

## ***Bellini e a Esfinge: do romance ao filme, variações em torno de um personagem***<sup>1</sup>

Natália de Oliveira CONTE<sup>2</sup>

Marcelo BULHÕES<sup>3</sup>

Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Bauru, SP

### **RESUMO**

Este artigo aborda a adaptação do romance *Bellini e a Esfinge*, do escritor Tonny Belloto, lançado em 1995, para o filme do mesmo nome, sob a direção de Roberto Santucci Filho, lançado em 2001. Primeiramente, faremos uma panorâmica sobre princípios de avaliação sobre os estudos de releitura da literatura para o cinema. Em seguida, falaremos sobre o gênero *noir*: estilo da sétima arte em que se enquadra nosso objeto de estudo. Com esse aporte teórico, faremos a análise de três cenas, apontando as variações do nosso personagem principal levando em consideração as especificidades de cada meio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema *noir*, adaptação cinematográfica, literatura *noir*.

### **INTRODUÇÃO**

"Antes de acordar eu já escutava o ruído incômodo de um telefone tocando insistentemente. Vagava por um estado intermediário entre o sono profundo e a vigília, despertei ao ouvir meus próprios grunhidos numa tentativa (inútil) de dizer alô". (BELLOTTO, 1997, p. 09). É assim que Bellini começa a narrar a sua trajetória de busca "implacável", no romance *Bellini e a Esfinge* de Tonny Belloto, publicado em 1995.

Na narrativa do romance, Bellini é um jovem detetive, que abandonou o emprego estável do escritório de advocacia do pai para se aventurar no bem sucedido escritório de investigações do detetive Dora Lobo. Bellini acabara de enfrentar uma

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

<sup>2</sup> Aluna Especial do PPG da FAAC-Unesp, email: [nataliausc@hotmail.com](mailto:nataliausc@hotmail.com).

<sup>3</sup> Professor de Graduação e Pós-Graduação do Curso de Comunicação da Unesp. Livre-docente em Teoria Literária (Unesp), Doutor em Literatura Brasileira (USP), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Autor dos livros *A Ficção nas Mídias*: um Curso sobre a Narrativa nos Meios Audiovisuais (Ática), *Jornalismo e Literatura em Convergência* (Ática), *Leituras do Desejo*: o Erotismo no Romance Naturalista Brasileiro (Edusp), *Literatura em Campo Minado*: a Metalinguagem em Graciliano Ramos e a Tradição Literária Brasileira (Annablume), além de diversos artigos na área da Comunicação.

desilusão amorosa, e logo empreende uma investigação na qual se enreda em enigmas, paixões, perigos – e se depara com cadáveres. Nitidamente ele encarna o herói da tradição *noir*: investigador profissional, remunerado para desvendar um assassinato, vai a campo para realizar o seu trabalho e enfrenta perigos.

Na “transposição” do romance de Belloto para a grande tela, no filme *Belline e a Esfinge*, do diretor brasileiro Roberto Santucci Filho, lançado em 2001, embora reconheçamos indefectível a marca do detetive *noir* que comparece ao romance, há, por outro lado, uma série de variações, mutações sensíveis no protagonista no filme. Nada a estranhar, uma vez que o processo de adaptação cinematográfica, do qual qualquer exigência de “fidelidade” se torna no mínimo ingênua – uma vez que se trata de universo semiótico distinto do verbal literário – pode e se lança frequentemente a toda a sorte de modificações a partir da reelaboração de um roteiro, o qual se dedica a transformações no plano do que chamaríamos de fábula.

E é justamente em tal transmutação que, com os limites que um artigo permite, gostaríamos de flagrar aspectos formais de variantes em torno de uma categoria basilar da narratividade, o personagem. Para isso, de modo mais ou menos ostensivo, devemos convocar algumas contribuições da teoria do cinema e da teoria da literatura.

As nuances da “passagem” do Bellini do romance de Belloto para o da tela de cinema em Santucci Filho pode trazer alguma reflexão válida por se flagrar um trânsito de linguagens e se vislumbrar aspectos fundamentais da adaptação, fazendo, talvez, ecoar as peculiaridades de cada campo de difusão: se já a literatura policial *noir* se insere no que se costuma chamar cultura de massa – ou para as massas – assiste-se ao aporte e ao ajustamento de tal linhagem mercadológico-editorial ao cinema de *mainstream*. E isso justamente por estarmos diante da linhagem da narrativa *noir*, marcada desde sua origem pela correspondência entre uma literatura de apelo popular – na qual a arquitetura narrativa é o que conta e não o labor com o material significante – que busca captar a curiosidade do leitor no desvendamento de um crime misterioso, e um padrão de cinema similar, pois de entretenimento massivo.

O termo *adaptação* – em que pese certa insatisfação terminológica que às vezes leva a alternativas como *recriação*, *transcodificação*, *releitura*, *transmutação*, *tradução intersemiótica* etc – evoca sinônimos como *ajuste* ou *conformação* a um outro universo semiótico, uma conformação do verbal literário ao audiovisual. E o uso que se faz dele nos últimos tempos parece mesmo permeável à noção de uma operação transformativa. Afinal, no trabalho de adaptação para o cinema, são fundamentais a elaboração do

roteiro e o trabalho de direção. Deve-se considerar, pois, que roteirista e diretor são leitores que, como em todo ato de leitura, são (re) criadores de sentidos a partir da obra literária fonte. E se não se pode esperar de um filme a imagem criada pelo seu intelecto do leitor do seu personagem, os componentes audiovisuais são laborados a partir da realização de uma equipe de profissionais em que se destaca, tradicionalmente, a figura do diretor. Deve-se considerar, pois, um senso de autonomia no processo e no resultado da adaptação; a “passagem” do literário para audiovisual acarreta sempre uma inapelável transformação, pois distintos são os meios de expressão, o verbal e o audiovisual. Tal transformação sequer representaria, aliás, infortúnio ou desgraça, uma vez que nenhuma perda se daria. E a obra cinematográfica resultante do processo adaptativo nunca seria, portanto, “fiel” à obra literária que lhe serviu de “fonte”.

Nos últimos tempos, no lugar de “fidelidade” passou-se a considerar mais pertinente a ideia de “diálogo” entre o audiovisual e o verbal literário. E se usamos aqui aspas no substantivo *fidelidade* é mesmo para afirmar o descrédito em que a transformação de uma obra fruto do processo adaptativo, seja por meio das diversas nuances com que isso se dá, constitua um ato de traição. Por consequência, à nova audiovisual derivada do processo adaptativo devem ser respeitadas suas deliberações inventivas, os resultados impressos em outro meio de expressão.

Encarando a obra resultante como uma expressão autônoma – a qual deve ser fruída e valorada segundo seus próprios domínios expressivos, no caso, os do discurso cinematográfico – ao trabalho do diretor está naturalmente assegurada a autonomia como deliberação criativa na feitura do discurso fílmico, o que, aliás, pode levar até a contrariar ou realizar sensíveis mutações no plano da próprios elementos da diegese, como no caso de uma categoria fundamental como o personagem. Além disso, se na literatura o meio editorial é um fator a ser levado em conta na gênese de uma obra, o que dizer do meio cinematográfico, tão intenso em ingerências de ordem mercadológica?

Tais considerações estão subjacentes ao que se dirá a seguir a respeito de uma categoria personagem, em um gênero privilegiado dos “trânsitos” e trocas recíprocas entre cinema e literatura, desde, aliás, a origem do gênero: o *noir*. E, no caso da história do cinema, o filme *noir* surgira mesmo da adaptação literária. Fundamentalmente, a do processo da escrita do roteiro de cinema a partir dos elementos fundamentais da fábula (ou diegese) da obra literária fonte e das deliberações do diretor.

### **O cinema *Noir***

Conhecido também como o cinema negro, o *noir* remonta às narrativas literárias de investigação de enigma em torno de um crime, protagonizadas por detetives “clássicos” como Dupin, de Edgar Allan Poe, ou Sherlock Holmes, de Conan Doyle. Mas o que ficaria conhecido como literatura *noir* representaria tanto uma herança de tal universo ficcional quanto promoveria forte contraste com a narrativa de enigma. Pois, no lugar da assepsia, diletantismo culto e ares de dândi do investigador clássico de Poe ou de Doyle, comparecerá o detetive profissional.

*O Falcão Maltês*, de 1938, de Dashiell Hammett, figura como verdadeiro ícone da literatura *noir*, associando-se a outros romances, destacadamente de Raymond Chandler. O sucesso de tal literatura popular não demoraria ao chegar ao cinema; filmes são produzidos sob sua inflexão direta, buscando decalcar as marcas reconhecíveis daquelas histórias, quando não são diretamente adaptados de tais obras de *pulp fiction*, levando à grande tela a encarnação de personagens já queridos do público. E, na década de 40, terminada a Segunda Guerra Mundial, essas películas chegam à França. Ali, a designação filme *noir* é usada em referência à Série Noire, criada por Marcel Duhamel em 1945, pois, segundo ele, havia muita semelhança entre os filmes e os romances policiais de Dashiell Hammett e Raymond Chandler:

*Film noir* foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra. (MATTOS, 2001, p. 11).

Vale atentar melhor para a mudança de paradigma promovida pelo *noir* em relação à narrativa de enigma clássica. Fundamentalmente, a narrativa de enigma foi criada por Edgar Allan Poe, com o seu detetive C. Auguste Dupin, nos contos “Assassinatos na Rua Morgue”, “O Mistério de Marie Roget”, “A Carta Roubada”. Influenciado pelo Positivismo de August Conte, Dupin é uma máquina de raciocínio imune aos acontecimentos criminosos, uma vez que o objeto a ser investigado, o fato criminoso, já está dado e não haverá perigos ou outras mortes derivadas dele. Dupin desvenda os maiores mistérios de dentro de sua casa, sentado em sua poltrona, somente com seus poderes incríveis no uso do pensamento lógico, cujos lances são narrados por um fiel amigo-narrador, do qual nada sabemos, mas com o qual nos identificamos, uma

vez que como nós somos ignorantes dos motivos do crime e não possuímos os incríveis dons de raciocínio de Dupin. Essa inclusão de um mesmo personagem em diferentes histórias sem ser uma sequência, como uma trilogia, por exemplo, também uma contribuição de Poe.

A própria invenção do gênero policial é, na verdade, consequência de uma nova concepção da literatura proposta por Poe; é essa concepção que fará com que Poe consiga imaginar uma novela policial, isto é, uma combinação de ficção não mais com o deixar-se tomar pela inspiração e pela fantasia, ou com o liberar potencial de criatividade, mas sim uma combinação de ficção com raciocínio e interferências lógicas. (REIMÃO, 1983, P. 19).

O estilo caiu no gosto dos americanos e ganhou o mundo. Depois, surge outro personagem que conquistaria o gosto de leitores com extraordinário sucesso. O mais famoso dos detetives surge da inspiração em Poe e, com características bem próximas de Sherlock Holmes, passa a ser um verdadeiro ícone da literatura policial. Seu autor, Conan Doyle, leva Holmes para quatro romances e cinco livros de contos que, anos depois, se verteriam para o cinema com o ator Basil Rathbone, considerado por muito o melhor intérprete do célebre detetive. Talvez Holmes seja um dos primeiros personagens adaptados para o cinema, e um dos que ganharam maior visibilidade mundial. Holmes e Dupin possuem características muito próximas, como se pode perceber numa leitura sumária das obras em que aparecem, as quais consolidariam o gênero, que passaria, com o tempo, a ser reconhecido como de narrativa “clássica” de enigma.

Passado o início do século XX, chegada a década de 30, podemos observar uma mudança na literatura policial. Estando às vésperas da Segunda Guerra Mundial e da queda da Bolsa de Nova York em 1929, o mundo vive uma reviravolta em distintas áreas.

E, ao nível das ideias, estamos presenciando uma importância crescente da filosofia de Nietzsche, do vitalismo de Bergson, da psicanálise e os primórdios do Existencialismo, que engendram um clima natural que se opõe ao otimismo racionalista oriundo do Positivismo. (Reimão, p. 55, 1983).

E assim, surge a Série Negra ou a Série *Noire*, criado por Dashiell Hammet, em especial com seu romance *O Falcão Maltês*. Seu detetive, Sam Spade, foge do perfil de

Holmes ou Dupin. A educação, elegância, sutileza dos detetives da narrativa de enigma dão lugar a um novo perfil. Spade é o primeiro investigador rude, vulgar, áspero, deselegante, para quem desvendar resolver casos criminais é uma fonte de renda. E – destaque-se – ao contrário de se acompanhar o processo de decifração racional de um crime que já aconteceu, fundamento da narrativa de enigma clássica, no andamento narrativo do *noir* outros assassinatos poderão ocorrer, até a última página. Não há garantias para o detetive, que se vê enredado num mundo da escória da grande cidade. E se o véu da suspeita se estende a todos, os supostos assassinos, a polícia ou sedutoras mulheres, o detetive deve agir também para proteger a própria pele.

### **O protagonista *noir***

Spade também tem o seu perfil desenhado de acordo com a nova ordem social da época, fim dos anos 1920, início da década de 1930. As histórias se passam em cidades modernas, em meio a tensões econômico-sociais, com a parte decadente da sociedade, com riscos de vida, com mulheres fatais, as *Femme Fatale*, com quem o detetive às vezes vive histórias tórridas de desejo sexual, na qual o sentimentalismo romântico deve ceder diante dos perigos que ameaçam a sobrevivência.

É importante salientar o papel do narrador, ou melhor, alguns dos seus modos de atuação. Ao contrário de boa parte das narrativas policiais de enigma, em que as histórias eram contadas por um personagem secundário, como dissemos, no romance *noir* o narrador às vezes é o próprio protagonista. Nesse caso, a narrativa é construída no presente e acompanha passo a passo as investigações e a ordem dos acontecimentos.

Nesse novo contexto, tais romances começam a ser adaptados para o cinema e grandes nomes de Hollywood passaram a ser conhecidos como Sam Spade ou Philippe Marlowe (outro grande detetive do gênero, criado por Raymond Chandler).

Na literatura e no cinema narrativos, os personagens são o alicerce de uma "boa" trama e o protagonista serve como uma bússola indicando os caminhos que a história se segue. No romance, o personagem é feito somente de palavras, deixando a constituição visual pela imaginação do leitor. No cinema, o protagonista é encarnado por um ator cuja caracterização foi feita de acordo com as deliberações de profissionais como diretor de fotografia, roteirista e o diretor do próprio do filme.

Segundo Candido (1968, p. 111), o cinema reduz muito a imaginação em relação ao campo da definição física do personagem. "Num outro, porém, o da definição

psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional". Tais considerações acabam destacando, indiretamente a importância da categoria personagem, para o universo da ficção. Segundo Bulhões:

O personagem é uma espécie de centro de interesse fundamental em torno do qual se desenvolve uma narrativa. De fato, muito do nosso interesse por uma história parece estar em acompanhar seus conflitos, sua trajetória. O personagem é, pois, um vetor do próprio desenvolvimento narrativo, a um só tempo peça decisiva para a organização das etapas da narração e essencial para a atitude de projeção e identificação por parte do espectador ou leitor (BULHÕES, 2009, p.98).

Os filmes *noir* são, quase sempre, roteirizados em histórias com personagens-protagonistas detetives, normalmente com comportamento duvidoso, anti-heroico, muitas vezes portando um passado atormentado, fonte de paranoias que o acompanham no presente. E nas situações com que ele se envolve o mais importante é chegar à resolução do caso sem se importar exatamente com meios utilizados para isso. Além dele, outros personagens e tipos sociais são importantes no gênero, como a *Femme Fatale*, indivíduos do submundo, moralmente ambíguos, policiais violentos e corruptos. E mostra as duas facetas da sociedade: o mundo do crime e a “respeitável” sociedade burguesa. Nesse contexto é o protagonista, o detetive profissional, que faz o papel de nos contar toda a história, é ele quem nos mostra como se dá o fluxo dos fatos e nos faz querer saber o que vai acontecer no final.

No filme *noir* para haver uma espécie de fórmula que formata o detetive protagonista: homem, jovem, violento, sedutor e não raramente com desvios psicológicos. A investigação é o seu "ganha-pão". Vai a campo para resolver seus casos e está vulnerável a qualquer situação, inclusive correndo risco de ser o próximo cadáver.

Veja-se como Mattos aborda o caráter psicológico do detetive em relação às mulheres: "O personagem masculino geralmente é masoquista – com uma incrível incapacidade para perceber a desonestidade da mulher traiçoeira – que usa paixão louca como forma luxuriosa de autopunição" (2001, p. 40).

O caráter “mais humano” do protagonista do *noir* aproxima-o do espectador, mas ao mesmo tempo destaca-se do cotidiano pela sua desenvoltura e habilidades, como um quase super-herói ou um super-herói às avessas.

## Bellini em cenas

Remo Bellini é uma espécie de “encarnação tropical”, brasileira, do detetive *noir*. O aparecimento do personagem deu-se com *Bellini e a Esfinge*, romance que Tony Belloto publicou em 1995, a que se seguiriam *Bellini e o Demônio*, de 1997, e *Bellini e os Espíritos*, de 2005. Para nosso propósito, para cotejar sucintamente alguns aspectos expressivos de sua presença no romance com uma de suas versões cinematográficas, o filme *Bellini e a Esfinge*, dirigido por Roberto Santucci Filho e lançado em 2001, é preciso tomar algumas cenas.

A primeira está no início do filme, o primeiro encontro entre o detetive Bellini e aquela que é designada para ser sua parceira de investigação, a jovem Beatriz. Já esse primeiro momento, Bellini demonstra características marcantes do seu perfil. Ao encontrar a moça, em presença do detetive Dora Lobo, é ríspido logo nas primeiras falas, não deixando outra alternativa para Lobo que retirar a jovem da sala para não causar constrangimento.



Imagem I: Dora Lobo apresentando a sua nova assistente, Beatriz, a Bellini.

Os estudos de cinema utilizam, prioritariamente, a designação *ponto de vista*, diferentemente de *foco narrativo* ou *voz narrativa*, entre outras, usada nos estudos literários. Com *foco narrativo* a teoria do cinema busca dar conta da articulação de distintas instâncias responsáveis pela representação da informação diegética, ou seja,



(aspectos visuais, sonoros, *voz over*, *voz off* etc). É preciso atentar – e em todo o momento do filme Bellini e a Esfinge – à concorrência de duas instâncias narrativas mais destacadas que compõem o ponto de vista. Assim, se o espectador acompanha a narrativa escutando a *voz over* do próprio protagonista, Bellini, há um ponto de vista cuja marca é estritamente ótica: a câmera que “olha” e nos traz a informação diegética com a imagem estampada na tela. No momento que aqui interessa, a câmera está localizada, estrategicamente, no canto superior da sala, mostrando o olhar sedutor e instigante de Bellini sobre Beatriz, revelando o seu interesse em forma de desejo erótico. Assim, e tal cena possui certo caráter exemplar, a instância narrativa da câmera atua como *voyeur* que flagra o desejo dos personagens. Em momentos mais avançados da narrativa, tal atitude *voyeur* terá papel decisivo, aliás.

Também no romance, o primeiro encontro entre Bellini e Beatriz é envolto em um clima erótico. Porém, algo que é atenuado no filme, Bellini se mostra inseguro e até constrangido com os pensamentos que tem da própria jovem, assim como demonstra suspeitar de que o desejo é recíproco:

Beatriz levantou-se e sorriu com a sua boca grande rasgada num sorriso anguloso. Do corpo, chamava a atenção as pernas longilíneas e os peitos pequenos e firmes. Cumprimentei-a. Ela disse: - Finalmente estou conhecendo o famoso Bellini. Rimos nervosamente traindo a excitação suspeita. (BELLOTO, 1991, p. 75).

A relação de Bellini e Beatriz, em ambas as obras, se dá a partir desse encontro. No primeiro caso, Bellini e Beatriz têm um envolvimento profissional que culmina em momento de explosão sexual, sem sentimento afetivo declarado ou explícito. No romance, ao contrário, há um envolvimento de sentimentos, em que Bellini chega a confessar suas intenções com Beatriz.

A tensão constante causada pela possibilidade da garçonete chegar a qualquer momento criou um contraponto ao devaneio sexual. Na hora de gozar gritei: "Eu te amo!" (mais tarde me envergonharia ao me lembrar dessa cena). (BELLOTO, 1991, p. 161).

Em outro momento Bellini chega a pedir Beatriz em namoro, contraponto que no filme, o seu maior envolvimento será com a prostituta Fátima, outra personagem importante na trama. Também nessa fase do filme, tomando fragmentos praticamente literais do texto do romance de Belloto, Bellini mostra um dos traços não raros na

narrativa *noir*, a atitude autorreflexiva, em ocorrência intertextual que remete ao próprio gênero policial. Observe-se a transcrição do diálogo:

Detetive Lobo: Essa é Beatriz, a moça que te falei ontem. Ela vai ser a nossa assistente. Beatriz esse é Remo Bellini.

Beatriz: Eu não sabia que detetives eram seguidos. Eu sempre pensei que fosse o contrário.

Bellini: O que mais você ouviu falar? Que eles andam com uma capa de chuva e uma lupa no bolso?

Em outro momento Bellini faz uma observação sobre Beatriz para o Detetive Lobo: Bellini: Mais uma advogada criminalista fanática por Agatha Christie?

Seguindo pistas para encontrar Ana Cintia Lopes, uma das personagens importantes da investigação, Bellini vai à Boate Las Vegas. No local, Busca informações com os proprietários, que figuram como autênticos gângsters, o que faz ecoar uma tradição cinematográfica anterior ao *noir*, o chamado “filme de gângster”. No romance, tal encontro entre Bellini e os gângsters, no submundo, é retratado com diálogos que exploram a tensão do momento, a insegurança do protagonista à mercê de um grande risco. Para obter a informação desejada, Bellini entra sorrateiramente pelas portas do fundo da boate e, com astúcia e inteligência de um bom investigador, invade o escritório e consegue a ficha de identificação da dançarina Camila, que no momento poderia ser ou conhecer Ana Cíntia, seu verdadeiro alvo de investigação.

Nesse momento da narrativa do romance, Bellini dispara o seu primeiro tiro. Bóris, o cão de guarda da casa de shows, é alvejado e morre, o que leva Bellini a certo dilema moral, revelando um teor compassivo do protagonista. Na adaptação, a cena opera uma forte mutação, uma vez que explora intensamente ação, seu caráter performático. O espectador passa a acompanhar um combate de “tirar o fôlego”, em que se explora sua “adrenalina”, aderindo ao que se poderia chamar de *thriller criminal*, muito comum ao *mainstream* cinematográfico norte-americano.



Imagem II: gângsteres e seguranças da Boate Las Vegas perseguem Bellini

Tais *thrillers* envolvem uma série de assassinatos bem-sucedidos, sequenciados por um ato falho que leva ao ápice da sequência de cenas com alto índice de violência, ação, perseguições e muitos, muitos tiros. O filme de Santucci Filho assimila – conscientemente ou não – traços do *thriller* criminal, estabelecendo, pois, uma mescla com a tradição *noir*. A marca do detetive *noir* em Bellini se contamina, então, com traços do policial combativo de filmes de ação da atualidade. Sua desenvoltura com a arma, seus saltos e o desvencilho de seus supostos inimigos é característico de personagens com alto nível performático que o cinema de entretenimento contemporâneo tanto explora.

Em cena bem mais avançada na estrutura da narrativa fílmica, quando Bellini vai procurar Stone, um traficante que possui informações relevantes para desvendar do caso, o detetive se embrenha em uma luta de braços com o segurança do contraventor, rendendo-o e retirando as informações.



Imagem III: violência de Bellini para obter informações de Stone.

Tais cenas dialogam claramente com filmes de ação do período de lançamento de *Belline e a Esfinge* nas telas do cinema brasileiro. E, nesse ponto, podemos reconhecer que, como em tantos outros gêneros e na dinâmica muito célere do cinema de mainstream, o *noir* contemporâneo do filme de Santucci Filho assimila expedientes de outros gêneros, os quais, por sua vez, também nunca se comportam em estado “puro”. No caso do *noir*, aliás, a marca do naturalismo literário do século XIX se reconhece nessa literatura *pulp fiction*, assim como a marca da visualidade expressionista, cinematográfica e pictórica, no cinema noir. Tal movimento de incorporação, em que se reconhecem distintos afluentes que deságuam em um gênero, está, pois, impresso claramente na gênese do *noir*. Segundo Mattos no *noir* “há uma certa inflexão ou tendência que nasce em certos gêneros, notavelmente no filme de gangster, no *thriller criminal* e no filme de detetive” (2001, p. 22). Mattos observa a influência dos *thrillers* em diversos filmes noir, e faz uma ressalva, certamente inútil em sua atitude prescritiva:

O verdadeiro filme noir, na nossa concepção, é, como já dissemos, somente aquele que conjuga as formas de ficção criminal americana, seja na modalidade proposta por Hammet e Chandler, seja apresentada por Cain e Woolrich, com estilo visual impressionista. (MATTOS, 2001, p. 21).

Um encontro às escondidas, que coloca a vida de Bellini em risco e que, ao mesmo tempo poderia ser a grande pista para desvendar todo o mistério de assassinato

do Dr. Rafidjian; todo o ambiente é envolto por um clima de tensão e medo motivado pela trilha sonora e pelo labor plástico, que ressalta a escuridão da noite e suas muitas sombras, negras: é assim que se dá um dos pontos de clímax do filme. Na madrugada, em um parque público, Bellini vai ao encontro do seu principal suspeito, agendado por Fátima. Tal cena explora e ao mesmo tempo emblematiza a estética cinematográfica *noir*.

Na mesma cena, quando Miguel se aproxima de Bellini, o detetive está de costas e a câmera se aproxima dele, como se estivesse sob o comando do coadjuvante perigoso. Com o uso da chamada câmera subjetiva, vemos o que os olhos de Miguel vêem, expediente que busca acentuar o clima de suspense. Nesse momento, o espectador pode ter a sensação de que o nosso detetive foi "traído" pela sua própria história. Aquele que narra, por meio da voz *over*, aquele que busca controlar seu destino com tal narração, parece está perdido no ardo do mundo do crime, pois é observado, flagrado e, portanto, dominado por um olhar que é tanto o da câmera quanto o do antagonista.



Imagem IV: Miguel, o Índio, se aproxima de Bellini.

Centrada na perspectiva da voz narrativa do protagonista, Bellini, no romance de Tony Bellotto a informação diegética, nessa altura da narrativa, assim como no romance em sua totalidade, é dada somente pela enunciação do narrador protagonista, como se manifesta na frase: "A coisa deu-se do seguinte modo".

Toda a caracterização do cenário também é feita no romance pelo narrador protagonista. E ele toma o cuidado de detalhar em metonímias o ambiente em que está inserido: “Tomei o cuidado para escolher um lugar mal iluminado, para que não pudesse ser observado pela horda de tiras que frequentam a região”. (BELLOTO, 2000, p. 182).

Ou ainda em:

Lá dentro, dirigi-me à estátua de Luís de Camões. Não havia ninguém ali, a não ser o próprio Camões que, mítico, fantasmagórico e irreal, me observava com um só olho sutilmente, como que antevendo o que aconteceria em seguida. E então, sem que me desse conta, senti no pescoço a pressão fria de uma lâmina de canivete. (Belloto, 2000, p. 183).

Tal fragmento pode servir como uma amostra de tonalidade reflexiva que eventualmente comparece ao romance de Belloto e fortemente recua fortemente no filme de Santucci Filho. O cinema é uma expressão que pode – como já o demonstrou em sua trajetória de mais de cem anos, – se envolver com expedientes de sugestão lírica, ou se lançar a certa abstração, o que poderia funcionar como correlativo a esse último fragmento textual que destacamos. Mas às vezes prefere envolver-se com expedientes que acentuam a *performance*, como parece ser esse *Bellini e a Esfinge* de Santucci Filho, dando sinal do influxo do apelo mercadológico que parece estar na mescla do *noir* com o filme de ação contemporâneo.

### **Considerações finais**

Perguntas como "qual é melhor: filme ou o livro?" ou exclamações do tipo “que pena, o romance é bem melhor” não raramente comparecem em conversas informais após uma sessão de um filme “baseado” em obra literária. No entanto, os últimos tempos assistiram ao amadurecimento da noção de autonomia do cinema em relação à literatura, e vice-versa, como etapa fundamental para a própria avaliação das ricas e complexas relações entre as duas formas de expressão.

Alguns teóricos, como Robert Stam (2008, p. 20), indicam que o sistema de análise crítica cinematográfica é muito exigente e, muitas vezes, preconceituoso quando o assunto é adaptação. Focar os estudos valorizando a “fidelidade” do filme à obra acabaria por redundar num caminho simplista e ingênuo.

Como é flagrante, até hoje o cinema recorre a best-sellers para "pautar" seus grandes sucessos de bilheterias. E personagens que caíram na graça do público se tornam ícones aderentes ao mercado cinematográfico.

No caso aqui considerado, o da reconfiguração da categoria personagem na “transposição” de *Bellini e a Esfinge* para a grande tela, flagramos que a autonomia do cinema se traduziu numa mutação sensível do protagonista. Tal mutação passa, como vimos, pela questão do *ponto de vista* – o que no campo literário costuma comparecer com a designação de *foco narrativo* – e por alguns modos com que o filme de Santucci Filho “redesenhou” o personagem, acentuando certos traços, atenuando outros. Nesse último aspecto, percebe-se que a mutação de nuances do personagem no filme fica inseparável de uma espécie de contágio do *noir* com traços de gêneros cinematográficos diversionais contemporâneos, notadamente o *thriller* criminal.

Apesar da limitação de um artigo, as considerações aqui feitas talvez contribuam para investigações semelhantes, postadas no campo das relações entre cinema e literatura. Ao mesmo tempo e mais especificamente, *Bellini e a Esfinge*, romance e filme, convida a reflexões frutíferas a respeito das associações intensas de expressões narrativas na dinâmica do mercado. A esse respeito, aliás, a presença do *noir*, gênero ficcional cuja trajetória é flagrantemente permeável a novos influxos, desponta como uma espécie de mote inspirador para outros trabalhos.

## REFERÊNCIAS

BELLOTO, Tony. **Bellini e a esfinge**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

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

BULHÕES, Marcelo. **Considerações sobre a adaptação para o audiovisual**: A Ficção *Noir*. Santa Cruz do Sul, v. 36 n.61, p. 64-79, jul.-dez., 2011. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/2512/1765>

CANDIDO, A. et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CASAROTTO, Abele Marcos. “Romance policial: duas faces de um detetive”. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Abele-Marcos-Casarotto.pdf>

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

MASCARELLO, Fernando. **A história do cinema mundial**. São Paulo: Ed. Papirus, 2006.

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

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.