre romance de enigma, bem como os elementos importantes para o gênero policial; os escritores franceses Boileau e Narcejac (1991) para um estudo mais amplo e histórico referente ao gênero; a estudiosa Massi (2011), cujo estudo sobre o gênero policial tradicional e contemporâneo ajudou a estabelecer características para ambos e a escritora P.D. James que, com sua experiência como escritora de romances policiais, auxiliou também na compreensão dos elementos necessários para o gênero em questão.

Em seguida, um estudo sobre intermedialidade, teoria da adaptação, relações entre cinema e literatura e análise fílmica foi proposto para uma melhor compreensão da análise entre as duas mídias: o romance de Lehane à transposição fílmica de Eastwood. Para isso, teóricos e estudiosos também foram pesquisados e estudados: Bazin (2011), Clüver (2006;1997), Hutcheon (2013), Stam (2006), Metz (1980), Bordwell e Thompson (1995) e Carrière (2006). No estudo, constataram-se as questões de preconceito ainda existentes nas adaptações, assim como a desmitificação de ideias equivocadas relacionadas a essa pesquisa. Exemplo disso, é o uso do termo fidelidade, que não pode e nem deve existir quando a questão é adaptar um texto para o outro, visto que a discussão passa a ser entre duas mídias diferentes, por isso, mudanças e adequações são necessárias na realização de uma transposição. Além disso, foram constatados tópicos importantes relacionados à análise fílmica, o que auxiliou no entendimento das diferenças entre mídias e de que forma o cinema dá corporificação à escrita.

A análise da construção das personagens de mais destaque nas obras em questão, Dave Boyle, Sean Devine e Jimmy Marcus, assim como suas respectivas esposas Celeste, Lauren e Annabeth, surgiu da definição de personagens no romance e no longa-metragem, levando em consideração as diferenças de representação em suas respectivas mídias. Para tais definições,

alguns autores foram utilizados: Candido (2011), Gomes (2011), Brait (2017) e Forster (2015). Ainda no terceiro capítulo, referente à análise proposta na pesquisa em questão, trechos do romance e cenas da obra filmica foram apresentados para uma melhor compreensão do estudo. Ao explorar mais as personagens, foi possível perceber sua relevância para a estruturação de ambas as obras, considerando características e elementos relacionados às duas mídias estudadas (a literatura e o cinema). Apesar das diferenças constatadas na construção das personagens, é possível concluir-se que, em ambas as obras, as personagens foram significativamente elaboradas e possuem características intimistas.

No estudo referente às personagens escolhidas para esta dissertação, averiguou-se a maneira como são construídas nas duas mídias: se na literatura é a partir do foco narrativo sobre as personagens, das descrições detalhadas e da narrativa intimista, no cinema a construção ocorre a partir de elementos relacionados à montagem, trilha sonora, fotografia, corporificação das personagens por meio de excelentes atuações e escolhas do diretor. No romance de Lehane, o narrador apresenta em alguns momentos o discurso indireto livre das personagens para destacar suas dores, medos e inseguranças, tal como o uso de diálogos densos para mostrar a carga emocional entre as personagens. Na transposição cinematográfica, destaca-se a significativa atuação do elenco escolhido pelo próprio Eastwood, como também os ângulos e planos das cenas que ajudam na carga emocional que cada personagem demonstra.

Considerando-se a escassez de material referente à obra de Dennis Lehane e Clint Eastwood, acredita-se ser importante continuar estudando e contribuindo para os estudos relacionados à adaptação, posto que ambas as obras são de grande importância para as pesquisas entre cinema e literatura. Por fim, pode-se dizer que esta pesquisa cumpriu o objetivo de analisar comparativamente a obra literária *Sobre Meninos e Lobos* (2001 [2012]) e sua transposição cinematográfica homônima lançada em 2001, ressaltando o gênero policial dentro das duas obras e a construção das personagens dentro de suas respectivas mídias, respeitando elementos de análise filmica para uma melhor compreensão da análise em questão.



## REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Sintaxe narrativa. São Paulo: Edu, 1995 *apud* MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- BAZIN, André. **O Cinema: ensaios.** Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O Romance Policial.** Trad. Valter. Ed Ática S.A. São Paulo: Contexto, 1991.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico: una introducción.** Barcelona: Paidós, 1995.
- BRADSHAW, Peter. Mystic River. **Guardian Online**, 2003. Disponível em: <[https://www.theguardian.com/film/News\\_Story/Critic\\_Review/Guardian\\_review/0,,1064275,00.html](https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,1064275,00.html)> Acesso em: 24 mar. 2020.
- BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Contexto, 1º ed, 2017.
- BROCKES, Emma. A life in writing: Dennis Lehane. **The Guardian Online**, 2009. Disponível em <<https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/24/dennis-lehane>> Acesso em: 24 mar. 2020.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem da ficção.* 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. *In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem da ficção.* 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** São Paulo: Ática, 2004.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema.* Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267>>. Acesso em: 15 out. 2019.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução: Elcio L. Cornelsen et al. *In: Aletria: Revista de estudos de literatura.* Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006. Disponível em: Acesso em: 12 abr. 2020.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2.** Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- EASTWOOD, Clint. **Sobre meninos e lobos.** [filme-vídeo] Produção de Julie Hoyt, direção de Clint Eastwood Estados Unidos: Warner Bros estúdios, 2003.1 DVD, son. col. 137 min.

ELIOT, Marc. *Clint Eastwood: nada censurado*. Trad. Vera Ribeiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo Editora, 2015.

GUTTRIDGE, Peter. Hardboiled Boston. **The Guardian Online**, 2001. Disponível em < <https://www.theguardian.com/books/2001/apr/01/crimebooks.features>> Acesso em 24 mar. 2020.

HIGGINS, Dick. Intermídia. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, Andre Soares. **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial: História das histórias de detetive**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. Cerrados. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB**, Brasília, n. 21, ano 15, p. 33-45, 2006.

JUNIOR, Neurivaldo Campos Predroso. Estudos interartes: uma introdução. **Revista Raído**, Dourados, v. 3, n. 5, p. 103-111, jan./jun. 2009. Disponível em < file:///C:/Users/jobber/Downloads/161-633-1-PB.pdf> Acesso em 24. Abril. 2020

LEHANE, Dennis. **DennisLehane. s/a**. Disponível em: < <https://dennislehane.com/>> Acesso em: 25 março. 2020.

LEHANE, Dennis. **Sobre meninos e lobos**. Trad. Luciano Vieira Machado. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITCH, Thomas M. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. **Revista Criticism**. Detroit: Wayne State University, v. 45, n. 2, p. 149-171, 2003.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

MASSI, F. O romance policial. *In*: **O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso**. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 11-35. ISBN 978-85-68334-56-0. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/rmgfg/pdf/massi-9788568334560-02.pdf>> Acesso em: 25 marc. 2020.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PIRES, Clélia Simeão. A tipologia do romance policial. Rio de Janeiro, 2005. *apud* MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUEENAN, Joe. **The meaning of Clint:** what watching 40 Eastwood films has taught me. The Guardian Online, 2017. Disponível em: <  
<https://www.theguardian.com/film/2017/aug/03/clint-eastwood-what-watching-40-films-box-set-taught-me>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

RAINER, Peter. **No Pain, No Gain.** The New York Times Online, 2003. Disponível em: <  
[http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n\\_9305/](http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n_9305/) > Acesso em: 03 nov. 2016.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, Andre Soares. **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2.** Belo Horizonte: UFMG, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n.51, 2006, p. 19-53.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-104.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

Justice ‘Beyond’ the Law in the Secret in Their Eyes: Rights of Victims and Offenders in the Post-Sentencing Phase