

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FERNANDO FRANQUEIRO GOMES

DENNIS LEHANE E MARTIN SCORSESE:
DOIS OLHARES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
EDWARD “TEDDY” DANIELS DE *ILHA DO MEDO*

UBERLÂNDIA
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FERNANDO FRANQUEIRO GOMES

DENNIS LEHANE E MARTIN SCORSESE:
DOIS OLHARES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
EDWARD “TEDDY” DANIELS DE *ILHA DO MEDO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Curso de Mestrado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

UBERLÂNDIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G633d
2018 Gomes, Fernando Franqueiro, 1992-
 Dennis Lehane e Martin Scorsese : dois olhares sobre a construção
 da personagem Edward “Teddy” Daniels de Ilha do medo
 / Fernando Franqueiro Gomes. - 2018.
 132 f. : il.

 Orientador: Leonardo Francisco Soares.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.948>
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Cinema e literatura - Teses. 3. Adaptações
 para o cinema - Teses. 4. Lehane, Dennis, 1966- - Crítica e interpretação
 - Teses. I. Soares, Leonardo Francisco. II. Universidade Federal de
 Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III.
 Título.

CDU: 82

FERNANDO FRANQUEIRO GOMES

DENNIS LEHANE E MARTIN SCORSESE:
DOIS OLHARES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
EDWARD "TEDDY" DANIELS DE *ILHA DO MEDO*

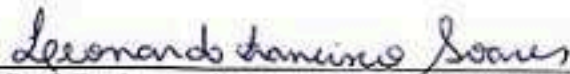
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Curso de Mestrado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Uberlândia, 21 de junho de 2018.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/ UFU (Presidente)


Profa. Dra. Marileide Dias Esqueda/ UFU


Prof. Dr. Pedro Henrique Trindade Kalil Auad / UFMG

Para João, Iolanda e Vinício.

AGRADECIMENTOS

Seria injusto dizer que, durante toda essa jornada, Dennis Lehane, Martin Scorsese e, porque não, Teddy Daniels, foram meus únicos companheiros – mesmo que de forma abstrata – para a conclusão deste trabalho; muitos nomes poderiam estar sendo citados aqui pois, de alguma forma, fizeram parte de todo esse percurso. Desde já, agradeço àqueles que, mesmo indiretamente, colaboraram, me inspiraram ou me incentivaram a realizar esta pesquisa. E, claro, agradeço em específico algumas presenças que foram mais que fundamentais:

- À Secretaria do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia pelo suporte durante todo esse período de mestrado;
- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES;
- Ao meu orientador, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, pela incrível bagagem cultural e amor ao cinema e à literatura. Obrigado pela paciência e persistência, pelos ensinamentos essenciais não só em sala de aula, mas em todas as conversas e reuniões;
- Ao prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pela acolhida, ainda nos tempos de graduação quando resolvi me aventurar pelas disciplinas da Literatura no curso de Letras, e principalmente pelas contribuições e debates como professor durante o período de pós-graduação;
- À prof. Dra. Marileide Dias Esqueda, por todos os ensinamentos e conversas enriquecedoras durante a graduação em Tradução, pelas constantes contribuições na minha jornada acadêmica até aqui, e por ser um grande exemplo de profissional, em todos os aspectos;
- Aos professores do curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia, por todo aprendizado e por, de certa forma, pavimentarem meu caminho até aqui;
- Aos meus pais Liliane e Ricardo, e minha avó Olga, pelo amor e apoio incondicional, pela paciência e por incentivarem, desde sempre, a realizar, por mais difíceis que sejam, meus objetivos. Eu amo muito vocês;
- Por último, não menos importante, aos meus amigos, pela paciência e compreensão nesses quase dois anos e meio, e principalmente pelas boas vibrações e pela torcida.

I am neither a writer nor a theorist. I'm a filmmaker. I saw something extraordinary and inspiring in the art of cinema when I was very young. The images that I saw thrilled me but they also illuminated something within me. The cinema gave me a means of understanding and eventually expressing what was precious and fragile in the world around me. This recognition, this spark that leads from appreciation to creation: it happens almost without knowing. For some, it leads to poetry, or dance, or music. In my case, it was the cinema.

Martin Scorsese

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a construção da personagem Edward “Teddy” Daniels, do romance *Ilha do Medo* (2003), de Dennis Lehane, e como ela acontece na sua adaptação para o cinema, dirigida por Martin Scorsese (2010) buscando pensar o processo de adaptação cinematográfica pelo viés da noção de tradução intersemiótica. Serão analisados os elementos que contribuem para a construção da personagem no romance escrito, como a violência presente no perfil da personagem, os conflitos que desenham sua persona e a influência da narrativa *noir* no seu desenvolvimento, e como são levados para as telas do cinema no material cinematográfico. Com o auxílio teórico de reflexões como as de Roland Barthes, Jean Epstein, Serguei Eisenstein, Muniz Sodré, Pedro Butcher, entre outros, o trabalho, primeiramente, realiza uma contextualização a respeito do diálogo entre a literatura e o cinema, considerando os objetos de pesquisa como produtos da cultura de massa. Também se esboça um estudo para pensar a adaptação de textos literários para o cinema como tradução intersemiótica, a partir de autores como Julio Plaza, Linda Hutcheon, Thaís Flores Nogueira Diniz e Haroldo de Campos. A trajetória ficcional do escritor e do cineasta é apresentada, com ênfase para os diálogos temáticos que se percebe entre Dennis Lehane e Martin Scorsese. Edward “Teddy” Daniels pode ser considerado como o fio condutor essencial para todo o desenvolvimento da trama de *Ilha do Medo* e sua análise será feita com base em artigos e teóricos que abordam a construção do personagem na narrativa literária e cinematográfica, tais como Roberta Nichele Bastos, Alain Silver e James Ursini, Vitor Manuel de Aguiar e Silva e Fernanda Massi. Por fim, será observada a tradução intersemiótica para recriar a personagem no cinema, através da linguagem cinematográfica, pela direção de Martin Scorsese.

Palavras-chave: Personagem. Tradução intersemiótica. Martin Scorsese. Dennis Lehane. *Ilha do Medo*.

ABSTRACT

This work aims to analyze the construction of the character Edward “Teddy” Daniels, from the novel *Shutter Island* (2003), written by the author Dennis Lehane, and how it is built in the film adaptation directed by Martin Scorsese (2010). In this study the process of film adaptation will be worked through the notion of intersemiotic translation. The elements of the narrative that contribute to the construction of the character in the written novel will be analyzed such as the violence surround his experiences, the conflicts that helps to build his persona and the influence of *noir* style in the character, and how these elements are translated into the language of cinema. With the theoretical support of reflection such as those from Roland Barthes, Jean Epstein, Serguei Eisenstein, Muniz Sodré and Pedro Butcher, among others, this work contextualizes the dialog established between literature and cinema, considering the objects of this work as products of the mass culture. A study about adaptation of literary texts for the cinema as a form of translation will also be carried out based on authors as Julio Plaza, Linda Hutcheon, Thaís Flores Nogueira Diniz and Haroldo de Campos. The fictional trajectory of the writer and the filmmaker is also presented, with emphasis on the thematic dialogues that becomes evident between Dennis Lehane and Martin Scorsese. Edward "Teddy" Daniels can be considered as the main piece that conducts the entire development of the romance and movie plot, and his analysis will be done based on studies that approach the character construction and the use of *noir* narrative on both literature and cinema, such as Roberta Nichele Bastos, Alain Silver and James Ursini, Vitor Manuel de Aguiar e Silva and Fernanda Massi. The intersemiotic translation will also be observed to recreate the character in the movie adaptation, through the language of cinema, under Martin Scorsese direction.

Key-words: Character. Dennis Lehane. Martin Scorsese. *Shutter Island*. Intersemiotic translation.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 01 – Leonardo DiCaprio como Teddy.....	95
Imagem 02 – foto de Rachel.....	96
Imagem 03 – Dachau.....	97
Imagem 04 – rosto congelado.....	97
Imagem 05 – mãe e filha mortas.....	97
Imagem 06 – arame farpado.....	98
Imagem 07 – menina morta.....	98
Imagem 08 – primeira vitrola.....	99
Imagem 09 – segunda vitrola.....	99
Imagem 10 – terceira vitrola.....	100
Imagem 11 – soldado Teddy.....	100
Imagem 12 – corpo ensanguentado.....	101
Imagem 13 – corpos sendo baleados.....	101
Imagem 14 – corpos amontoados.....	101
Imagem 15 – Dolores queimada.....	102
Imagem 16 – suposta Rachel ensanguentada.....	102
Imagem 17 – crianças ensanguentadas na sala.....	102
Imagem 18 – O suposto Andrew Laeddis.....	103
Imagem 19 – Teddy encontra os filhos mortos.....	103
Imagem 20 – Teddy e Chuck na sala.....	104
Imagem 21 – Teddy e Chuck interrogam.....	104
Imagem 22 – Chuck no sonho de Teddy.....	105
Imagem 23 – Chuck no sonho de Teddy 2.....	105
Imagem 24 – criança afogada.....	106
Imagem 25 – crianças afogadas.....	106
Imagem 26 – <i>Noir</i> 1.....	107
Imagem 27 – <i>Noir</i> 2.....	108
Imagem 28 – <i>Noir</i> 3.....	108
Imagem 29 – <i>Noir</i> 4.....	108
Imagem 30 – <i>Noir</i> em <i>Ilha do Medo</i> 1.....	109
Imagem 31 – <i>Noir</i> em <i>Ilha do Medo</i> 2.....	109
Imagem 32 – <i>Noir</i> em <i>Ilha do Medo</i> 3.....	109
Imagem 33 – <i>Noir</i> em <i>Ilha do Medo</i> 4.....	110
Imagem 34 – <i>Noir</i> em <i>Ilha do Medo</i> 5.....	110
Imagem 35 – <i>Noir</i> em <i>Ilha do Medo</i> 6.....	111
Imagem 36 – <i>Noir</i> em <i>Ilha do Medo</i> 7.....	111

Imagem 37 – <i>Noir em Ilha do Medo 8</i>	111
Imagem 38 – paciente algemado.....	112
Imagem 39 – paciente idosa.....	113
Imagem 40 – quadro de tortura.....	113
Imagem 41 – paciente em pintura.....	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 DA LITERATURA AO CINEMA: UM PERCURSO DA RELAÇÃO ENTRE AS ARTES E A ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	16
1.1 A adaptação cinematográfica como tradução intersemiótica.....	27
2 DENNIS LEHANE E MARTIN SCORSESE: UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E CINEMA.....	39
2.1 <i>Mass media: a literatura de entretenimento e o cinema hollywoodiano como produtos da cultura de massa.....</i>	39
2.1.1 <i>A literatura de entretenimento.....</i>	44
2.1.2 <i>O cinema hollywoodiano.....</i>	47
2.1.3 <i>A adaptação de literatura de entretenimento para o cinema.....</i>	50
2.2 A ficção de Dennis Lehane.....	51
2.3 A obra de Martin Scorsese.....	56
2.4 Encontros temáticos entre as obras de Dennis Lehane e Martin Scorsese.....	61
2.5 A trama de <i>Ilha do Medo</i>	67
3 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA PERSONAGEM EDWARD “TEDDY” DANIELS DO ROMANCE DE DENNIS LEHANE PARA O FILME DE MARTIN SCORSESE.....	71
3.1 Edward “Teddy” Daniels no romance policial de Dennis Lehane.....	71
3.2 O perfil de Teddy Daniels.....	83
3.3 A tradução intersemiótica de Edward “Teddy” Daniels sob o olhar de Martin Scorsese.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS.....	120

INTRODUÇÃO

O fascínio e interesse pelo cinema foi um grande motivador para que eu buscasse caminhos acadêmicos que me permitissem explorar a sétima arte e desenvolvesse pesquisas e projetos que abarcassem seus aspectos e elementos. Em 2014, escrevi minha monografia de conclusão do Curso de Bacharelado em Tradução na Universidade Federal de Uberlândia com intuito de relacionar meu interesse pelo cinema com temáticas abordadas ao longo da graduação, sendo esta, minha primeira pesquisa na área: *A tradução para o português dos palavrões em Os Infiltrados de Martin Scorsese*.

O diretor Martin Scorsese sempre foi um cineasta que admirei bastante, contudo, além dessa admiração pessoal, a obra do diretor possui uma grande importância para o cinema norte-americano e mundial, sendo que sua riqueza temática instiga a reflexão. A estética do diretor, assuntos e aspectos de seus filmes como a violência, o frequente protagonismo masculino, os retratos urbanos, entre outros, fornecem caminhos para levantar algumas discussões acadêmicas. Pensando nisso, ao ingressar no programa de Mestrado em Estudos Literários na UFU, vi uma chance de explorar não só o cinema do diretor, mas de estabelecer uma ponte entre sua obra com a literatura, outra arte que também me encanta e sobre a qual sempre tive vontade de pesquisar e aprofundar mais.

A verdade é que tenho um grande interesse pela arte de contar histórias e tanto o cinema quanto a literatura são modos possíveis de desenvolver narrativas e tramas criativas, envolventes, interessantes e que podem render estudos sobre questões abordadas em seus materiais. Estruturas de linguagem que muitas vezes se apoiam na narrativa,¹ o cinema e a literatura, através de seus sistemas de signos, estabelecem diálogos diversos, e uma dessas formas de contato é através da adaptação.

Existe uma antiga discussão que perdura até os dias de hoje a respeito da relação entre cinema e literatura através da adaptação que se divide entre aqueles que enxergam a literatura como a arte autêntica e aqueles que destacam a autonomia do cinema, além da contínua discussão sobre fidelidade na adaptação. A fidelidade de uma adaptação cinematográfica em relação à obra literária é relativa e já foi tratada diversas vezes por muitos autores, não sendo, então, o meu foco quando optei por iniciar uma pesquisa

¹ Existem diversos materiais da literatura e do cinema que não seguem o gênero narrativo, contudo, este trabalho volta-se para dois objetos (romance e longa metragem de ficção) que adentram este gênero, por isso, a ênfase em observar o cinema e a literatura pelo viés da narrativa.

relacionando livro e filme. Preferi pensar a adaptação como uma forma de tradução intersemiótica.

Muitos escritores têm suas obras adaptadas para o cinema, tal interesse vai desde obras canônicas até a literatura comercial voltada para o puro entretenimento. Um dos autores que me chamou a atenção, assim como Martin Scorsese, pelos aspectos e temáticas abordadas é o romancista Dennis Lehane. O autor norte-americano se tornou um famoso escritor de *best-sellers* e alguns de seus títulos foram adaptados para o cinema, como por exemplo, *Sobre Meninos e Lobos*, dirigido por Clint Eastwood e vencedor de vários troféus nas principais premiações de cinema em 2004, *Gone Baby Gone*, por Ben Affleck, e *Ilha do Medo*, por Martin Scorsese.

Assim que ingressei no programa de Mestrado, escrevi um projeto para pesquisar a adaptação cinematográfica a partir do romance e do filme *Sobre Meninos e Lobos*, entretanto, ao longo do primeiro semestre do programa de mestrado, desenvolvi um artigo para a disciplina *Literatura, Interartes e Intermédias: Diálogos*, ministrada pelo professor Ivan Marcos Ribeiro, sobre a construção da personagem que mais me chama a atenção na obra de Dennis Lehane, o detetive Edward “Teddy” Daniels, de *Ilha do Medo*. Posteriormente, a partir do artigo² apresentado como trabalho final da disciplina, realizei uma apresentação de comunicação, em mesa coordenada pelo meu orientador, no evento Ceninha – evento acadêmico relacionado ao CENA – Colóquio de Estudos em Narrativa, no segundo semestre de 2016. Tal apresentação obteve uma acolhida bastante positiva e foram levantadas várias questões e problematizações pela plateia presente no evento. Com essa positiva repercussão sobre o material, decidi ir a fundo nos conflitos e “fantasmas” que assombram a personagem e fazer dessa problemática meu objeto de pesquisa para a elaboração da dissertação.

Em *Ilha do Medo*, a fabulação gira em torno da investigação do desaparecimento de um paciente do hospital psiquiátrico da Ilha Shutter e o protagonista é a personagem Edward “Teddy” Daniels, que se tornará a peça-chave para o desenvolvimento do enredo. Teddy é uma personagem complexa, cheia de conflitos psicológicos causados pelos

² Este trabalho surgiu a partir da escrita do referido artigo que encontra-se publicado nos anais do evento CENA. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/gpea/ceninha/wp-content/uploads/2017/11/EBOOK-CENINHA-FINAL-03.11-1.pdf>

traumas³ vividos em sua vida como ex-combatente da Segunda Guerra e também pela morte violenta de sua esposa. O interesse pela construção da personagem me foi despertado tanto por sua construção nas linhas que cobrem as páginas do romance de Dennis Lehane, quanto pelo modo como a personagem foi retratada no cinema, segundo o olhar do diretor Martin Scorsese.⁴ *Ilha do Medo* traz aspectos que, de certa maneira, promovem um encontro com alguns momentos da filmografia de Martin Scorsese. O romance tem uma forte inspiração no gênero *noir*, que tem influências em alguns filmes do diretor como *Taxi Driver* (1976) e *Cabo do Medo* (1991). Além disso, pude também perceber que não é só *Ilha do Medo* que promove um diálogo entre Scorsese e Lehane: existem diversas familiaridades entre as abordagens do diretor, mas inclusive entre as temáticas trabalhadas ao longo de ambas as carreiras.

As tramas investigativas e de suspense de Dennis Lehane são sempre ambientadas em espaços com uma atmosfera dominada pela violência, assim como também acontece com boa parte da filmografia de Martin Scorsese e dos temas abordados pelo diretor, envolvendo espaços e situações violentas, tornando-se, inclusive, uma de suas marcas registradas. A construção de personagens que desviam do óbvio nas obras do autor também é encontrada nos filmes do diretor, e é justamente esse aspecto que me despertou o interesse em analisar a personagem Edward “Teddy” Daniels sob a perspectiva dos dois olhares: o literário e o fílmico.

³ É preciso ressaltar que neste trabalho a ideia de trauma será pensada de acordo com a noção de neurose de guerra, elaborada pelos autores Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 537-538). O trauma como consequência da neurose de guerra é uma “afeção orgânica consecutiva a um trauma real” que provoca reações como depressão, angústia e delírio, pois eventos trágicos, como a participação na guerra, e podem estimular modificações da “alma e comportamento” de um indivíduo normal. A neurose de guerra passou por um processo de investigação, já que o exército acreditava que os indivíduos afetados por ela simulavam seus comportamentos. No entanto, após uma perícia, Sigmund Freud refutou essa concepção, pois a neurose é, também, caracterizada por uma simulação inconsciente. Episódios de tortura, prisão e outros relacionados à guerra geram um trauma específico e facilitam momentos de distúrbio e o aparecimento da loucura. Essa noção de trauma atrelado à neurose de guerra é pertinente, pois a personagem que será analisada neste trabalho tivera uma experiência na 2ª Guerra Mundial que desencadeou traumas que afetam o seu comportamento, se encaixando muito bem na definição proposta por Roudinesco e Plon.

⁴ O trabalho do diretor é desenvolvido junto a uma equipe de profissionais de áreas paralelas como figurino, maquiagem, direção de arte, fotografia etc., portanto, quando penso o olhar do diretor neste trabalho, está sendo levado em consideração o trabalho dos outros envolvidos para a construção geral do filme e das personagens. Isto será discutido com mais clareza no capítulo 3 desta dissertação.

A título de fundamentação para toda a pesquisa e análise dos objetos que serão estudados, o primeiro capítulo deste trabalho faz um percurso sobre a narrativa literária ficcional e a história do cinema, partindo de autores como Roland Barthes, Jean Epstein, Serguei Eisenstein e Assis Brasil, comentando, também, algumas relações entre as duas artes. Partindo dessa contextualização, o capítulo irá abordar a adaptação da literatura para o cinema pensando essa prática através da tradução intersemiótica. Para fundamentar essa questão, são usados autores como Thaís Flores Nogueira Diniz, Linda Hutcheon, Julio Plaza e Haroldo de Campos. Inclusive, a noção de Haroldo de Campos acerca da tradução como uma transcrição será comentada, pensando que, apesar de uma adaptação cinematográfica muitas vezes – e não só pelo senso comum – ser tomada como um decalque em imagem-movimento do texto literário, livro e filme são dois materiais distintos.

Em seguida, no capítulo 2, os dois materiais, objetos desta pesquisa, o romance e sua adaptação para as telas do cinema, serão tomados enquanto produtos da cultura de massa, já que se encaixam dentro dos conceitos de *literatura de entretenimento* e de cinema comercial *hollywoodiano*. Assim, a questão será abordada a partir de pensadores como Umberto Eco, Pedro Butcher, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. O capítulo segue para uma apresentação do autor Dennis Lehane, e também percorre a carreira de Martin Scorsese como cineasta. Lehane possui um vasto catálogo de *best-sellers* e é perceptível seu estilo e temáticas recorrentes nas narrativas: a violência, sua relação com a cidade de Boston e os aspectos da sua vizinhança, e as influências do cinema são presenças constantes na escrita do autor, logo, esses aspectos serão observados. Da mesma forma, haverá um apanhado sobre a filmografia de Scorsese, a recorrência dos temas abordados ao longo de sua carreira e também os diálogos que se estabelecem entre as temáticas da obra de autor e de diretor. A partir desses apontamentos, a trama de *Ilha do Medo* é apresentada para que o tema desta pesquisa seja adentrado e abordado por completo.

O terceiro capítulo é o momento de aprofundar a essência de Edward “Teddy” Daniels, o protagonista do romance, e analisar sua construção na literatura, observando a construção da personagem a partir de sua violência e traumas, segundo autores como Fernanda Massi, Vitor Manuel Aguiar e Silva, Renata Pallotini e Antonio Candido. A

construção da personagem no filme de Martin Scorsese será pensada como tradução intersemiótica e o capítulo analisará como é feita a criação de Teddy nas telas do cinema, a partir dos atributos dessa linguagem, pensando as escolhas do diretor nesse processo de criação e como a violência característica do protagonista da trama, conseqüente dos seus traumas, é apresentada na tela. Também será feita uma contextualização do gênero *noir* que é bastante evidente tanto na escrita de Lehane quanto no filme de Scorsese. Assim, busca-se entender esse processo de construção da personagem em ambas as artes: literatura e cinema.

CAPÍTULO I

DA LITERATURA AO CINEMA: UM PERCURSO DA RELAÇÃO ENTRE AS ARTES E A ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A relação existente entre cinema e literatura é antiga, e pode-se dizer que ela existe desde antes do surgimento do cinema e em seus primórdios. Alguns autores, como Carlos Figueiredo Jorge (2011), comentam que a forma de projeção de imagens do cinema, inclusive, já havia sido citada na obra *O Castelo dos Cárpatos*, de Júlio Verne, publicado em 1892. Dentre as diferentes maneiras pelas quais essa relação entre ambas as artes pode ser desenvolvida, é válido pensar na narrativa. Teresa M. P. A. Augusto Duarte Gonçalves (2009) ressalta que muitas estruturas narrativas operam com equivalência nos sistemas semióticos cinematográfico e literário, e os estudos acerca da teoria do cinema e da análise fílmica, surgidos na década de 1960, aproximaram a relação entre eles, pois apresentaram a perspectiva de que a narratividade, assim como na literatura, pode ser priorizada no cinema. Essa equivalência com a qual a narrativa funciona tanto no cinema quanto na literatura é devida à apresentação de uma história contada pelo discurso pertencente a cada texto que mistura personagens, ações, espaço, ambientação e, essencialmente, uma linha de tempo diegético, sendo combinados através da narração.

Existem vários modelos narrativos que são trabalhados no cinema, mas para melhor abordar a relação entre literatura e cinema buscada neste trabalho (em se tratando dos objetos em questão, um romance policial e um filme de suspense *hollywoodiano*), será pensado o modelo narrativo romanesco e a fronteira que esse modelo estabelece com o cinema de ficção. Para entender melhor essa relação é pertinente fazer um primeiro percurso pela manifestação da narrativa na literatura e, conseqüentemente, no cinema.

A narrativa pode ser compreendida como um relato de acontecimentos que estão conectados entre si, em uma sequência não necessariamente linear, que resulta na transmissão de uma história/fábula. Como observa Daniel Moreira de Sousa Pinna (2006), os seres humanos têm uma capacidade de narrar imanente, visto que frequentemente estão narrando situações do cotidiano, histórias que tomam conhecimento e também materiais que assistem ou leem. Pode-se entender que a narrativa é todo o discurso que relata uma história como se fosse real, possuindo personagens, casos e acontecimentos que em um determinado tempo e espaço são unidos; portanto, a narrativa não se restringe apenas à literatura (D'ONOFRIO, 1995). As narrativas se encontram no cotidiano das pessoas de

várias maneiras diferentes, desde a narração oral de lendas e mitos, até a escrita dos romances, histórias e as produções cinematográficas.

Encontrar um conceito fechado para definir a literatura é uma verdadeira quimera, entretanto, desde Aristóteles, o pensamento ocidental busca uma forma de melhor compreendê-la. A história da literatura não deve ser confundida com a história da narrativa, mesmo que essa seja uma de suas formas. A literatura apenas se tornou possível a partir do surgimento da escrita, inclusive, o próprio nome “literatura” vem do latim *literatura*, que, por sua vez, deriva-se de *littera* – cujo significado é *Letra* – e se relaciona diretamente com a escrita e a retórica. (LAJOLO, 1990). Pensando a literatura como constituinte do gênero narrativo, é notável que essa arte não se prende apenas ao elemento linguístico, a leitura levará o leitor a assimilações, associações e à criação de imagens visuais construídas a partir da letra.

Seguindo essa noção de que o exercício da leitura proporciona a criação de imagens visuais e significados para além do elemento linguístico, estimulando a imaginação do leitor, como proposto por Tzvetan Todorov (1972), pode-se, então, compreender a literatura, também, como um encontro do nível denotativo e conotativo, representados pelo elemento linguístico e as unidades literárias. Se a literatura e a leitura literária não se circunscrevem ao âmbito dos sistemas linguísticos, pensá-las a partir da relação com o efeito produzido no leitor é um caminho produtivo.

Refletindo sobre esse movimento do texto literário sobre o corpo do leitor, Roland Barthes (1999) defende a leitura como sendo uma forma de reconhecimento e compreensão, e atribui importância significativa no efeito que a leitura provoca no leitor, leitura esta que é responsável pela produtividade do texto que cria vários sentidos que ganham uma nova perspectiva a cada nova visita, a cada encontro com a escrita. Se a sociedade moderna busca sempre vincular a obra ao autor, explicando-a através das percepções e ideologias dele, Barthes se desprende do autor e introduz a figura do *scriptor* – “aquele que nasce com a escrita do texto” –, sendo um instrumento de sua realização, e morre quando ele se torna disponível para os leitores. Um texto é construído por diferentes inscrições e provido de uma multiplicidade cultural, tornando-se um material munido de diferentes possibilidades de interpretação. A “morte do autor” abre um espaço para que,

então, o leitor se torne uma nova entidade que irá esgotar as possibilidades do texto literário e suas diferentes significações e interpretações, aliás, é através do leitor e do exercício da leitura, para Roland Barthes, que acontece, de fato, a escrita do texto literário. Recorrer ao autor para entender o significado de um texto não se faz necessário quando é possível entender que cada indivíduo leitor terá suas próprias assimilações e impressões do texto, inclusive podendo renovar sua significação a cada leitura. A leitura deve ser algo que será saboreado pelo leitor, proporcionando prazer transcendendo à realidade, mesmo que por um tempo, para que aquela atividade seja agradável, e é a partir de uma conexão estabelecida entre o texto e o leitor que os sentidos serão construídos. Com base nessa ideia, Marcel Álvaro de Amorim evoca Roland Barthes e conclui que:

a recepção da literatura e o efeito provocado no leitor, o que o texto literário pode incitar nesse, passam a ser as questões principais dos estudos literários, dentro da teoria referida. Deve-se então ultrapassar a noção de reconhecimento de sistemas linguísticos, indagar fatores como a relação do texto literário com época em que foi produzido e qual a reação que o mesmo provoca nos leitores, assim como qual a medida da liberdade do leitor ao processar o texto literário. Barthes (1999) fala em consumir o texto, fruindo o prazer que ele traz, sem pensar em como foi feito. Propõe uma análise da leitura como fonte de prazer, possibilidade de escapismo. [...] Nessa concepção, o leitor é levado a penetrar no texto literário e não só admirá-lo como forma estética, há de acontecer um reconhecimento e, a partir desse, deve-se chegar a uma compreensão, uma ressonância intelectual, movimento que construirá junto ao leitor os sentidos do texto literário (AMORIM, 2010, p. 1728-1729).

A leitura proporciona ao leitor o reconhecimento dos sistemas linguísticos que levará à compreensão, de forma que ele alcançará seu próprio entendimento daquele texto. A noção explorada por Roland Barthes em “A morte do autor”, inclusive, permite uma associação à recepção do significado de uma imagem por um indivíduo, abordada por ele em *A Câmara Clara*. No texto, o autor elabora duas noções, *punctum* e *studium* que são responsáveis por despertarem em um indivíduo o interesse por uma imagem. O *punctum* é de natureza subjetiva e representa o aspecto de uma imagem que mais chama a atenção daquele que a vê, o que mais lhe causa emoção, interesse e fascínio, sendo independente do *studium*, o interesse guiado pela consciência. Se o *studium*, de certa forma, representa o

significado daquela imagem e seu contexto, o *punctum* é o sentimento intransferível e totalmente pessoal, assim como acontece com a leitura de um texto literário, que absorve a produtividade da escrita que produzirá sentidos variados e múltiplos, se renovando a cada leitura.

Refletindo sobre o que foi abordado por Barthes (1999; 1980) em seus textos citados aqui, essas reflexões do autor sobre a relação entre literatura e leitor, e da recepção da imagem por parte daquele que a observa, também podem contribuir para se pensar o cinema, através da relação entre o espectador e o produto fílmico. Considerando que a *literatura de entretenimento* proporciona, através da leitura, momentos de prazer e fuga ao leitor, o cinema também promove um escapismo no espectador, através de sua narrativa, levando a uma construção de sentidos e significados. Esse consumo que estimula o prazer e que entretém aquele que lê o texto ou assiste ao filme, é uma das maneiras pelas quais o romance literário e o cinema comercial se aproximam, cada um em suas estruturas específicas. Segundo o pesquisador Randal Johnson (1982), tanto o cinema quanto a literatura possuem a capacidade de produzirem significados, e fazem uso de metáforas, linguagem figurativa e uma distorção de espaço e tempo para desenvolver suas tramas.

Entretanto, as peculiaridades de cada instância narrativa propiciam modos variados de pensar a relação entre cinema e literatura. Tem-se, por exemplo, aquela leitura fomentada por uma ideia de subserviência entre as artes, assim, abre-se espaço para outorgar uma superioridade à literatura em relação ao cinema, pois ela teria surgido muito antes e a arte “segunda” estaria sempre se apoiado nas narrativas literárias para criar suas histórias. Além disso, segundo o pensamento do pesquisador e cineasta Jean Epstein (1983) a literatura trabalha com um signo indireto – a palavra –, que será compreendida pela razão do leitor que organizará mentalmente a sequência de palavras e então construirá seu sentido:

[...] a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes

que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. (EPSTEIN, 1983, p. 293).

Se a literatura proporciona ao leitor a criação de imagens que representam a realidade, no cinema isso acontece de outro modo. O cinema trabalha com imagens em movimento, uma sequência de enquadramentos unidos pela montagem, capturadas por uma câmera e projetadas na tela, criando suas representações da realidade, um símbolo direto, logo, o espectador, a priori, não teria o esforço mental de assimilação e interpretação, já que tudo está sendo exibido de uma forma explicitada pelas projeções audiovisuais, não necessitando, supostamente, de uma elaboração intelectual. A respeito disso, Jean Epstein (1983) pensa a imagem do cinema, em relação à linguagem verbal da literatura, e diz que:

A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através de operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma sequência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção. Na literatura, mesmo os escritores que, de Rimbaud aos surrealistas, pareceram ou pretenderam libertar-se do constrangimento do raciocínio lógico, conseguiram apenas complicar e dissimular de tal modo a estrutura lógica da expressão, que é preciso operar toda uma matemática gramatical, uma álgebra sintática para resolver os problemas de poesia que, para ser compreendida e sentida, exige não apenas uma sensibilidade sutil, mas também uma habilidade técnica semelhante à de um virtuose em palavras cruzadas. Nos antípodas de tais ambiguidades, o filme, por sua incapacidade de abstrair, em razão da pobreza de sua construção lógica, da sua impotência de formar deduções, está dispensado de recorrer a laboriosas digestões intelectuais. Assim, o livro e o filme se opõem. O texto só fala aos sentimentos da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria, para, em seguida, atingir o espírito do refinamento (EPSTEIN, 1983, p. 293-294) (grifos meus)

A partir das possibilidades de sua linguagem, o cinema parece contestar, por si só, a afirmação de Epstein, quando se mostra capaz de construir narrativas e tramas mais complexas. O cinema conseguiu se complexificar, desenvolvendo filmes que exploram elementos metafóricos e simbolismos que criarão mensagens e significados imprevisíveis exigindo a capacidade do espectador de assimilar interpretações e significados sofisticados para aquelas imagens. Nas palavras de Joel Cardoso:

O cinema reflexivamente pode veicular ou propor um processo ideológico, pode enveredar para o filosófico, ou para o poético. A diferença primordial é que, enquanto a literatura lida com recursos imagéticos subjetivos, dependendo do potencial imaginativo do autor e do leitor, o cinema, no imediatismo que lhe é peculiar, traduz essas palavras em imagens (CARDOSO, 2011, p. 08).

Dessa forma, a absorção da mensagem passada pelo material fílmico não é, sempre, tão simples, da parte do espectador. A autora Glória Elena Pires Nunes (2006) salienta, a partir do pensamento de Wolfgang Iser, que o ponto onde ocorre a interação entre o produtor e o receptor é a imagem, no caso do cinema, e o texto literário, na literatura. As representações em ambas as artes se encontram com as assimilações dos seus respectivos receptores e aquele sentido antes já “estabelecido” dá espaço para a criação de outros sentidos, assim, leitor e espectador são entidades que pairam entre as ações de observar a realidade reproduzida pelo material literário e fílmico e de assimilar significações e sentidos que ultrapassam essa realidade.

Muitas vezes os teóricos da sétima arte irão recorrer ao universo da metáfora e dos símbolos para dar conta da construção de sentido produzida pelo espectador de cinema. Marcel Martin é um exemplo, na sua concepção, retomada aqui pelas palavras da pesquisadora Thais Maria Gonçalves da Silva (2012):

metáfora é a justaposição de imagens de tal maneira que irá despertar no espectador um “choque psicológico”, fazendo com que o espectador uma ideia que o diretor expõe no filme. Os símbolos, diferentemente da metáfora, não necessitam de duas imagens em contraste, os símbolos se encontram na própria imagem quando ela traz consigo uma significação

mais profunda do que a mera ação que ela representa (SILVA, 2012, p. 184).

Esses elementos que tornam o cinema uma linguagem que desenvolve narrativas complexas são características comuns do cinema de arte, que é marcado pelo surgimento de escolas como o *expressionismo alemão*, *neorrealismo* e o *surrealismo*. No cinema de arte, destacam-se obras de diretores consagrados por seu estilo, tais como Andrei Tarkovsky (*Solaris*, de 1972; *Stalker*, de 1979) e Luis Buñel (*Um Cão Andaluz*, de 1928), e também trabalhos que foram responsáveis pela repercussão de movimentos influentes do cinema como a *nouvelle vague*, que teve como mentor cineasta François Truffaut (*Os Incompreendidos*, de 1959) e o cinema novo, no Brasil, com destaque para cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Contudo, essa abordagem não se limita apenas ao cinema de arte, produções *hollywoodianas* e famosos diretores de cinema do circuito *mainstream* também usam elementos e artifícios que, além de possuírem forte influência desses movimentos, também apresentam uma estrutura narrativa que usará de elementos simbólicos e metafóricos, mensagens não explícitas que irão estimular no espectador o desenvolvimento do seu próprio entendimento e interpretação. Nesse segmento podem-se citar diretores como: Stanley Kubrick (*Dr. Strangelove*, de 1964; *Laranja Mecânica*, de 1971), David Lynch (*Eraserhead*, de 1977; *Cidade dos Sonhos*, de 2001), Quentin Tarantino (*Cães de Aluguel*, de 1992; *Pulp Fiction*, de 1994) e Christopher Nolan (*Amnésia*, de 2002). Nas últimas décadas, o cinema independente também tem ganhado força e destaque com produções que fogem à convencionalidade do típico modelo de narrativa padronizado pelas produções de Hollywood como *Harry, Retrato de um Assassino* (1986), do diretor John McNaughton, *Sexo Mentiras & Videotape* (1989), do diretor Steven Soderbergh, *Pi* (1998) do diretor Darren Aronofsky e o mais recente vencedor do Oscar 2017 de Melhor Filme, *Moonlight* (2016), do diretor Barry Jenkins.

O campo de influência do cinema também já foi alvo de muitos questionamentos em relação ao poder de influência da literatura, pois o cinema era visto pelos críticos como

uma ferramenta de popularização entre as massas, já que se trata de uma narrativa que inclui som e imagem, conquistando um público extenso e diversificado.

Do lado do cinema, alguns “realizadores-críticos”, como Serguei Eisenstein, por exemplo, defendem sua própria autonomia, já que ele possui recursos que vão além de uma única linguagem, fazendo uso de sons e imagens para construir a narrativa. Eisenstein (2006) considera que os recursos visuais e sonoros próprios do cinema, são os únicos capazes de representar os conflitos e o monólogo interno de uma personagem, algo que existe com maior dificuldade na literatura. Nas palavras de Eisenstein:

Somente o filme dispõe dos meios para uma apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada. Ou só é possível à literatura, uma literatura que rompesse as fronteiras tradicionais. A mais brilhante realização neste campo são os imortais “monólogos interiores” de Leopold Bloom em *Ulysses*. Quando me encontrei com Joyce em Paris, ele se interessou vivamente pelos meus planos de um monólogo interior cinematográfico, cujo alcance é infinitamente mais vasto do que o possível à literatura. Apesar de sua quase completa cegueira, Joyce desejava assistir às paisagens que no *Encouraçado Potemkin* e em *Outubro*, com os meios expressivos próprios do cinema, seguiam uma direção análoga. (EISENSTEIN, 2006, p. 212).

O cinema possui uma linguagem própria, a narrativa é desenvolvida a partir de técnicas próprias desse tipo de arte, usando artifícios como cortes, edições, enquadramentos, mudanças de plano, entre outros aspectos. Em vez de usar palavras, a narração no cinema acontece por meio de imagens que são mostradas em cena, às vezes fazendo uso de uma narração verbal complementar. Ainda assim, pode-se dizer que a narrativa no cinema é audiovisual, e o que é passado para o espectador como elemento narrativo é apenas aquilo que ele vê e ouve em forma de diálogo através dos personagens, sendo atribuído a isso seu entendimento e dedução dos significados daquilo que é exibido (PINNA, 2006).

Ricardo Zani comenta que nas produções cinematográficas:

a essência de sua narrativa reside na formação dessa imagem, na criação e na composição de seus planos, cenas e sequências. Os planos são todas as tomadas estabelecidas por enquadramentos e cortes específicos que

possuem uma unidade de tempo predeterminado e uma ação contínua sem interrupção. Sempre que a câmera interrompe sua atividade para captar outro plano, haverá um corte, determinando, assim, que um plano está sempre compreendido entre dois cortes. (ZANI, 2009, p. 142).

Partindo dessa observação, a função narrativa é exercida por aquilo que está sendo exibido, abrindo espaço para questionar se o plano em cena é constituído de neutralidade, já que se pode inferir que a câmera está exibindo o ponto de vista de alguém que decide o que será mostrado, como será montado e editado (LEITE, 1989). Portanto, por mais que o cinema possa ser interpretado como uma forma de narrativa, sua linguagem difere daquela do romance e a mensagem é transmitida ao espectador com artifícios diferentes daqueles usados em uma obra escrita. O cinema constrói uma comunicação coerente que atribui sentido ao discurso cinematográfico (BARTHES, 1999). Segundo Robert B. Ray (2000), ele pode ser visto como uma manifestação de arte autêntica e que tenta neutralizar traços da narrativa para que ocorra um encontro entre filme e espectador buscando eliminar as marcas retóricas da enunciação.

Pensando o cinema como forma de narrativa, assim como o romance, cabe conhecer um pouco mais sobre sua história. Essa arte passou a existir em 1885, com o surgimento do cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumière que projetavam imagens curtas e animadas de situações cotidianas, sem a presença, de fato, de uma narrativa. Os registros dos irmãos Lumière buscavam uma contribuição para estudos científicos e históricos, no entanto, o visionário ilusionista e, posteriormente, diretor francês George Méliès⁵ começa a filmar curtas-metragens buscando o entretenimento da população e atribui o elemento artístico em seus registros inserindo mágicas e truques de ilusionismo. Em 1896, quando filmou seus primeiros materiais, o cineasta tornou-se responsável por inserir a narrativa ficcional nas produções e criou diversas histórias, muitas vezes baseadas em textos literários, e tornou-se referência no ramo, não só por este feito, mas por todo conjunto da obra envolvendo seu empenho e criatividade visual nas produções. Ao refletirmos a

⁵ A história de George Méliès faz parte de um dos arcos do filme *A Invenção de Hugo Cabret*, dirigido por Martin Scorsese em 2012. A adaptação de Scorsese foi uma forma do diretor de homenagear as contribuições do cineasta francês para a história do cinema. *A Invenção de Hugo Cabret* recebeu 11 indicações ao Oscar, incluindo Melhor Filme e Melhor Diretor, vencendo outras cinco.

respeito da relação entre cinema e adaptação literária, por mais que o primeiro também consiga desenvolver suas próprias tramas, evidencia-se que a transposição de histórias literárias para as grandes telas, acontece desde o final do século XIX, um exemplo de adaptação na filmografia de George Méliès é seu filme de 1899, *Cendrillon*, baseado no conto de fadas *A Gata Borralheira*.

Philip Kemp (2011) comenta que a gramática do cinema, ou seja, todos os principais recursos na sua produção e modo de filmar, como cortes, montagens para trabalhar questões de espaço e passagem de tempo, *close*, entre outros aspectos foram desenvolvidos pelo cineasta D. W. Griffith, que revolucionou a maneira de se filmar roteiros nas telas, assim, o conjunto de códigos desenvolvidos por ele foi primordial para o desenvolvimento e consolidação do avanço da sétima arte. As técnicas, até então inovadoras, criadas por Griffith podem ser bem observadas, nos filmes *Judith of Bethulia*, de 1914 e o controverso *O Nascimento da Nação*,⁶ de 1915, considerado sua grande obra de arte. Sobre as inovações presentes nesta produção, Kemp comenta:

No que se refere à técnica e à narrativa, o filme é uma maravilha dos primórdios do cinema. Outros diretores podem ter brincado com o potencial dos filmes e ajudado a forjar uma linguagem básica, porém foi Griffith quem a transformou em uma sintaxe cinematográfica ao reunir todas as técnicas já existentes, o que lhe permitiu expandir seus horizontes ao contar a história de duas famílias divididas pela Guerra Civil (KEMP, 2011, p. 30).

Com o advento da tecnologia e o aprimoramento das técnicas cinematográficas, os filmes foram ganhando durações cada vez maiores, e com o desenvolvimento do cinema narrativo, essa arte se tornou ainda mais popular, atraindo um grande público. No cinema mudo, muitos diretores ganharam destaque como Charles Chaplin e Fritz Lang, produzindo verdadeiras obras-primas como *Luzes da Cidade* e *Metropolis*. Os filmes do cinema mudo,

⁶ O filme *O Nascimento da Nação* possui diversos elementos controversos até hoje, como uma cena de abertura em que é feita uma afirmação de que os negros vindos da África plantaram a semente da discórdia, além de fazer uso de atores brancos pintados de negros. A justificativa de Griffith na época, era a falta de atores negros na Califórnia. (Ver Kemp, 2011, p. 30). Além dessa questão, o filme também foi fortemente acusado de racismo, pois retrata o povo negro como ignorante e violento, apresentando a Ku Klux Klan, movimento que perseguia os negros nos Estados Unidos a fim de uma supremacia dos povos brancos de forma glorificada.

produzidos em preto e branco, eram exibidos com músicas e efeitos sonoros executados no momento de sua exibição, já que não possuíam áudio que correspondesse às imagens exibidas. Em 1927, com o lançamento do filme *O cantor de Jazz*,⁷ dirigido por Alan Crosland, o cinema ganhou, pela primeira vez, diálogos e falas gravadas em um disco de acetato que era tocado simultaneamente à exibição da película. A partir desse ano, o cinema falado se tornou a grande novidade e sua indústria começou a crescer de modo significativo (BERGAN, 2011).

A tecnologia permitiu uma aproximação cada vez maior das imagens nas telas com a realidade, já que os filmes ganharam cores, sons, efeitos, trilhas e aprimoramentos que só agregaram à experiência cinematográfica. Os avanços técnicos acontecem para um aperfeiçoamento de sua arte, mas junto a isso, como comentado por Assis Brasil (1967), esses avanços atraíram ainda mais espectadores, contribuindo bastante para um enorme rendimento financeiro, através do aumento de seu sucesso comercial. Ao longo do tempo, o cinema desenvolveu diversas narrativas e roteiros originais, porém várias produções de sucesso comercial e reconhecimento ao redor do mundo se basearam em obras literárias (romances, contos etc.) e, até hoje, essa prática de adaptação e inspiração a partir de materiais literários é corrente na indústria cinematográfica. Concluindo, sobre o aproveitamento da literatura no cinema, nas palavras de Rosemari Sarmiento:

Ao contrário do que geralmente se pensa, o filme não matou a literatura, a transformou em aliada, fazendo dela sua principal fonte de inspiração, tendo assim, de forma inexorável, construído um devir entre essas duas linguagens numa dialética na qual transformações e construções estruturais foram mútuas e provocadas justamente por esta dialética (SARMENTO, 2012, p. 07).

A discussão em relação à qualidade de uma adaptação cinematográfica e o valor do produto cinematográfico proveniente de uma obra literária, muitas vezes, gira em torno da questão da fidelidade obtida nesse material. Essa questão já foi muito bem debatida por

⁷ Assim como *O Nascimento da Nação*, *O Cantor de Jazz* foi motivo de controvérsia pelo personagem principal negro ser interpretado pelo ator Al Johnson com maquiagem, configurando um caso de *black face*, que é considerado algo extremamente ofensivo e racista.

autores como, Robert Stam (2000), Randal Johnson (1982) e Leonardo Francisco Soares (2013), portanto, não será o cerne desta pesquisa, que, inclusive, encontra-se de acordo com esses autores a respeito desse aspecto.

1.1 A adaptação cinematográfica como tradução intersemiótica

A afinidade existente entre cinema e literatura pode ser percebida desde o surgimento do cinema, como citado anteriormente, e as diversas adaptações de textos literários que são frequentes, desde os primeiros filmes produzidos no século XIX, comprovam uma face desse diálogo. Sobre a noção de adaptação, a autora Linda Hutcheon afirma que:

é uma transposição anunciada e 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 a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Partindo desse ponto, existem diversas maneiras de executar uma adaptação⁸ e a relação entre material original e adaptado pode se estabelecer de formas variadas, sendo influenciada pela interpretação, mudanças de contexto e outros aspectos que podem influenciar o processo, contudo, o que continua permanente é a história que está sendo contada, que Hutcheon chama de “denominador comum”. A autora ainda comenta que a relação de adaptação é marcada pela busca de equivalentes para os aspectos pertencentes à história de acordo com os sistemas de signos que serão trabalhados como tema, personagens, contexto e imagens, por exemplo. (HUTCHEON, 2011). Diniz (1999),

⁸ Ao longo do trabalho, com o intuito de explicar a noção de tradução intersemiótica que será abordada, os conceitos e uso dos termos “adaptação”, “tradução” e “transcrição” possuem cunho intercambiável.

inclusive, ressalta que cineastas se aproveitam de modelos da literatura para desenvolver roteiros, personagens, a noção de tempo e espaço e a apresentação de pensamentos e reflexões de personagens durante a narrativa. Com essa afinidade entre cinema e literatura em mente, e a busca por equivalentes no cinema narrativo de elementos da narrativa literária, é interessante abordar a adaptação através da noção de tradução intersemiótica.

Para aprofundar a questão da tradução intersemiótica é pertinente entender o conceito de linguagem, semiótica e tradução. A linguagem se refere a qualquer atividade, prática e forma existente de comunicação, não ficando presa apenas ao âmbito verbal. Priscila Dudziak Guimarães (2011) reflete sobre esses conceitos e comenta que a linguagem é formada por todos os elementos que podem ser interpretados e ter sentidos e significados produzidos através de signos. Assim, tanto a literatura quanto o cinema são formas de linguagem, e o papel da análise e estudo da criação de sentidos e significados produzidos por esses signos cabem à semiótica, ou seja, pode-se entender a semiótica a partir da reflexão de Pierce, evocada por Guimarães (2011), que diz que é a ciência que estuda todas as formas de linguagem através dos seus sistemas de signos, é uma “filosofia científica da linguagem”. Já a tradução pode ser definida de diferentes formas, por diferentes autores, aqui, é interessante citar o pensamento da autora Susan Bassnett (2003) que, pelo viés da linguagem, considera que a tradução é a transferência do sentido existente em um sistema de signos linguísticos para outro, pertencendo à semiótica. Vistos esses conceitos, Julio Plaza (1987, p. 01), seguindo a proposta de Jakobson, conceitua a tradução intersemiótica como a “tradução criativa de uma forma estética para outra”, ou seja, uma “transmutação” que se fundamenta na interpretação de um sistema de signos, verbais ou não, para outro, como por exemplo, da arte verbal para o cinema, a música ou a pintura. Pela perspectiva do autor, pode-se dizer que:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas, o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 1987, p. 71).

A tradução intersemiótica se dispõe de diferentes meios e dentre os tipos de tradução intersemiótica, como dito anteriormente, está a da linguagem verbal para a linguagem audiovisual, e vice-versa, logo a transformação de um romance literário em uma peça cinematográfica configura um de seus tipos.

Similar ao pensamento de Bassnet, Joel Cardoso (2011), entende que a tradução pode ser compreendida como a transformação de um texto que é elaborado dentro de um sistema semiótico em outro texto do mesmo sistema, ou de um sistema diferente. O autor acrescenta que não é possível que um material permaneça sem qualquer alteração quando uma informação transcodificada em um determinado sistema de signos for recodificada para outra; sempre haverá alguma interferência ou mudança. Essa questão é pertinente, pois qualquer sistema semiótico tem as suas próprias características, restrições e forma, logo, a tradução intersemiótica, na questão da adaptação da literatura para o cinema, faz uma interpretação dos signos verbais de um sistema verbal pelo sistema de signos audiovisuais. A citação de Jakobson feita por Plaza (1987) explica bem essa questão que envolve a estética e a forma:

substituem-se as mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte: assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. (JAKOBSON apud PLAZA, 1987, p. 72).

O aspecto de uma forma estética é influenciado por seus princípios normativos, dessa maneira, quando há a passagem de um sistema de signos para outro, o ganho ou a perda de informação estética acontecerá através dessa mudança de uma ordem para outra. Pode-se concluir, então, que na tradução intersemiótica não acontece apenas a transferência de uma unidade para outra, mas a tradução sincrônica dos aspectos envolvidos em cada sistema de signo (PLAZA, 1987).

Nessa relação de transferência de um sistema semiótico para outro, cabe pensar a intertextualidade presente entre o cinema e a literatura. De acordo com Joel Cardoso (2011):

A intertextualidade pode ser entendida como textos que falam através de outros textos, como o reconhecimento explícito ou implícito da presença de um texto em outro texto. A intertextualidade pode ser constatada como uma possível alusão, às vezes, nem tão assim clara para outros leitores. Refere-se, parcial ou integralmente, a outros textos. [...] Trata-se da busca que o leitor ou o espectador poderá fazer quando, ao ler uma obra literária ou assistir a um filme, for provocado pelo reconhecimento de determinados elementos presentes em suas leituras anteriores. Trata-se de uma evocação particular e sensitiva desse receptor específico no seu ato particular de leitura. Na realidade, o leitor faz um passeio, incursionando pelas suas lembranças, promovendo associações textuais perceptíveis no universo do seu saber cultural (CARDOSO, 2011, p.06).

Através da intertextualidade o receptor, leitor ou espectador, pode associar significados, imagens e contextos de um filme com uma obra literária, ou vice-versa. Uma forma de exemplificar a intertextualidade é quando o leitor do romance *Ilha do Medo*, de Dennis Lehane, ao conhecer os conflitos psicológicos e a violência presente na construção da personagem principal Edward “Teddy” Daniels, pode lembrar a personagem Travis Bickle, protagonista do enredo do filme *Taxi Driver* (1976), dirigido por Martin Scorsese, que também tem uma natureza violenta e sua construção é feita a partir disso e de suas perturbações psicológicas. Da mesma forma, o espectador do filme *Os Infiltrados* (2006), também dirigido por Martin Scorsese, pode observar que a ambientação em Boston a partir de uma investigação policial sobre a máfia, de alguma forma, remete ao pano de fundo policial e criminoso das gangues e da operação policial que investiga um assassinato na trama de *Sobre Meninos e Lobos*, também sob autoria de Dennis Lehane.⁹

Citando o teórico da semiótica Christian Metz, a autora Linda Hutcheon (2011) comenta que independentemente da forma que um material será adaptado, seja para o cinema, o balé, a ópera ou a música, os adaptadores sempre farão uso de recursos dos contadores de história, como analogias, críticas e seleções. É possível, então, fomentar a ideia de que as adaptações são definitivamente relacionadas a um texto de origem, contudo, esse texto de origem também foi, de certa forma, inspirado em outras histórias que já foram

⁹ Esse encontro temáticos de personagem e ambientação entre a obra de Dennis Lehane e Martin Scorsese, inclusive, será melhor desenvolvido no capítulo II desta pesquisa.

contadas anteriormente, não necessariamente na literatura, porém, mesmo essas narrativas contadas em textos literários não são totalmente criadas, elas possuem uma origem. Dessa forma, mesmo um texto literário também pode ser visto como uma adaptação. Apesar de usarem ferramentas dos contadores de história para desenvolverem uma narrativa, os adaptadores têm seu próprio jeito de desenvolver um enredo.

Ao observar que os adaptadores possuem seu modo individual de contar uma história, faz-se importante, também, refletir o processo da tradução intersemiótica como adaptação, pois ela surge a partir de uma leitura e, como dito anteriormente, a respeito da recepção do material que está sendo lido, cada receptor pode ter uma interpretação diferente, no caso do cinema, esses receptores são o roteirista, e principalmente, o diretor. Tanto o processo criativo de um escritor, quanto o de um cineasta envolve diversas questões, inclusive perspectivas e leituras próprias de cada um – a forma como um diretor pode ler um texto literário, não necessariamente será a mesma que o autor teve para desenvolver sua narrativa –, remetendo ao que foi discutido acima sobre a recepção do leitor e do espectador. Ou seja, a tradução será feita a partir de um novo ponto de vista: o diretor e o roteirista, podem não ter a mesma interpretação e perspectiva do autor. A título de exemplificação, uma situação emblemática desse tipo é a controversa adaptação cinematográfica, feita por Stanley Kubrick, em 1980, para o romance de Stephen King, *O Iluminado*. A versão de Kubrick para os cinemas trouxe uma nova significação e assimilação aos elementos do romance original, sendo duramente criticada pelo próprio autor do romance que, em 1997, escreveu o roteiro adaptado de sua obra para uma série televisiva.

Linda Hutcheon (2011), por sua vez, observa que a tradução promove mudanças inevitáveis e as adaptações transcodificam um sistema de comunicação para outro e podem acontecer entre gêneros, idiomas e também mídias, como é o caso da adaptação de textos literários em filmes. As mudanças durante uma adaptação, segundo a autora, podem corresponder ao valor e até mesmo o significado do conteúdo, pois a adaptação funciona como uma forma de repetição sem replicação. A teórica afirma que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo

novo”, assim, é possível perceber que duas versões de um material a ser adaptado não têm uma existência vertical, elas existem lateralmente, de maneira independente. (HUTCHEON, p. 45, 2011).

Essa ideia de mudança durante uma tradução e a criação de dois produtos autênticos que existirão independentemente um do outro, aproxima ainda mais a noção de adaptação daquela de tradução, e Hutcheon (2011) nota que a transposição de uma mídia para outra sempre acarretará em uma “reformatação” em que se darão perdas e ganhos. Buscando o pensamento de Walter Benjamin, a pesquisadora canadense comenta que a tradução é um engajamento que permite uma visão variada do material original, e que, além da questão idiomática, há a presença de elementos interculturais. A partir dessa elaboração, é inevitável pensar a tradução como uma transcrição. Essa noção foi elaborada pelo pesquisador, poeta e tradutor Haroldo de Campos (2010) argumentando que, em uma tradução, o que deve se levar em conta é a reconstituição do sistema de signos em que a mensagem está presente, ao invés de apenas reconstituí-la, pois, para manter o sentido, não é necessária uma preocupação apenas com a semântica, mas com a forma também, pensando o texto como um todo. É preciso salientar que, a teoria Haroldiana teve sua elaboração referente à tradução de poesia, contudo sua essência cabe aqui, a partir do momento em que pensamos na adaptação cinematográfica como uma forma de tradução. Nas palavras do autor:

a tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual), enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético (CAMPOS, 1992, p. 35).

O autor aponta que a “cristalização” do material original e traduzido dentro de um sistema só é possível através da tradução transcriadora, já que, assim como o texto possui uma informação estética independente, a tradução também terá, esteticamente, sua

autonomia. Logo, é através da criação paralela que a tradução é possibilitada, configurando, assim, a transcrição. Seguindo nessa via, Haroldo de Campos também alude para a explicitação do sujeito tradutor no ato da transcrição apontando que a historicidade do tradutor e do texto existe e se comunicam, inclusive, a criatividade do tradutor é evocada a todo tempo para que a tradução se desenvolva; e buscando a equivalência estética o tradutor toma liberdades que reforçam o subtexto, surgindo um novo material sem perdas ou ganhos, pois não substitui o original. A questão de perdas ou ganhos é, inclusive, bastante presente na adaptação como tradução intersemiótica, começando pelo fato de o tamanho de um romance, por exemplo, que, algumas vezes, possui centenas de páginas, em relação à metragem do filme que tem, normalmente, entre 90 e 120 minutos, existindo, assim, uma presença constante do corte nessa forma de ver a adaptação. Hutcheon (2011) comenta sobre a presença da “arte cirúrgica”, que consiste no momento em que um adaptador precisa cortar elementos de um romance muito longo para centralizar o enredo e priorizar o ritmo da narrativa fílmica, evitando que ela foque em questões que desviem da trama central. Por outro lado, a adaptação de um conto receberá uma expansão de fontes no cinema, se tratando de um material de longa metragem: o adaptador pode, por exemplo, incluir elementos de outros contos do mesmo autor que está sendo trabalhado. (HUTCHEON, 2011).

Em uma reflexão sobre a tradução de poesia, mas que, assim como a elaboração de Haroldo de Campos pode ser aplicada no sentido da tradução intersemiótica, Julio Plaza evoca Octavio Paz e reflete que uma tradução é tão difícil quanto a criação de um texto original, então compreende a tradução como uma transmutação, operando com diferentes meios para a produção de efeitos análogos, ou seja, é possível que um mesmo sentido intencionado no original seja traduzido, porém essa tradução será feita usando artifícios próprios de outra linguagem, mas que recuperarão o mesmo sentido, promovendo essa correspondência (PLAZA, 1987). Essa observação, presente no pensamento de Octavio Paz e retomada por Plaza, compreende perfeitamente o intuito da tradução intersemiótica – traduzir um sistema de signos para outro sistema intersemiótico. Dessa forma, seguindo esse raciocínio, pode-se pensar a literatura sendo adaptada para o cinema como tradução: o sentido pretendido no livro pode receber um tratamento diferente no cinema, até porque o

cinema tem uma linguagem diferente daquela própria do texto literário, mas o entendimento do receptor desse sentido pode ser o mesmo.

Tratando-se, então, de duas linguagens diferentes, quando um texto literário é adaptado para o cinema, entra em questão suas técnicas específicas que constituem sua gramática e como elas operam para transformar em audiovisual o que está presente no texto escrito. Enquanto no romance, o leitor tem sua imaginação estimulada a todo tempo para dar vida aos jogos de palavras selecionadas que guiam a leitura do texto, Hutcheon comenta que no cinema:

passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para emoções dos personagens e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo, contradizer os aspectos visuais e verbais. (HUTCHEON, 2011, p. 48)

Ou seja, o cinema possui técnicas e estratégias que buscam, essencialmente, recriar, em cena, o que está presente no texto literário, inclusive adequando e adaptando códigos para o formato de sua linguagem. Diniz (1999) mostra como o autor Martin Esslin divide os signos do cinema que serão usados na construção e caracterização de personagens, ambientação, tempo e espaço, da seguinte forma: os que são específicos, como jogos de câmera, edição e montagem, e os que são comuns de todos os meios dramáticos (como o teatro, por exemplo) que envolve os sistemas referentes ao ator, o texto, aspectos visuais e orais. Esses signos denotativos ainda estão acompanhados de aspectos conotativos que são sentidos implícitos no filme, de acordo com o que o diretor e o roteirista elaboraram, como metáforas e mensagens de cunho ético, político ou filosófico.

Para entender melhor como esses elementos trabalham em conjunto para realização de um filme, toma-se aqui, como exemplo, a decupagem clássica que pode ser definida, nas palavras de Priscila Dudziak Guimarães, como:

um sistema elaborado para a construção de um aparato de procedimentos, que visa extrair o máximo dos efeitos da montagem. Ao mesmo tempo, tais procedimentos devem ser invisíveis e naturais aos olhos do espectador. Isso implica a necessidade de se manter certa coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão física. Essa é a chamada “hipótese realista”, segundo a qual a decupagem é feita de forma que os diversos pontos de vista, ângulos e movimentações respeitem certas regras de equilíbrio que produzam a impressão de que a câmera apenas captou a ação que se desenvolveu por conta própria. (GUIMARÃES, 2011, p.15)

É através da decupagem que o diretor trabalha, conduz a atenção dos espectadores fazendo uso dos elementos que foram citados acima como edição e trabalho de câmera. Esse sistema definido por Guimarães (2011) é a composição de sequências que são formadas por cenas filmadas a partir de planos. Buscando as definições de Ismael Xavier em sua obra *O Discurso cinematográfico*, a autora define sequência como as unidades menores dentro do filme; cenas como as partes dotadas de unidade espaço-tempo; e planos como a posição da câmera em relação ao que está sendo filmado ou, também, a tomada das cenas. Há também, os diversos tipos de planos, como *close-up* (foco no rosto de uma personagem) e americano (plano no qual as personagens são filmadas com certa proximidade da cintura, ou do joelho, para cima), os ângulos de câmera e seus movimentos como *travelling* (movimento de deslocamento da câmera durante determinado percurso), a câmera subjetiva (usada para dar a visão da cena a partir da perspectiva de determinada personagem, como se fosse uma filmagem em primeira pessoa) e os diversos tipos de montagem e edição das cenas. Evocando Eisenstein, Diniz afirma:

foi o próprio Eisenstein que, há quarenta anos, afirmou que os romances contêm equivalentes de *fades*, dissolvências, *close-ups*, métodos de composição e edição. Porém, embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar (DINIZ, 1999, p. 66).

Portanto, o cinema trabalhará sua linguagem técnica e seus artifícios para transportar para a tela aspectos como o interior das personagens, seus monólogos internos, pensamentos, lembranças entre outros momentos que, na literatura, está expresso

verbalmente, mas que no cinema precisa ser demonstrado de maneira equivalente e que vá causar no espectador o mesmo entendimento que está sendo intencionado no texto literário. Aqui, a tradução intersemiótica assume, então, um papel transcriativo, que, em concordância com Plaza (1987), produz significados na forma de qualidades e aparências entre o material original e o material traduzido, agindo como ícone (e índice) na criação de objetos análogos na tradução em relação ao texto fonte. Por muitas vezes, pode ser que o autor vá trabalhar com apenas um aspecto de determinado romance, ou seja, tramas paralelas ou elementos que fogem daquela parte que será adaptada pelo cineasta ficarão ausentes, ainda assim, o significado daquilo que está sendo adaptado será recriado nas telas de acordo com os recursos da linguagem cinematográfica. Concluindo sobre a tradução intersemiótica, o autor afirma que:

O importante para se entender as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também, no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico etc.) que define *a priori* se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou imagem (PLAZA, 1987, p. 67).

Depois de um olhar mais atento sobre a adaptação como tradução intersemiótica que, inclusive, é o cerne da análise que será feita em relação ao objeto de pesquisa deste trabalho, e fundamentar sua abordagem segundo os autores selecionados, o próximo passo é adentrar o universo do romance de Dennis Lehane e sua versão cinematográfica, dirigida por Martin Scorsese.

Edward “Teddy” Daniels é o fio condutor de toda a trama de *Ilha do Medo* e todos os aspectos que envolvem sua construção e desenvolvimento na narrativa são os principais pilares para a história ser contada e também são os elementos chave para a fruição do texto de Dennis Lehane.

Como já lembrando na introdução desta pesquisa, este trabalho analisará a construção da personagem principal em sua tradução para o cinema, observando os processos utilizados por Martin Scorsese para traduzir na versão cinematográfica a

personagem protagonista da trama de Dennis Lehane. Os aspectos que compõem Edward “Teddy” Daniels e os conflitos que permeiam sua construção serão analisados juntos do olhar de Martin Scorsese e as estratégias usadas para recriar a personagem de acordo com a linguagem cinematográfica. Com isso, intenta-se contribuir com os estudos de adaptação literária para o cinema, pensando o papel do diretor de cinema na tradução intersemiótica a partir da adaptação de elementos narrativos da escrita, acerca da personagem principal da trama, para a abordagem narrativa do cinema além de expor aspectos da cultura de massa – tanto da obra literária quanto da adaptação fílmica – que podem ser vistos como sérios e relevantes.

Os recursos específicos da linguagem do cinema e da literatura no momento da tradução intersemiótica de Edward “Teddy” Daniels do romance de Dennis Lehane para as telas do cinema sob o olhar de Martin Scorsese, será abordada de forma mais abrangente no capítulo 3.

É chegado o momento, então, de aprofundar o conhecimento sobre o trabalho de Dennis Lehane e a obra de Martin Scorsese que irão se encontrar em aspectos significativos do romance *Ilha do Medo*, e principalmente, na essência e construção do “astro”¹⁰ deste trabalho, Edward “Teddy” Daniels.

¹⁰ A questão do astro de cinema será avaliada no capítulo 3, pensando a importância da escolha do ator Leonardo DiCaprio como intérprete da personagem Edward “Teddy” Daniels.

CAPÍTULO II

DENNIS LEHANE E MARTIN SCORSESE: UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E CINEMA

2.1 *Mass media: a literatura de entretenimento e o cinema hollywoodiano como produtos da cultura de massa*

No capítulo anterior foi traçado um percurso pela relação entre literatura e cinema, e abordada a adaptação como tradução intersemiótica. Aqui, a adaptação do romance de Dennis Lehane e o filme dirigido por Martin Scorsese será o ponto onde é consolidado de vez um cruzamento entre o autor e o diretor, contudo, a obra de ambos se encontra de outras formas também, começando pela proposta comercial do romance e também do filme, além de fazer um percurso pela *literatura de entretenimento* e o cinema *hollywoodiano*, gêneros que configuram os materiais que serão analisados.¹¹

Tanto o cinema *hollywoodiano* quanto a literatura para as massas produzem materiais que visam puramente entreter o leitor, possuindo as características de produtos da cultura de massa e seus veículos, os *mass media*. De acordo com o pensamento de Umberto Eco (2000), os *mass media* são os veículos da cultura de massa voltados para um público heterogêneo, que, ao mesmo tempo, difunde uma única cultura por todo o mundo. Essa cultura surge com a Segunda Revolução Industrial, trazendo materiais que proporcionavam entretenimento de fácil entendimento e absorção para a classe trabalhadora, sem engajar o consumidor a uma visão ativa do mundo e um pensamento crítico. Nesse sentido, ao serem produzidos com vistas ao entretenimento puro e ao lazer, esses produtos não almejam a apreciação de seu conteúdo, por parte do público, para além do superficial, diferente daquela chamada por Umberto Eco (2000) de “cultura superior”, que produzia materiais pouco acessíveis para as massas e que, de acordo com Muniz Sodré (1997), tinham a circulação limitada à academia, ao salão, à escola, ao círculo da literatura, ou seja, materiais que circulavam na esfera culta. A respeito do seu desenvolvimento e recepção, Umberto Eco comenta que a cultura de massa:

¹¹ Embora um filme comercial que tenha se tornado um sucesso de bilheteria mundial não seja necessariamente produzido em Hollywood, o termo *hollywoodiano*, será usado para ilustrar a imagem de cinema comercial, tendo como base a visão de autores sobre o cinema *hollywoodiano* e, também o filme, objeto desta pesquisa, ser um produto do cinema norte-americano.

nasce numa sociedade em que toda a massa de cidadãos se vê participando com direitos iguais da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações, nasce inevitavelmente em qualquer sociedade de tipo industrial. [...] A execrada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura. O excesso de informação sobre o presente com prejuízo da consciência histórica é recebido por uma parte da humanidade que, tempos atrás, não tinha informações sobre o presente [...] e não era dotada de conhecimentos históricos, a não ser sob a forma de esclerosada noções acerca de mitologias tradicionais (ECO, 2000, p. 44).

Torna-se notório, então, que a cultura de massa não substitui, em momento algum, a cultura da elite, mas que surge como uma alternativa de consumo para a massa formada pela classe trabalhadora e fornece material para grandes públicos, com o principal intuito de agradá-los. Esse material será produzido de acordo com a demanda e interesse de seu consumidor, e mesmo que isso ocorra com propósito lucrativo comercial, também existe a intenção de proporcionar um entretenimento para essas mesmas massas que antes não tinham acesso a esses bens. Por exemplo, o consumo da arte literária era algo pertencente à uma classe letrada bem definida, a partir da segunda revolução industrial, no século XIX, assiste-se a um interesse e acesso popular pela leitura.

Apesar do consumo intenso por parte do público, há ressalvas e críticas por parte de alguns autores a respeito do valor e apreciação da cultura de massa. Exemplo clássico desse posicionamento, os autores Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento* (1947), criticam a forma de constantes mimeses e intuito de produção em série para o consumo dos materiais da cultura de massa e os *mass media* interpretando essa cultura e sua propagação de maneira negativa:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. *Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. [...] Os padrões*

teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De facto, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o carácter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. (ADORNO e HORKHEIMER, 1947, p. 57, grifo meu).

Os dois autores criticam a forma sistemática dos *mass media*, sua veiculação em massa com intuito comercial (como é o caso do cinema, por exemplo, que produz filmes em várias cópias para serem vendidas e exibidas, pois assim se obtém a compensação de seus custos de realização e produção, além de gerar lucro que é o pilar principal da Indústria Cultural). Esse intuito comercial, por vez, não almeja uma preocupação artística, mas sim de lucro, estabelecendo padrões que serão produzidos em um ciclo onde se criam produtos com base no interesse público que sentirá a necessidade de consumir aquilo.

O conteúdo dos produtos da cultura de massa, inclusive, é outro ponto que recebe crítica de Adorno e Horkheimer, pois acreditam que são superficiais e previsíveis. Por esses motivos, por exemplo, é que os autores enaltecem a cultura burguesa, que segue em caminho oposto ao conteúdo híbrido produzido pela cultura de massa e não depende dos *mass media* para ser veiculada e produzida. Os autores ainda propõem que a arte burguesa seja conservada sem se relacionar com a arte produzida pela cultura de massa que eles chamam de “arte leve”.

Contudo, de acordo com a análise de Andreas Huyssen (1997), em especial a partir da segunda metade do século XX, essa divisão entre “arte da burguesia” e “arte leve” está ficando cada vez mais tênue, a partir do momento em que a arte dita autêntica e original produzida pela cultura da elite e defendida por Adorno e Horkheimer passou a explorar outras vertentes, já que muitos produtos começaram a se misturar ou receber influências de alguma outra forma de expressão. Dessa forma, tem se tornado cada vez mais habitual encontrar um produto híbrido, já que muitos novos artistas começaram a fazer uso de elementos da cultura de massa em suas obras, assim como artistas consagrados da “alta cultura” também passaram a usar elementos dela em seus trabalhos.

O pesquisador Edgar Morin (2002) comenta que a cultura de massa tem um caráter de identificação, pois transmite ao seu consumidor valores com os quais ele se identifica, como amor, afeto, beleza, conforto, bem-estar e, também, possui um caráter de projeção ao apresentar situações de aventura, violência, mortes entre outras, que fogem da vivência cotidiana do indivíduo, mas que através de um livro, filme, programa de TV ou filme, permitem que ele vivencie essa experiência, já que tudo ocorre no plano da ficção, no imaginário. Ou seja, na maioria das vezes, o consumidor se distrai e desliga do mundo real adentrando nesse imaginário proporcionado pelo *mass media*, mas continua tendo plena consciência de que aquilo não passa de ficção. Esse discernimento do consumidor em relação ao que é real e o que não é, acontece através da estética existente nos *mass media* e nos produtos da cultura de massa. Sobre isso, e confirmando o que foi dito acima sobre a experiência do consumidor no âmbito do imaginário, Morin comenta que:

Existe na relação estética, uma participação ao mesmo tempo intensa e desligada, uma dupla consciência. O leitor de romance ou o espectador de um filme entra num universo imaginário que, de fato, passa a ter vida para ele, mas ao mesmo tempo, por maior que seja a participação, ele sabe que lê um romance, que vê o filme. A relação estética replica os mesmos processos psicológicos da obra na magia ou na religião, onde o imaginário é percebido como tão real, até mesmo mais real que o real. Mas, por outro lado, a relação estética destrói o fundamento da crença, porque o imaginário permanece conhecido como imaginário. (MORIN, 2002, p. 77).

Em *Apocalípticos e Integrados*, Umberto Eco faz uma defesa a respeito da cultura de massa dizendo que:

A cultura de massa não é típica de um regime capitalista. Nasce uma sociedade em que toda a massa de cidadãos se vê participando, com direitos iguais, da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações; nasce inevitavelmente em qualquer sociedade de tipo industrial. Toda vez que um grupo de poder, uma associação livre, um organismo político ou econômico se vê na contingência de comunicar-se com a totalidade dos cidadãos de um país, prescindindo dos vários níveis intelectuais, tem que recorrer aos modos de comunicação de massa, e sofre as regras inevitáveis da “adequação à média” (ECO, 2000, p. 44).

Refletindo sobre essas colocações, é inevitável pensarmos que a cultura de massa está presente no cotidiano de diversas formas e de uma maneira ou de outra, o indivíduo fará uso dela em determinado momento. Além disso, elementos dessa como o rádio e a televisão, por exemplo, funcionaram, ao longo do século XX, como meios para que o indivíduo tivesse acesso a elementos culturais como a ópera, a música erudita e o cinema de arte. Sobre os meios midiáticos de massa, ele conclui que:

Os *mass media* oferecem um acervo de informações e dados acerca do universo sem sugerir critérios de discriminação; mas, indiscutivelmente, sensibilizam o homem contemporâneo face ao mundo; e na realidade, as massas submetidas a esse tipo de informação parecem-nos bem mais sensíveis e participantes, no bem e no mal, da vida associada, do que as massas da antiguidade. [...] Por fim, não é verdade que os meios de massa sejam estilística e culturalmente conservadores. Pelo fato mesmo de constituírem um conjunto de novas linguagens, têm introduzido novos modos de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos (basta pensar na mecânica da percepção da imagem, nas novas gramáticas do cinema, da transmissão direta, na estória em quadrinhos, no estilo jornalístico...) (ECO, 2000, p. 48).

Ainda em um argumento contrário à noção de cultura de massa e de *mass media* como algo sem valor e inferior, Umberto Eco (2000) comenta que, apesar de alguns autores como Adorno e Horkheimer defenderem que exista uma hierarquia entre a alta arte e a cultura de massa, é possível que um produto de uma cultura – que ele denomina de *lower brow* – seja consumido com um certo nível de sofisticação que não influenciará na sua qualificação final; da mesma forma que um romance escrito para o grande público possa apresentar uma estrutura original e ser consumido como uma obra de valor artístico elevado. Aqui se abre espaço para contextualizar a literatura e o cinema produzidos para o público de massa, para que então tenha início uma discussão maior a respeito de *Ilha do Medo* e os elementos que enquadram tanto o filme quanto o romance como *literatura de entretenimento e cinema hollywoodiano*.

2.1.1 A *literatura de entretenimento*

É possível pensar a literatura a partir de sua relação com um público-alvo, um propósito e uma estrutura definida. Por esses termos, podemos pensar a experiência literária dividida em duas vertentes: a literatura trivial, chamada por alguns críticos de literatura de massa, e a literatura erudita. Para fugir desses termos que, de certa forma, colocam a literatura para o grande público como algo pejorativo, cabe diferenciar essas duas formas de literatura, partindo, como se vem fazendo desde o início deste capítulo, das problematizações de Umberto Eco (2000) sobre a cultura de massas, e chamar de *literatura de entretenimento* e *literatura de proposta*.

A ideia de uma *literatura de entretenimento* surgiu a partir do desenvolvimento da cultura de massa, que, conforme já salientado, insurge a partir da segunda Revolução Industrial.

As constantes transformações tecnológicas alteraram profundamente as condições de vida do trabalhador braçal, exigindo uma maior especialização da mão-de-obra que, até então, era predominantemente composta por indivíduos não alfabetizados. [...] A intensa migração para as cidades em busca de um novo tipo de trabalho, mais qualificado, e a exigência de novos conhecimentos científicos, inexistentes em um período anterior, auxiliaram na consolidação do livro como referencial simbólico para erudição e conhecimento. *Em tese, o sujeito-leitor seria detentor de maior saber que seus pares pela sua condição de consumidor de livros. Tal representação deu espaço para a formação de um novo nicho consumidor da cultura letrada: a classe trabalhadora. Paralelamente a essa nova demanda, os avanços tecnológicos permitiram, cada vez mais, a difusão da produção de materiais impressos pelo barateamento do custo. Assim, um universo maior de pessoas teve acesso aos livros que, anteriormente, podiam ser considerados artigos de luxo. O surgimento destes novos decifreadores do código impresso deu origem a um novo nicho de consumo de textos* (ARANHA e BATISTA, 2009, p. 123, grifo meu).

Segundo Muniz Sodré (1997), os livros eram produtos de alto valor, produzidos em pequena escala, e com o advento da Segunda Revolução Industrial, os livros, inicialmente lançados no formato de folhetim, são produzidos de forma massificada, a

baixo custo, assim, a classe trabalhadora passou a consumir a literatura nos intervalos de trabalho como forma de distração e uma alternativa de expressão. Além disso, o acesso à literatura para a população trabalhadora permitiu o crescimento da comercialização da leitura, através do surgimento dos romances de folhetim que foram responsáveis por abrir a literatura a uma gama maior de consumidores.

Este formato ganhou o espaço de uma parte do jornal no qual eram publicadas críticas literárias, receitas culinárias e outras variedades, compondo assim, um “rodapé” do jornal. Em julho de 1836, Émile de Girardin, editor do jornal francês *La Presse*, começou a publicar trechos adaptados de romances, que já haviam sido publicados do formato de livros. Em cada nova edição do jornal havia um gancho, o qual seria complementado por um novo trecho na edição posterior. [...] O folhetim se tornou, então, uma das principais formas de entretenimento textual das camadas populares na época da Revolução Industrial. Velozmente, este modelo penetrou e marcou toda a produção literária voltada para o consumo em massa, revelando-se um dos maiores motores da indústria editorial contemporânea. (ARANHA e BATISTA, 2009, p. 124).

Os romances de folhetins eram, no início, publicados em jornais de maneira fragmentada, aumentando cada vez mais o número de leitores consumidores desses jornais. Contudo, essa estrutura clássica do romance de folhetim foi desconstruída devido ao seu grande sucesso, e o mercado buscou lançar as narrativas em uma compilação de suas partes diretamente em livro.

Folhetim é, desde o início, o romance publicado no rodapé dos jornais, por sua vez vendidos a preços baixos e com grande tiragem. A expressão (roman-feuilleton) origina-se no jornal *La Presse*, de Émile de Girardin, por volta de 1836. O *La Presse* simboliza a imprensa industrializada francesa do século XIX, pelo uso mais racional da publicidade e de técnicas avançadas de impressão. A essa imprensa de grande tiragem, germe da moderna indústria cultural, nasce atrelado o folhetim – aquilo que Flaubert chamaria (em *Bouvard et Pécuchet*) de “literatura industrial”. (SODRÉ, 1997, p.10-11)

É nesse contexto, pode-se inferir, que acontece o nascimento dos *best-sellers* que se tornaram fenômenos graças à forte influência do estilo folhetinesco. O termo *best-seller* funciona para definir a noção de *literatura de entretenimento*, pois seria uma literatura de

grande êxito popular que será comprovado pela presença nas listas de livros mais vendidos, agregando valor à publicação (MEYER, 2000). Entretanto, é válido lembrar que nem sempre uma obra de *literatura de entretenimento* obterá, necessariamente, grande sucesso de mercado.

No caso do romance *Ilha do Medo*, publicado logo após o sucesso de vendas do livro anterior do autor Dennis Lehane, *Sobre Meninos e Lobos*, além de também ser um material que se encaixa como *literatura de entretenimento*, também alcançou sucesso comercial a partir da grande venda de seus exemplares. Ambos os romances figuraram por várias semanas na *New York Times Best-sellers list*, a lista de livros mais vendidos dos Estados Unidos publicada pelo jornal *The New York Times*.¹² O romance de Dennis Lehane se enquadra em várias características do romance *de entretenimento*. A urdidura narrativa, o tecido verbal de *Ilha do Medo* não busca necessariamente originalidade no seu modo de narrar, oscilando entre certa tradição narrativa e o senso comum. O romance também segue o formato da *literatura de entretenimento* no que diz respeito à intenção de produzir um texto mais acessível, escrito em uma linguagem cotidiana, mais objetiva, pois não faz uso de recursos linguísticos e gramaticais mais complexos que dificultariam a leitura como é frequente na *literatura de proposta* que constantemente desafia o seu público a partir de artifícios literários que, muitas vezes, podem exigir conhecimentos e noções prévias para que a fruição do texto não seja comprometida.

O foco principal da *literatura de entretenimento* não se volta para a forma, a linguagem; e sim, para uma preocupação maior com o desenvolvimento do enredo, assim, o uso de diálogos é muito recorrente, permitindo uma leitura mais dinâmica. Muniz Sodré (1997) comenta, ainda, que a *literatura de entretenimento* funciona como um discurso específico, não sendo inferior à *literatura de proposta*, proporcionando, ainda, uma aproximação maior da literatura com o público, já que ela se torna uma opção de leitura para outro tipo de leitor consumidor que agora pode ler um material que atende o seu perfil.

¹² Publicada desde 1931 pelo jornal norte-americano *The New York Times*, a *The New York Times Best-sellers list* é um ranking seminal dos livros mais vendidos no país. Inicialmente, a lista abrangia apenas as vendas da cidade de Nova Iorque, contudo, com o passar do tempo, a lista começou a abarcar outras cidades, até que em 1942, se tornou um ranking nacional. A *The New York Times Best-sellers list* é a lista de venda de livros mais importante dos Estados Unidos, e é também, o principal medidor de popularidade, em relação ao número de exemplares vendidos, da literatura de ficção e não ficção lançados no país. (MILLER, 2000).

Assim como a literatura possui suas idiossincrasias, a narrativa cinematográfica também se mostra diversa em suas propostas, havendo distinções entre o cinema blockbuster, ou *hollywoodiano*, e o de arte. Os produtos do cinema *hollywoodiano* seriam os equivalentes da sétima arte aos produtos da *literatura de entretenimento*; filmes de cunho comercial com um grande apelo para os consumidores da cultura de massa.

2.1.2 O cinema *hollywoodiano*

O cinema comercial, pode-se dizer que ganhou, de fato, essa denominação com o desenvolvimento e consolidação de Hollywood, em Los Angeles, nos Estados Unidos, como o principal produtor de material fílmico e seu alcance mundial que estabeleceu um modelo de filme, conhecido como *blockbuster*. Enquanto o cinema nacional se prendia a uma linguagem que comunicasse diretamente com a cultura e as vivências de seu público nativo, Hollywood, desde a década de 1920, com o início da era de ouro do cinema, desenvolveu estratégias de divulgação e propagação, de modo que conquistasse outros mercados, além do norte-americano, buscando uma linguagem que fosse além do nacional, mas universal. Sobre o cinema *hollywoodiano*, Pedro Butcher (2004) afirma que:

As estratégias agressivas do produto hollywoodiano, que sempre implicaram manobras econômicas e políticas, fizeram com que, a partir dos anos 1920, vários países europeus procurassem criar mecanismos de proteção, erguendo barreiras para dificultar ou impedir sua importação, distribuição ou exibição. Desde os primeiros anos do cinema estabeleceu-se, portanto, uma forte dicotomia entre o cinema “universal” hollywoodiano e os cinemas “nacionais”, dos “outros” países. A visão utópica subentendida dos chamados cinemas nacionais e das indústrias televisivas locais é a de que eles sejam “capazes de produzir para seus próprios mercados e possam trocar conteúdo entre si como iguais.” Já a utopia hollywoodiana, por sua vez, é a de “um sistema global completamente integrado com escritório central em Los Angeles”. O senso comum pressupõe que os filmes hollywoodianos têm ampla circulação mundial porque eles são não-específicos culturalmente, enquanto os cinemas nacionais circulariam por razões opostas – ou seja, por serem específicos culturalmente. [...] O filme hollywoodiano “não circula ‘apesar’ das diferenças culturais e sim ‘por causa’ das diferenças culturais” (grifo dos autores [Steve Wildman e Stephen Siwek]). Para conquistar uma presença de fato eficaz em mercados estrangeiros, Hollywood precisa negociar elementos como condições locais, línguas e

preferências diversas, mobilizando-os em vantagem própria. [...] O elemento unificador, nesse conjunto, é a coerência de um projeto de hegemonia, um domínio da técnica que se apresenta como perene e inevitável a ponto de, para muitos, a palavra “cinema” ser sinônimo de “cinema americano”. (BUTCHER, 2004, p. 17).

Torna-se, aqui, evidente o que anteriormente foi comentado de acordo com Umberto Eco, sobre os *mass media* buscarem a produção de conteúdos que formassem uma cultura homogênea. Pensando na proposta de Hollywood em criar um estilo próprio e único de cinema como referência para o mundo todo, é possível perceber sua ambição comercial e de apelo popular, constatando sua essência de *mass media*. Sobre essa questão, segundo Butcher, conclui-se que:

[...] O próprio conceito flutuante de “Hollywood” reflete essa modulação: ele ora designa um estilo cinematográfico e uma marca genérica; ora qualquer obra de ficção produzida nos Estados Unidos; ora todo o complexo de produção e distribuição de filmes e programas de TV americanos; ou ainda o conjunto de companhias produtoras e distribuidoras de filmes (as chamadas “majors”). Hollywood, enfim, engloba elementos contraditórios, sendo talvez sua “definição” mais comum, simplesmente, o nome pelo qual é conhecido o cinema global e popular falado em língua inglesa. (BUTCHER, 2004, p. 17).

A grande aceitação do material *hollywoodiano* foi responsável pelo estabelecimento dessa indústria como referência de filme comercial, justamente por apresentar um domínio de técnica que ultrapassa as particularidades da natureza dos seus filmes (como a língua inglesa ou os costumes norte-americanos) e se firma como um padrão que, automaticamente, remete ao que o grande público consumidor pensa como “cinema”.

Hollywood, então, não é apenas o mais conhecido polo de produção cinematográfica, mas também conquistou a fama de espaço “ditador” de modelos para produtos fílmicos que possuem alto investimento na produção, enredos simples e que são, muitas vezes, questionados como precários e voltados para agradar uma demanda de mercado. Além disso, há o altíssimo fluxo de comercialização global que permite que esses

filmes sejam exibidos em diversos países – já que o cinema norte-americano conseguiu quebrar barreiras da distância e se popularizar mundialmente.

Tocar nesse ponto de como funciona a *literatura de entretenimento* e o cinema *blockbuster* é importante, afinal, este trabalho tem como objeto de pesquisa dois materiais inseridos nesse universo de produtos comerciais: o livro e o filme *Ilha do Medo*. Dentro desse intercâmbio entre *literatura de entretenimento* e as características dos filmes *hollywoodianos*, em 2010, o romance é adaptado para os cinemas pelo diretor Martin Scorsese e essa adaptação, também intitulado *Ilha do Medo*, encaixando-se nos diversos aspectos de uma típica produção *hollywoodiana*. Primeiramente, o filme é uma produção de um dos principais estúdios de cinema do mundo, a *Paramount Pictures*; o diretor do filme, Scorsese, é um famoso e consagrado diretor que possui um extenso catálogo de filmes de alto sucesso comercial; o filme é estrelado pelo ator Leonardo DiCaprio que nos anos 1990 se tornou um dos maiores astros do cinema mundial protagonizando grandes sucessos de bilheteria, inclusive de outros consagrados diretores como James Cameron e Steven Spielberg; a produção de alto orçamento é de gênero suspense policial que comumente atrai grande público para as salas de cinema; e claro, o filme é uma adaptação cinematográfica de um romance que atingiu grande sucesso de vendas.

Como já salientado, o romance de Dennis Lehane, quanto sua adaptação para o cinema, de Martin Scorsese, são produtos da cultura de massa, inclusive, são direcionados para o público consumidor desse tipo de cultura do entretenimento. Por mais que haja vertentes da crítica que afirmam que a cultura de massa é apenas provedora de entretenimento fácil, não agregando valor/conhecimento àqueles que a consomem, acredita-se, neste trabalho, que, enquanto objeto de estudo, essa cultura pode funcionar como fonte de conhecimento e aprendizado.

2.1.3 A adaptação de *literatura de entretenimento* para o cinema

Como dito anteriormente, existe uma gama muito grande de obras literárias que ganham vida nas telas do cinema, e essas obras podem originar adaptações com diferentes roupagens sendo produzidas para públicos também diversificados. Muitos textos literários como romances, contos, entre outros, podem ganhar adaptações cinematográficas de maneira com que haja um movimento de aproximação das propostas do filme em relação àquelas do texto literário, contudo, opta-se por atualizar ou adaptar alguns aspectos daquele texto e trazê-lo para um novo contexto que atenderá melhor a demanda do público de cinema e isso pode ocorrer tanto com obras *de proposta* quando obras *de entretenimento*. Um exemplo a ser citado é o romance *As Ligações Perigosas*, escrito por Chardelos de Laclos que ganhou diversas adaptações para o cinema e TV (SOARES, 2013). Vale destacar duas adaptações: a de 1988, *Ligações Perigosas*, do diretor Stephen Frears e *Segundas Intenções*, de 1999, dirigida por Roger Kumble.

O consagrado texto de Laclos possui o status de *literatura de proposta*, e essas duas adaptações citadas funcionam como exemplo de diferentes tons de uma tradução para o cinema – a adaptação de Stephen Frears conserva o tempo e espaço da obra original, há uma busca em manter uma aproximação maior entre o romance e a adaptação, entretanto, o filme *Segundas Intenções* propõe uma nova leitura da trama do romance de Laclos, traduzindo o contexto da narrativa original para o final dos anos 1990 e um círculo social de jovens ricos frequentadores de um colégio elitista no qual irão se desenrolar os conflitos da história. O filme é um típico produto *hollywoodiano*, traduzindo a literatura de Laclos para um contexto mais acessível de compreensão, livre de erudição e com diversos elementos comerciais para estabelecer uma conexão com o público jovem. Nesse sentido, o recurso mais notório é a transferência da época em que se desenvolve a trama originalmente para uma Nova Iorque contemporânea à época de lançamento do filme, no final dos anos 1990, e a escolha por atores que faziam grande sucesso entre esse público jovem para protagonizar o filme, como os astros dos anos 1990, Ryan Phillippe, Reese Witherspoon e Sarah Michelle Gellar. Dessa forma, é possível ver um exemplo de um texto literário

considerado, hoje em dia, como erudito, que foi traduzido para as telas do cinema dentro da abordagem do cinema *hollywoodiano* para, assim, conquistar o público almejado.

Em *Ilha do Medo* acontece diferente, Martin Scorsese se mantém próximo à narrativa de Dennis Lehane. O romance é adaptado para o cinema obedecendo a sua fabulação, inclusive acerca da personagem Edward “Teddy” Daniels, a principal figura da história de Lehane Scorsese.

Antes de aprofundar na análise das estratégias e abordagens do diretor para adaptar a trama do romance e reconstruir a personagem Edward “Teddy” Daniels, é importante conhecer um pouco melhor a produção ficcional tanto do escritor quanto a do cineasta, inclusive para observar os pontos em que as duas carreiras se encontram, pois a relação existente entre os dois – que vai além do romance que se tornou objeto de adaptação – é interessante para entender a tradução feita por Scorsese.

2.2 A ficção de Dennis Lehane

O romancista norte-americano Dennis Lehane é, nascido em 1963, autor de vários *best-sellers*, consagrando-se como autor de suspenses policiais.¹³ Desde criança demonstrou grande interesse pela linguagem verbal escrita. Nessa época, passava horas lendo as enciclopédias que tinham em sua casa – os únicos livros que haviam ali. Observando o interesse do garoto, sua mãe começou a levá-lo à biblioteca e com apenas oito anos de idade, Dennis Lehane começou a escrever contos. Ao atingir a idade de iniciar a vida na universidade, após abandonar dois cursos, resolveu estudar para se tornar um escritor profissional.¹⁴ Enquanto estava na faculdade escreveu um romance policial. Após sua formatura, resolveu reescrevê-lo algumas vezes até que, enfim, decidiu publicá-lo. Assim, seu primeiro romance foi lançado em novembro de 1994, com o título de *A Drink Before War*, e trazia às páginas da literatura as investigações de um casal de detetives particulares, Patrick Kenzie e Angela Gennaro. Tal romance policial foi o primeiro de uma

¹³ Muitas das informações a respeito da vida e produção do autor estão contidas no site do mesmo. Disponível em: <<http://dennislehane.com/about-dennis/>>.

¹⁴ Informações contidas na entrevista do autor para Emma Brockes do jornal *The Guardian*. Ver Referências.

saga de outros seis títulos protagonizados pela dupla, entre eles, o romance *Gone Baby Gone* (2007).

O interesse pela literatura do autor aumentou consideravelmente, de modo um tanto quanto inusitado: em 1999, o presidente Bill Clinton foi fotografado com um dos romances de Dennis Lehane em suas mãos: o quinto livro da saga dos investigadores Kenzie e Genaro, *Prayers For Rain*, publicado no mesmo ano. Após a fotografia, as vendas subiram e, em 2001, Dennis Lehane ganha fama com a publicação do suspense policial *Sobre Meninos e Lobos*. Dois anos após sua publicação, o romance era lançado nas telas do cinema, através da adaptação feita pelo consagrado diretor e ator Clint Eastwood, e estrelada pelos astros norte-americanos Sean Penn, Kevin Bacon, Tim Robbins e Lawrence Fishburne, além das atrizes Marcia Gay Harden e Laura Linney. A adaptação de *Sobre Meninos e Lobos* foi recebida com aclamação da crítica especializada e se tornou um verdadeiro sucesso nas salas de cinema, sendo um dos filmes mais assistidos do ano, rendendo \$156.8 milhões de dólares de bilheteria mundial.¹⁵ Além do sucesso comercial, o filme recebeu seis indicações ao Oscar, incluindo Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Roteiro Adaptado, vencendo duas estatuetas nas categorias de Melhor Ator para Sean Penn, interpretando a personagem Jimmy Marcus e Melhor Ator Coadjuvante para Tim Robbins, pela interpretação da personagem traumática Dave Boyle.

Começa aqui uma relação duradoura e bem sucedida entre Dennis Lehane e a sétima arte. Em 2007, também recebendo críticas positivas da imprensa e do público, o suspense *Gone Baby Gone* é (lançado no Brasil com o título *Medo da Verdade*), sobre as investigações dos detetives Kenzie e Gennaro a respeito de uma gangue de assassinos de crianças que passa a aterrorizar uma vizinhança, é levado para os cinemas sob a direção de Ben Affleck tendo um elenco de estrelas que inclui os atores Morgan Freeman, Ed Harris e Cassey Affleck. Após o sucesso das adaptações de seus romances, Dennis Lehane trabalhou como roteirista de alguns episódios do seriado *The Wire* e como consultor do seriado *Boardwalk Empire*.

¹⁵ Bilheteria mundial do filme segundo o apurador *Box Office Mojo*. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mysticriver.htm>>

Em 2013, o conto escrito por Dennis Lehane, *Animal Rescue*,¹⁶ 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. Seu mais novo título adaptado para o cinema foi o romance *Live By Night* de 2015, que ganhou uma versão cinematográfica dirigida por Ben Affleck marcando a segunda vez que o diretor adapta uma trama de Dennis Lehane. O filme, (no Brasil recebeu o título de *A Lei da Noite*)¹⁷ lançado em janeiro de 2017, diferente da recepção polarizada por parte da crítica (publicações como *The New York Times*, *The Boston Globe* e *The Washington Times*) e positiva por parte de público do romance, fracassou na bilheteria atingindo a marca de \$22 milhões,¹⁸ contra um orçamento de \$65 milhões, e também decepcionou a crítica especializada (publicações especializadas em críticas de cinema comercial como *Empire*, *Slant Magazine*, *IndieWire*) que considerou o resultado da adaptação frágil. O romance foi elogiado pelo *The New York Times*¹⁹ que disse que “cada linha do livro proporciona uma leitura prazerosa” e chamou Lehane de um “expert” do gênero; enquanto *The Washington Times* comenta que *Os filhos da noite* “em mãos inexperientes, seria apenas mais um livro sobre um gângster de Boston. Nas mãos de Mr. Lehane é uma clássica tomada no submundo e como sobreviver nele”.²⁰ Por outro lado, sobre a adaptação para o cinema, a revista *Empire* considerou o filme “um belo drama de época com um ocasional esplendor interessante, mas apesar de seu rico tema central este é o pior filme da carreira de Affleck como diretor”,²¹ já a crítica da revista *Slant Magazine* comentou que “não há nada no centro de *A Lei da Noite*, nenhum fundamento dramático para basear a

¹⁶ O enredo de *A Entrega*, em 2014, foi publicado em forma de romance por Dennis Lehane, com o título *The Drop*.

¹⁷ Diferente do título do filme em português, o romance *Live By Night* foi publicado no Brasil com *Os Filhos da Noite*.

¹⁸ Bilheteria mundial do filme segundo o apurador *Box Office Mojo*. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=livebynight.htm>>

¹⁹ Crítica do romance *Os Filhos da Noite* pelo jornal *The New York Times*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/10/04/books/live-by-night-by-dennis-lehane.html>>.

²⁰ Crítica do romance *Os Filhos da noite* pelo jornal *The Washington Times*. Disponível em: <<https://www.washingtontimes.com/news/2012/oct/26/book-review-live-by-night/>>.

²¹ Crítica do filme *A Lei da Noite* pela revista *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/live-night/review/>>

enrolada mistura de vários tropos de gêneros”;²² o site *IndieWire* criticou a performance de Ben Affleck e comentou que “Em seus piores momentos, as personagens interpretadas por Ben Affleck são frias e sem alma, belas esculturas com nada dentro. Era apenas uma questão de tempo até ele fazer um filme que incorporasse o pior lado de sua carreira”.²³

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*.

Além de um apaixonado por literatura, Dennis Lehane também é um grande admirador do cinema, e muito de sua escrita tem influência direta da sétima arte, inclusive, é tácito perceber em sua ficção elementos do cinema *noir*.²⁴ Por mais que o caráter ficcional de suas tramas ganhe destaque, as vivências próprias do autor e muitos elementos das experiências e situações ao seu redor exercem forte influência, mesmo que de forma sutil, em suas histórias. O autor nasceu e cresceu na cidade de Boston, em Massachusetts, nos Estados Unidos, em uma vizinhança pobre, dividida em duas facções em guerra.

No período de sua infância e adolescência em Boston, na década de 1970, o ambiente onde o autor vivia era dramático o suficiente para lhe render boas inspirações futuras a partir dos episódios que vivenciava em sua vizinhança. O norte da região era todo composto por homens pobres, brancos, revoltados e extremamente racistas; já em Roxbury, ao leste, o domínio era da comunidade negra, enquanto a família de Dennis estava no centro de colisão entre esses grupos. (BROCKES, 2009).

Episódios de violência eram recorrentes no meio em que Dennis Lehane cresceu na cidade de Boston, e pensando que as narrativas do escritor recebem influência direta e indiretamente das experiências e observações do meio em que viveu, a violência é um

²² Crítica do filme *A Lei da Noite* pela revista *Slant Magazine*. Disponível em: <<http://www.slantmagazine.com/film/review/live-by-night>>

²³ Crítica do filme *A Lei da Noite* pelo site *IndieWire*. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2016/12/live-by-night-review-ben-affleck-1201761334/>>

²⁴ No capítulo seguinte a noção de *noir* e sua importância para a construção de *Ilha do Medo* serão aprofundadas.

aspecto que aparece com muita frequência em suas tramas, assim como a presença da cidade de Boston.

Em entrevista à jornalista Emma Brockes para o jornal britânico *The Guardian*, Lehane 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. (LEHANE, 2009, tradução minha).²⁵

Apesar de usar Boston como ambientação para muitas de suas histórias, Dennis Lehane acredita que a violência está em todos os lugares e de maneiras diferentes. No romance *Ilha do Medo*, não é diferente. O autor comenta que quando decidiu escrever o romance, buscou algo diferente de tudo o que tinha feito antes, tendo inspirações na literatura gótica e nos trabalhos das irmãs Emily, Charlotte e Anne Brontë. O autor também cita o cinema *noir* e as revistas *pulp* como grandes inspirações para o desenvolvimento do processo de escrita, além do filme de ficção científica, lançado em 1956, *Vampiros de Alma*, de Don Siegel.

Essencialmente, *Ilha do Medo* configura-se como uma trama policial investigativa, assim como boa parte das produções de Dennis Lehane, entretanto, esse romance apresentará outros elementos que explorarão temáticas que não são necessariamente constituintes da estrutura de um romance policial, parte disso, devido à complexidade da personagem principal da trama Edward “Teddy” Daniels. Personagens complexos aparecem em algumas obras do autor, como as personagens principais cheias de conflito do romance *Sobre Meninos e Lobos*, valendo destacar a personagem Dave Boyle que fora

²⁵ “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.” (LEHANE, 2009).

sequestrada e abusada sexualmente quando criança, e cresce com os conflitos psicológicos provenientes dessa experiência traumática.

Em *Ilha do Medo*, a personagem principal, Edward “Teddy” Daniels, apresenta um perfil ainda mais complexo, construído através de elementos traumáticos que ocorreram em sua vida. Teddy é um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial que após o fim da guerra, acaba perdendo sua esposa Dolores em um incêndio, passando, então, a ser assombrado pelos traumas causados pela sua experiência na guerra e pela perda da mulher. Os traumas causados pelas experiências da personagem contribuem para sua construção tanto no romance quanto em sua adaptação para o cinema, e essa complexidade apresenta um desafio para o diretor Martin Scorsese no momento de adaptação cinematográfica, já que todos os elementos que desenvolvem a trama de *Ilha do Medo* são relacionados à persona de Teddy e os conflitos que a cercam.

A adaptação cinematográfica foi bem recebida tanto pela crítica, quanto pelo público, inclusive, alcançando um alto número nas bilheterias rendendo um total de \$294 milhões²⁶ de dólares, tornando-se o filme de Martin Scorsese com o maior êxito comercial, até então.²⁷ Não só a trama de *Ilha do Medo*, mas principalmente a construção da personagem principal, abre espaço para observar relações das temáticas do romance de Leane com a filmografia de Scorsese, aliás, a obra do autor e do diretor possuem alguns interessantes encontros. Antes de aprofundar as relações entre ambas as obras, para então adentrarmos de vez nos conflitos e fantasmas de Teddy, cabe um olhar isolado sobre a obra de Martin Scorsese.

2.3 O cinema de Martin Scorsese

Nascido em 1942, na cidade de Nova Iorque, Martin Scorsese é considerado um dos maiores e mais visionários diretores da história do cinema americano. Em uma biografia desenvolvida a partir de sua filmografia, Thomas Sotinel (2010) relata que

²⁶ Bilheteria mundial do filme segundo o medidor *Box Office Mojo*. Disponível em: < <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=shutterisland.htm>>

²⁷ Em 2013, o lançamento *O Lobo de Wall Street* se tornou a maior bilheteria de um filme dirigido por Martin Scorsese, com \$392 milhões de dólares. Disponível em: < <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=wolfowallstreet.htm>>

quando criança, Martin Scorsese sofria de crises de asma, então para evitar que seu estado piorasse, ele passava grande parte do tempo em casa, observando a vizinhança do bairro de Little Italy, em Nova Iorque, e aproveitando a única janela que tinha para além da vista do seu quarto: a tela do cinema. Devido a um agravamento de suas crises de asma, e por Scorsese passar muito tempo em casa, uma forma que seu pai encontrou de proporcionar alguma diversão para o garoto foi o levando às sessões de cinema, foi assim que nasceu a paixão do diretor pela sétima arte.

A “educação cinematográfica” de Scorsese ficou completa no início dos anos 1950 quando sua família comprou uma televisão, e então o cineasta passou a ter contato com um cinema diferente daquele que estava acostumado a ver nas salas de exibição de Manhattan. A televisão proporcionou ao cineasta um primeiro contato com o neorealismo italiano, filmes ingleses e também produções com narrativas e uso de cores extravagantes trazendo-lhe uma perspectiva diferente da norma dos filmes de Hollywood (SOTINEL, 2010). Pode-se dizer que aqui começa o grande interesse do diretor por esse tipo de filme, principalmente o cinema italiano que, além de exercer uma influência direta em sua filmografia, também foi tema de um documentário dirigido por ele.

De 1964 até 1966, frequentou a *New York University*,²⁸ onde teve a oportunidade de estudar cinema e produziu seus primeiros materiais fílmicos em curta metragem. Em 1967, Martin Scorsese lança seu primeiro filme de longa-metragem, *Who's Knocking On My Door*, protagonizado pelo ator Harvey Keitel. Recebendo elogios pelo seu primeiro trabalho por parte de profissionais e críticos de cinema, em 1971 ele recebe um reconhecimento ainda maior com o lançamento de *Caminhos Perigosos*, também protagonizado por Harvey Keitel e marcando a primeira de oito colaborações do diretor com o ator, até então, não muito conhecido, Robert De Niro.²⁹

²⁸ Durante o período de Martin Scorsese como estudante de cinema da New York University, outros nomes importantes do cinema também frequentaram a universidade, como John Cassavettes, Jonas Mekas, Michael Wadleigh e Mardik Martin, que futuramente viria a trabalhar com Scorsese em vários roteiros de filmes do diretor.

²⁹ O ator Robert De Niro repetiu a parceria com Martin Scorsese novamente nos filmes, *Taxi Driver* (1976), *New York New York* (1977), *Touro Indomável* (1980), *O Rei da Comédia* (1982), *Os Bons Companheiros* (1990), *Cabo do Medo* (1991) e *Cassino* (1995).

Com sua filmografia, Martin Scorsese não só conseguiu alcançar fama internacional, mas também aclamação tanto pela crítica especializada quanto pelo público. O diretor, junto a outros nomes como os de Brian DePalma, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e George Lucas, é conhecido como os diretores da *geração sexo, drogas e rock and roll* que foram responsáveis por reinventar o modo de fazer cinema em Hollywood, nas décadas de 1970 e 1980 (BISKIND, 2009).

Sua filmografia contempla diversos gêneros como thrillers policiais (*Taxi Driver*, de 1976; *Os Bons Companheiros*, de 1990; *Os Infiltrados*,³⁰ de 2006), drama (*Touro Indomável*, de 1980; *A Última Tentação de Cristo*, de 1988; *A Época da Inocência*, de 1993), comédia (*O Rei da Comédia*, de 1982; *Depois de Horas*, de 1985; *O Lobo de Wall Street*, de 2013), fantasia (*A Invenção de Hugo Cabret*, de 2012), musical (*New York, New York*, de 1977; o vídeo clipe de curta metragem *Bad*, do cantor Michael Jackson, de 1987; *Shine a Light*, um documentário em forma de show da banda de rock Rolling Stones, de 2006) e suspenses psicológicos (*Cabo do Medo*, de 1991).

Fernando Franqueiro Gomes (2014) observa que além de um vasto e reconhecido catálogo de títulos ficcionais, o cineasta também é um grande apreciador da arte e história do cinema. Em 1995, o diretor dirigiu e produziu o documentário, citado anteriormente, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, fazendo uma análise da história do cinema americano através de títulos que não só influenciaram a sua carreira e visão como diretor, mas que tiveram papéis fundamentais para o desenvolvimento da arte do cinema. Outro documentário dirigido por Martin Scorsese é *My Voyage To Italy*, de 1999, na qual o diretor faz uma viagem à Itália e aborda os filmes do cinema italiano que marcaram sua vida. Sobre sua paixão pelo mundo do cinema e seu valor e influência, Sotinel comenta que:

Desde o início, Martin Scorsese conquistou seu lugar na história do cinema, exercendo suas influências. Através dos anos, seu amor pelo cinema tomou a forma de uma constante preocupação em preservar e transmitir sua inerência. Em 1979, ele iniciou um apelo para alertar seus colegas cineastas e o público em geral sobre os perigos pelos quais os

³⁰ O filme rendeu a Scorsese o Oscar de Melhor Diretor em 2007. O filme venceu, ainda, outras quatro estatuetas, incluindo a de Melhor Filme. Essa foi a primeira vitória de Scorsese após cinco indicações sem nenhuma vitória.

filmes americanos filmados em cor, desde os anos 1950, estão expostos. [...] Scorsese conduziu uma bem sucedida campanha para a preservação desses filmes e estabeleceu boas relações com Eastman-Kodak, que desde 1992, sua coleção tem sido mantida no museu dedicado ao fundador da Kodak, a Casa George Eastman, em Nova Iorque. Scorsese também é um colecionador. [...] Em *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995), que ele fez com Michael Henry Wilson, ele lista os filmes que o ajudaram a desenvolver sua estética [...] e ao mesmo tempo desenha uma história do status social e artístico dos cineastas nos Estados Unidos. Em sua tipologia de diretores, não é difícil reconhecer algumas facetas de Scorsese: no começo, um iconoclasta como Welles, e quando necessário, um pirata, como Tourneur, quando necessário (SOTINEL, 2010, p. 15, tradução minha).³¹

Além de todas as influências presentes em seu modo de fazer filmes, é necessário ressaltar que por mais que Scorsese tenha alcançado êxito com produções a partir de roteiros originais, muitos títulos de sua filmografia são adaptações de produções literárias. Assim como *A Última Tentação de Cristo* (1988), *A Cor do Dinheiro* (1986), *Os Bons Companheiros* (1990), *A época da inocência* (1993), *Cassino* (1995), *O Lobo de Wall Street* (2013), e seu último filme, lançado em 2017, *Silêncio*, são adaptações de obras literárias para o cinema, a filmografia de Scorsese também possui dois remakes: *Cabo do Medo* (remake de *Círculo do Medo*, de 1962) e *Os Infiltrados* (remake hollywoodiano do filme chinês *Infernal Affairs*, de 2004). Portanto, pode-se concluir que o diretor possui significativa familiaridade com adaptações cinematográficas.

Ao longo de sua filmografia, Martin Scorsese experimentou o exercício de adaptar diferentes tipos de literatura. Em 1988 dirigiu a versão cinematográfica, com roteiro

³¹ “From the start, Martin Scorsese took his place in cinema history, making his influences. Over the years, his love of cinema has taken the form of a constant concern to preserve and transmit inheritance. In 1979, he launched an appeal to alert his colleagues and the general public to the dangers to which American films shot in colour since the 1950s were exposed. [...] Scorsese conducted a successful campaign for the preservation of these films and establish such good relations with Eastman-Kodak, that since 1992, his film collection has been held at the George Eastman House, the museum dedicated to Kodak's founder, in Rochester, New York. For Scorsese is also a collector.[...] In *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995), which he made with Michael Henry Wilson, he lists films that helped him develop his aesthetic [...] and at the same time sketches a history of the social artistic status of filmmakers in the United States. In his typology of directors, it is not difficult to recognize Scorsese's various avatars: an 'iconoclast', like Welles, at the beginning, then a 'pirate', like Tourneur, when necessity required it.” (SOTINEL, 2010, p. 15).

adaptado por Paul Schrader,³² de *A última tentação*, escrito por Nikos Kazantzákis, que é um texto literário com propósitos bem diferentes daqueles produzidos pela *literatura de entretenimento*. O filme, intitulado *A Última Tentação de Cristo*, também, a partir de sua temática, dialoga com aspectos da vida do diretor que cresceu dentro da religião católica (devido a grande devoção de seus pais) e sempre busca colocar elementos de conflitos religiosos pessoais em seus filmes (*Caminhos Perigosos* é um desses exemplos). Outra obra adaptada por ele que não se enquadra como literatura para as massas é o romance *A Época da Inocência*, que teve seu lançamento nos cinemas em 1993, com boa recepção pela crítica de revistas e jornais da época, contudo, não obtendo um bom resultado nas bilheteiras, assim como *A última tentação de Cristo*, que não aparece entre os sucessos de bilheteria do diretor.

Por outro lado, sua filmografia é bastante familiarizada com a *literatura de entretenimento*, a partir de várias adaptações do gênero, que figuram em sua carreira. Dentro desse universo, Scorsese possui duas biografias em seu currículo, *Raging Bull: My Story*, do boxeador Jake LaMotta, que se tornou o filme *Touro Indomável*, protagonizado por Robert De Niro, e o mais recente *O Lobo de Wall Street*, que é uma adaptação da biografia de Jordan Belfort (interpretado no filme pelo ator Leonardo DiCaprio), escrita por ele mesmo, com o mesmo título do filme. Outros gêneros da *literatura de entretenimento* também já tiveram adaptações pelo olhar do diretor, como o livro infantil ilustrado *Invenção de Hugo Cabret*, recebendo uma adaptação em 2012, e a adaptação de 2010 do romance policial *Ilha do Medo*, objeto deste trabalho.

Mesmo transitando em diversos gêneros, a marca do cinema criado pelo cineasta está sempre presente em seus trabalhos. Scorsese teve formação católica e passou sua infância e adolescência em um espaço marcado por forte atividade de gangues e máfias. O ambiente em que foi criado acabou exercendo certa influência em seu trabalho cinematográfico que, então, passou a abordar um universo urbano, envolvendo violência, criminalidade, machismo, conflitos religiosos, a vida dos ítalo-americanos e das gangues e máfias (GOMES, 2014).

³² Paul Schrader também escreveu o roteiro adaptado de outros dois livros filmados por Scorsese: *Touro Indomável*, baseado em *Raging Bull: My Story* escrito por Jake LaMotta, e *Vivendo no Limite*, baseado em *Bring Out The Dead*, escrito por Joe Connelly.

Esses elementos exercem forte influência no seu trabalho e mesmo quando não aparecem em aspectos diretamente ligados à trama principal, surgem em diálogos, na ambientação da história, na construção do perfil de algumas personagens ou em situações abordadas no decorrer da trama.

A adaptação do romance homônimo de Dennis Lehane, *Ilha do Medo*, relata uma investigação policial dentro de um hospício, que fica situado em uma ilha, ambientada durante a década de 1950, pós Segunda Guerra Mundial. Apesar de o livro tratar de assuntos, como o trauma pós-guerra da personagem principal, e seguir num estilo que não é muito habitual na filmografia de Scorsese, como o suspense psicológico com abordagens de terror – apesar da experiência prévia com elementos do gênero em filmes como *Taxi Driver* (1976) ou *Cabo do Medo* (1991) –, é possível perceber aspectos dentro da construção da narrativa que acabam por fazer uma conexão com o estilo e abordagem do diretor, assim como com a temática sempre trabalhada em suas produções: os diversos traços de violência na escrita de Dennis Lehane, a natureza violenta e perturbada de Edward “Teddy” Daniels juntas a sua complexidade, dialogam perfeitamente com a obra de Scorsese e aspectos constantes de sua filmografia.

2.4 Encontros temáticos entre as obras de Dennis Lehane e Martin Scorsese

Dennis Lehane e Martin Scorsese, um escritor e um cineasta, cada um trabalhando com um tipo de arte que possui suas próprias especificidades, mas assim como elas se encontram em alguns pontos através da adaptação, a obra do romancista e a do diretor se cruzam além desse aspecto, apresentando temáticas e estilos próximos, mesmo que de forma indireta.

Primeiramente, a influência dos espaços geográficos em que os escritores foram criados na localização das tramas é bastante frequente. Dennis Lehane foi criado no subúrbio de Boston, e a cidade marca uma constante presença em suas obras que é observada pela jornalista Emma Brockes (2009) em sua entrevista com o autor. No

romance *Sobre Meninos e Lobos*, Boston é o cenário para uma investigação criminal indiretamente assombrada pela violência, pobreza e pelo machismo do espaço e dos indivíduos que vivem naquela vizinhança; em *The Given Day*, a trama é ambientada em uma Boston marcada pelo auge do movimento bolchevique nos Estados Unidos no início do século XX; na saga dos detetives Kenzie e Genaro a cidade oferece um cenário tão imprevisível e sagaz quanto os criminosos investigados; Em *Os Filhos da Noite*, a cidade é o espaço de criação do contrabandista Joe Coughlin; e em *Ilha do Medo*, a trama que se passa dentro da Ilha Shutter, traz Boston na forma da personagem Edward “Teddy” Daniels, atuante como detetive na cidade, até que é convocado para uma missão no Hospital Aschecliffe, situado na ilha.

Durante uma entrevista, no evento Atrium, para a divulgação de seu último livro *Depois da Queda*, o autor comentou a respeito da influência que a cidade exerce em sua escrita, dizendo que “cada livro é como uma espécie de carta de amor para cada parte da cidade” (LEHANE, 2017). O autor comenta que vários autores costumam falar sobre determinada cidade, e cita alguns nomes que escrevem sobre Los Angeles, como James Ellroy (autor da série de crimes ficcionais *L.A. Quartet*) e Horace McCoy (autor de *Mas não se matam cavalos?*).³³ Seguindo essa linha é que Dennis Lehane, então, decide homenagear sua cidade, referenciando o local e ambientando suas tramas em diferentes partes da cidade. O autor diz que:

Há um grande número de pessoas que escrevem sobre Los Angeles. Sobre o que eu vou falar? Veja, eu trabalhei a minha vida toda para fazer Boston meio que a minha cidade, e eu sinto dessa forma. Em uma paisagem literária, eu sinto que ela é minha, é o meu mundo, e eu a entendo, os mapas estão todos na minha cabeça, e eu conheço essa cidade melhor do que qualquer outro lugar mundo. Eu posso curtir Los Angeles, mas não preciso escrever sobre ela (LEHANE, 2017).

³³ O romance *Mas não se matam cavalos?* (originalmente intitulado, em inglês, como *They shoot horses, don't they?*) foi adaptada para o cinema em 1969, recebendo nove indicações ao Oscar, vencendo na categoria de Melhor Ator Coadjuvante para o ator Gig Young. O filme foi lançado no Brasil, com um título diferente do livro, recebendo o título de *A noite dos desesperados*.

Essa ligação existente entre o autor e o local onde passou muitos anos de sua vida estabelece uma comunicação com a conexão existente entre Martin Scorsese e a cidade de Nova Iorque, muitas vezes usada como cenário de suas narrativas fílmicas.

A paisagem urbana de Nova Iorque, no bairro de Little Italy,³⁴ é o cenário das negociações criminosas de Charlie (interpretado pelo ator Harvey Keitel) na companhia do imprevisível Jhonny Boy (primeiro papel de destaque no cinema do ator Robert De Niro) em *Caminhos Perigosos* (1971). A atmosfera sufocante, perigosa e sedutora das noites nova-iorquinas, do subúrbio ao centro, é o pano de fundo para os questionamentos e perturbações do taxista Travis (também interpretado por Robert De Niro), em *Taxi Driver* (1976). No filme *Depois de Horas* (1985) as aventuras imprevisíveis de Paul Hackett (papel do ator Griffin Dunne) desencadeadas por um desencontro com uma pretendente também se desenvolvem na paisagem urbana da noite em Nova Iorque.

A paixão do cineasta pela cidade foi a principal motivação para filmar, por exemplo, o longa-metragem *Gangues de Nova York* (2002) que – inspirado no livro homônimo de não-ficção, do autor Herbert Asbury – conta a história do confronto entre a máfia, liderada pelo chefe do crime organizado, Bill (representado pelo ator Daniel Day Lewis) e Amsterdam Vallon (interpretado por Leonardo DiCaprio em seu primeiro trabalho com o diretor), aliado a seu grupo de imigrantes irlandeses. O filme se passa no período dos motins da cidade de Nova Iorque, no ano de 1863, e da Guerra Civil Americana, dois acontecimentos que mudaram a história da cidade e do país. E como contraste da Nova Iorque marcada pela violência, a cidade serve de cenário e inspiração para o musical *New York New York* (1977), que traz às telas, a história do romance cheio de conflitos do casal Francine (na pele da cantora e atriz Liza Minelli) e Jimmy (outro trabalho de Robert De Niro com Martin Scorsese).

Se Boston e Nova Iorque são cidades que aparecem como espaços privilegiados nos livros de Lehane e nos filmes de Scorsese, também o contexto em que esses lugares são recortados é marcado por situações violentas, registrando outro ponto de cruzamento entre o autor e o cineasta. Obviamente, o crime e o universo investigativo é parte dos romances

³⁴ *Little Italy* exerce uma forte influência em *Caminhos Perigosos*, pois trata-se, principalmente, do bairro onde Martin Scorsese passou sua infância e adolescência, funcionando como uma interessante demonstração da ligação entre o diretor e a cidade.

de Dennis Lehane, pois sua escrita é pautada no gênero de romance policial. Embora, quando começou a escrever, o autor temera ser, inevitavelmente, rotulado como um escritor de só um gênero. (BROCKES, 2009). Portanto, os espaços violentos onde se desenvolvem as narrativas exercem influências diretas e indiretas em suas personagens, como é o caso de Dave Boyle, por exemplo, de *Sobre Meninos e Lobos*. Após ser sequestrado e abusado sexualmente, Dave consegue fugir e ao voltar para casa passa a conviver com uma violência presente de diversas formas em sua vida: a violência de sua vizinhança que era espaço para o desenvolvimento de gangues e grupos criminosos, o preconceito daqueles que o hostilizavam e o diminuía por ter sido abusado, e os próprios traumas do episódio de abuso que sofrera enquanto estava em cativeiro.

Esses mesmos espaços de violência urbana se encontram manifestados nos filmes de Scorsese, como *Os Bons Companheiros* (1990), *Cassino* (1995), o já citado anteriormente *Gangues de Nova York* (2002) e *Os Infiltrados* (2006). Esses espaços comunicam com as situações deste cunho que tanto Lehane quanto Scorsese puderam observar em suas vizinhanças ao longo dos anos. Nesse sentido, Sotinel (2010) comenta que Scorsese, a partir dos 14 anos começou a sair pelas ruas de sua vizinhança com jovens que, futuramente, seguiram *caminhos perigosos*. Assim, como nos romances de Dennis Lehane, os filmes do diretor trazem, em sua maioria, temáticas envolvendo crimes, ambientes cercados de hostilidade e personagens conflituosos com traços de brutalidade bem marcados. Parte disso acontece, também, devido ao ambiente de desenvolvimento da narrativa que exercem influência no conteúdo da trama e perfil das personagens.

É interessante, também, observar que as trajetórias ficcionais do autor e do diretor são marcadas, predominantemente, pelo protagonismo de personagens masculinos e as marcas desse universo. Ambientes policiais, gangues criminosas, vizinhanças marcadas pelo domínio masculino do “pai de família”, provedor financeiro de comportamento e hábitos tradicionais da concepção estereotipada de homem macho compõem um universo masculino que é frequente nas duas obras. As personagens principais são, em grande parte das narrativas dos dois artistas, homens másculos e a presença feminina, muitas vezes, ocupa um espaço menor nas tramas.

Contudo, também cabe observar que, por mais que exista um foco maior nesse universo de personagens masculinos como protagonistas, há personagens femininas de grande destaque em ambas as carreiras: no caso de Lehane, esse destaque feminino aparece na forma da personagem Angela Genaro que, junto com Patrick Kenzie, forma a dupla de detetives que protagonizam a série de romance da dupla e na obra de Scorsese, o filme *Alice Não Mora Mais Aqui*, de 1973, aparece como uma nota dissonante, pois traz Alice Hyatt, como personagem principal, interpretada pela atriz Ellen Burstyn.³⁵ Além do protagonismo de Alice Hyatt, a filmografia do diretor também tem outros papéis femininos de grande destaque como Carmen (interpretada por Mary Elizabeth Mastrantonio) em *A Cor do Dinheiro* (1986), Maria Magdalena (interpretada por Barbara Hershey) de *A Última Tentação de Cristo* (1988), Karen Hill (interpretada por Lorraine Bracco) de *Os Bons Companheiros* (1990), Ellen Olenska (interpretada por Michelle Pfeiffer) e May Welland (interpretada por Winona Ryder) de *A Época da Inocência* (1993) e Ginger McKenna (interpretada por Sharon Stone) de *Cassino* (1995).³⁶

Por fim, *Ilha do Medo* é um romance de Dennis Lehane que traz uma temática central não tão frequente na filmografia de Scorsese, mas exhibe semelhanças entre o trabalho do diretor com o autor Dennis Lehane. O principal ponto a ser observado é que o fio condutor dessa narrativa é a personagem principal, Edward “Teddy” Daniels, que se assemelha, em sua essência complexa e conflituosa, com alguns personagens presentes na filmografia do cineasta. Com a proposta de fugir dos mesmos cenários dos romances anteriores, o romancista busca a influência do cinema *noir* para construir a narrativa e criar uma ambientação diferente de seus romances anteriores. Sobre o cinema *noir* Jaques Aumont e Michel Marie (2006) o definem de acordo com a seguinte concepção:

As ficções policiais americanas da década de 1930 – romances e filmes – caracterizaram-se por sua violência e sua visão amarga, e até mesmo desiludida da sociedade liberal na era da depressão. Recebidas na Europa

³⁵ A atriz Ellen Burstyn recebeu o Oscar, em 1975, na categoria de Melhor Atriz por sua atuação no longa.

³⁶ As atrizes Mary Elizabeth Mastrantonio (em 1987), Lorraine Bracco (em 1991) e Winona Ryder (em 1994) receberam indicações ao Oscar na categoria de Melhor Atriz Coadjuvante por seus trabalhos nos filmes citados; e Sharon Stone (em 1996) foi indicada como Melhor Atriz.

com uma certa defasagem, essas produções tocaram por seu aspecto sombrio, e esse traço se tornou o sinônimo de todo um período do gênero policial. Uma coleção de romances policiais, lançada em 1945, pela editora Gallimard, foi chamada de “série *noire*” (“série negra”), e o mesmo epíteto foi utilizado pela crítica, na Liberação, a propósito das adaptações de D. Hammet ou R. Chandler. Tal denominação –, que estranhamente, passou sem modificações para o inglês – perdurou e acabou designando um verdadeiro subgênero do filme policial. No filme *noir*, a investigação é menos interessante pelas capacidades de dedução de que dá provas ao investigador do que pela maneira com que ele mergulha no meio do mistério, mesmo correndo o risco de levar alguns golpes pesados. Esse gênero foi muito comentado, tanto por seus aspectos sociológicos (detetives privados viris, mas sentimentais, “prostitutas” perigosas e sedutoras, colusão dos meios da política e do crime etc.) quanto por seus aspectos narratológicos (arte de confundir as pistas, e às vezes, simplesmente a compreensão [...]). (AUMONT e MARIE, 2006, p. 212-2013).

É válido dizer que o cinema *noir* nasceu da literatura, já que o movimento foi fortemente influenciado pelas revistas *pulp* e, como pontuado por Aumont e Marie, pelas narrativas policiais dos anos 1930 e 1940. A ambientação da investigação policial presente na trama de *Ilha do Medo* e a construção de Edward “Teddy” Daniels também serão influenciadas pelo subgênero, estabelecendo certa ponte com o trabalho de Scorsese que, pode-se dizer, já possui uma experiência com o gênero através do seu filme *Taxi Driver*, que é pautado no subgênero *neo-noir*.³⁷

Terminado esse breve percurso pela trajetória ficcional do autor e do diretor, chega o momento de adentrar o principal objeto deste trabalho, a personagem Edward “Teddy” Daniels. Assim, farei, a seguir, uma apresentação expandida da fabulação e da trama de *Ilha do Medo*, para que a personagem comece a ser trabalhada de vez, seguindo os processos de criação de Dennis Lehane e de tradução por Martin Scorsese.

³⁷ O gênero *neo-noir* é um estilo de filmes modernos baseado nas características do cinema *noir*, contudo, possui elementos que não existiam na época do *noir* como temáticas, elementos visuais, mídias, paletas de cores etc.

2.5 A trama de *Ilha do Medo*

Em 1954, o delegado Edward “Teddy” Daniels – um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial e operante na libertação de Dachau – e seu mais novo parceiro, Chuck Aule, chegam ao hospital psiquiátrico para criminosos com insanidade mental, Ashecliffe, na Ilha Shutter, para investigar o desaparecimento de uma paciente internada pela morte por afogamento de seus três filhos, Rachel Solando.

O sumiço de Rachel aconteceu sem deixar qualquer vestígio, exceto por uma pista encontrada em seu quarto: um papel com os dizeres “lei dos 4. Quem é o 67?”. Os detetives são recebidos pelo psiquiatra chefe do hospital, Dr. Cawley e descobrem que o Dr. Lester Sheenan, psiquiatra responsável pelo acompanhamento de Rachel saíra de viagem. Pela pista achada no quarto de Rachel, Teddy passa a acreditar que o número 67 trata-se de um 67º paciente, já que os dados e relatórios do hospital apontam a existência de apenas 66.

Teddy e Chuck recebem a permissão de acesso a todo espaço da ilha exceto ao pavilhão C, que é onde estão internados os pacientes mais perigosos e que apresentam riscos para os outros pacientes. Logo no início da trama, Teddy revela para Chuck que além da investigação a respeito do sumiço de Rachel, ele também está lá para vingar a morte de sua esposa, Dolores Chanal, que morreu em um incêndio causado por Andrew Laeddis, zelador do prédio onde o casal vivia, e que Teddy acredita ter sido enviado para Ashecliffe. Teddy começa a acreditar que o hospital usa métodos militares da época do nazismo para fazer experimentos cirúrgicos em seus pacientes, sendo o farol da ilha, o local onde acontecem esses procedimentos.

Após a chegada de um furacão que destrói partes da ilha e compromete o sistema de segurança protetor da entrada do pavilhão C, Teddy e Chuck, vestidos com uniformes de serventes (pois suas roupas acabaram encharcadas pela tempestade) entram no pavilhão e Teddy tem uma conversa com George Noyce sendo alertado por ele que Chuck não é confiável. Após esse episódio, Teddy decide ir ao farol, deixando Chuck para trás – o parceiro de Teddy acabara por achar dentro do pavilhão C o formulário de admissão de Andrew Laeddis – e se perde no meio do caminho e encontra uma mulher escondida afirmando ser a verdadeira Rachel Solando, uma suposta ex-psiquiatra do hospital. Teddy é

alertado por ela sobre a comida, cigarros e medicamentos de Ashecliffe, pois estariam sabotados com drogas psicológicas usadas com intuito de enlouquecer Teddy. Após seu retorno ao hospital, Teddy percebe o sumiço de Chuck e é informado por Dr. Cawley que não existia nenhum parceiro quando Teddy chegara à ilha. No dia seguinte, aconselhado na noite anterior por um servente do hospital, Teddy decide fugir da ilha, mas, antes, vai até o farol para salvar Chuck, pois ele acredita que seu parceiro possa ter sido capturado e levado para uma lobotomia.

Ao chegar ao farol, Teddy encontra Dr. Cawley, a sua espera, e então toma conhecimento de que, na verdade, ele é o próprio Andrew Laeddis (seu nome Edward Daniels é um anagrama de Andrew Laeddis), o 67º paciente da ilha, internado no hospital há dois anos, após matar sua esposa Rachel Solando (o nome Dolores Chanal é um anagrama de Rachel Solando, concluindo a lei dos 4 – Rachel Solando/Dolores Chanal e Edward Daniels/Andrew Laeddis) após esta afogar seus três filhos, pois sofria de depressão. O Dr. Cawley, então, explica a Teddy/Andrew que os fatos ocorridos na ilha são uma história criada por ele, pois o detetive não consegue aceitar e lidar com o fato e a culpa de ter perdido seus filhos e matado sua esposa. Neste momento, Chuck adentra a sala, e revela ser o Dr. Lester Sheehan, psiquiatra de Teddy/Andrew que junto ao Dr. Cawley, planejou essa situação para que Teddy/Andrew pudesse viver sua fantasia elaborada com intuito de confrontar a verdade para, então, aceitar sua realidade e evitar sua submissão a uma lobotomia cerebral. Após um desmaio, Teddy/Andrew acorda e finalmente compreende ser Andrew Laeddis, ex-delegado, que matara sua esposa em 1952, após ela afogar seus três filhos no lago da casa em que moravam. Ao fim do romance, Andrew senta em uma escada e conversa com Dr. Sheenan, como se tivesse tido outra recaída e voltado a ser Teddy, chamando-o de Chuck e perguntando qual será o próximo passo deles.

O final em aberto segue para duas interpretações: Andrew, de fato, teve uma nova recaída e voltou a recusar a ideia de ser Andrew Laeddis, assumindo novamente a personalidade de Teddy; Andrew realmente caiu em si, mas fingiu uma nova recaída, para então, ser submetido a uma lobotomia, propositalmente, já que não suportaria viver sob a culpa e dor de sua realidade.

Após essa breve apresentação do enredo de *Ilha do Medo*, é possível afirmar que o principal agente motor de todos os fatos desencadeados na narrativa é a personagem protagonista Edward “Teddy” Daniels. No terceiro capítulo, farei uma análise da construção dessa personagem no texto literário de Dennis Lehane, como os seus traumas, a violência e o espaço influenciam no seu perfil, e, em seguida, como Martin Scorsese, exercendo o papel de tradutor, transporta estes elementos para as telas do cinema.

CAPÍTULO III

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA PERSONAGEM EDWARD “TEDDY” DANIELS DO ROMANCE DE DENNIS LEHANE PARA O FILME DE MARTIN SCORSESE

Após uma abordagem sobre a adaptação da literatura para o cinema como tradução intersemiótica e de uma contextualização sobre o *romance de entretenimento* e o cinema *hollywoodiano* – noções que abarcam *Ilha do Medo*, de Dennis Lehane, e a adaptação cinematográfica do romance dirigida por Martin Scorsese –, é preciso um olhar sobre o fio condutor da narrativa tanto do livro quanto do filme: a personagem Edward “Teddy” Daniels. Será analisada sua construção e desenvolvimento através dos elementos que contribuem para a construção da “persona” de Teddy no romance e como esses elementos são transportados para a tela do cinema através do olhar do diretor pensando essa ação de adaptar pelo viés da noção de tradução intersemiótica.

3.1 Edward “Teddy” Daniels no romance policial de Dennis Lehane

Após conhecer a trama de *Ilha do Medo*, no capítulo anterior, sabe-se que a personagem que protagoniza a narrativa é o detetive policial e ex-combatente de guerra Edward “Teddy” Daniels,³⁸ que ao final do livro revela, na verdade, ser Andrew Laeddis, o homem que inicialmente, estava procurando no hospício para vingar a morte de sua esposa Dolores.

Ilha do Medo é um romance que aborda uma investigação criminosa e contém diversos elementos do gênero policial. Segundo Ernest Mandel (1988), esse tipo de romance é uma narrativa com um número pequeno de personagens e um curto espaço de tempo. O espaço de tempo do enredo é o período de quando o crime que será investigado pelo detetive, sempre o protagonista, científico e racional, acontece e o desenrolar de suas investigações, contudo, pode haver a presença de *flashbacks* e narrativas de acontecimentos passados que serão importantes para que haja a movimentação do criminoso. O crime pode acontecer antes do começo da narrativa ou logo no início, e o culpado é sempre um indivíduo que deve ser descoberto pelo detetive, na trama, mas que instiga o leitor durante toda narrativa a tentar descobrir o criminoso. O intuito do detetive de entrar nessa

³⁸ Como explicitado no capítulo anterior, apesar de a personagem Edward “Teddy” Daniels se descobrir, na verdade, Andrew Laeddis, ao fim do romance, ele será tratado a partir deste momento, no artigo como Teddy, já que é assim que ele é apresentado na maior parte do enredo.

investigação é sempre por uma motivação passional, seja por amor, vingança, ciúmes ou ganância. A autora Fernanda Massi (2011) divide o gênero em duas categorias: o romance policial tradicional e o contemporâneo. O tradicional é aquele que se percebe nas características apresentadas por Mandel (1988) e o contemporâneo pode ser compreendido como aquele que, através de uma intertextualidade, possui muitos aspectos estilísticos do tradicional, mas abrange outras possibilidades como a não necessidade do detetive ser sempre totalmente inocente e de boa índole, tem uma predominância narrativa no presente, evitando *flashbacks*, e tendo a investigação policial, não necessariamente, pautada na morte de alguém. Observando essas definições, *Ilha do Medo* pode ser categorizado como um romance policial contemporâneo, pois se encaixa nas principais características citadas por Mandel (Teddy é um detetive que vai ao hospital de Aschecliffe – investigação criminosa; o enredo se desenrola ao longo de quatro dias – tempo curto; os personagens centrais são poucos –Teddy, Rachel, Chuck, Dr. Cawley, Rachel Solando, Andrew Laeddis e Dolores Chanal), ao mesmo tempo que a personagem do detetive, Teddy, tem diferentes nuances de personalidade e, ao fim da trama, como visto no capítulo anterior, revela ser ele mesmo, o próprio vilão que ele investiga durante a estadia em Aschecliffe. *Ilha do Medo*, ainda tem forte influência do gênero *noir*. Segundo Annie Alvarenga Hyldgaard Nielsen, a narrativa *noir* se caracteriza por tramas complexas que constroem um retrato mais realista, fazendo uso do protagonismo de um policial decadente de personalidade ambígua, se passando em ambientes misteriosos e sendo narradas no presente, prevalecendo um maior suspense, já que o leitor pode acompanhar, assim, os acontecimentos de acordo com suas ocorrências. Além disso, o mais importante é que no gênero *noir*, a resolução final da trama não é previsível, como bem adverte Nielsen:

a resolução final do crime nem sempre é apresentada em grande estilo e tampouco confere uma explicação conclusiva e tranquilizadora. Ao que tudo indica, os autores dessa vertente não acreditam num verdade final inquestionável, numa interpretação acima de qualquer suspeita, e deixam dúvidas e interrogações no ar. (NIELSEN, 2007, p. 56)

Portanto, diferente do romance policial tradicional que tem uma estrutura que permite certa previsibilidade dos acontecimentos, o gênero *noir* se aproxima mais do romance policial

contemporâneo por proporcionar uma resolução final, muitas vezes, ambígua, permitindo mais de uma interpretação, assim como o fim de *Ilha do Medo*.

Teddy é uma personagem ambígua, assim com o herói da narrativa *noir*, e apresenta uma personalidade complexa, inclusive, essa complexidade é fortemente evidenciada pelo fato de Teddy criar a máscara Edward “Teddy” Daniels, uma persona que ele assume para fugir do fardo de, na verdade, ser Andrew Laeddis, paciente de Aschecliffe, confinado por ter assassinado a esposa. Carlos Reis (1994) afirma que a personagem é o centro primordial da narrativa e essa valorização é feita em todas as linguagens. O enredo sustenta-se através de Teddy e as consequências de sua inserção na investigação do suposto sumiço de uma paciente do hospital, concretizando o protagonismo e importância da personagem para isso, pois todos os acontecimentos do romance são desencadeados a partir do seu desenvolvimento durante a investigação ou estão sempre relacionadas à sua personalidade. Ao mesmo tempo, é fundamental observar que a personagem é uma parte do enredo, e sobre isso, Antonio Candido comenta:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor ideias a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres”. Tome-se a palavra “ideia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito. Portanto, 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 elaborado pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bens 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. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2007, p. 51)

Como se pode perceber, o crítico enfatiza essa relação bastante próxima do enredo com a personagem, e a noção de “ideia” que dá significado ao enredo. Para que o enredo exista e suas ideias sejam exploradas, é necessária a existência de um motor que, no caso, é a personagem. A personagem, portanto, quem dá vida a esses elementos, sendo, também,

responsável pelas relações que podem ser estabelecidas com o leitor de identificação e projeção, por exemplo. Candido ainda afirma que a concretização da personagem surge através da relação paradoxal estabelecida entre um ser vivo e um ser fictício, por mais que a personagem seja uma criação fantasiosa, ela existe como ser vivo dentro daquele universo da fabulação.

A pesquisadora Beth Brait (2010) afirma que o desenvolvimento da personagem de ficção deixou de ser visto sob a égide de uma representação realista para ser visto como um reflexo do universo psicológico do seu autor.

De acordo com a autora Renata Pallottini (1989), o processo de construção de uma personagem se dá com a estruturação de um ser humano fictício. Nessa estruturação o autor escolhe os traços e características que vão defini-la e apresenta os detalhes que serão imprescindíveis para que aquele ser exista, ou seja, a elaboração baseia-se em uma imitação de uma pessoa real. No romance, sua caracterização é feita através da escrita, ou seja, o desenvolvimento e a caracterização dessa personagem são feitos através da habilidade do autor em escolher seu linguajar, modos de fala e, também, suas características físicas, sociais e psicológicas. Por ser a personagem, como salientou Antonio Candido, a responsável pela condução da narrativa e sua trama, o autor deve elaborar um ser ficcional que tenha sensações, emoções, sentimentos, desenvolvimento de ideias e movimentação na história, tudo isso com base na verossimilhança (PALLOTINI apud FURTADO e ALMEIDA, 2015). Furtado e Almeida (2015), ainda seguindo o pensamento de Pallottini, são as características, sejam físicas ou intelectuais, que dão à personagem sua presença por completo no decorrer da trama.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976) chama essa descrição, em especial nos romances do século XVIII e XIX, de retrato. O retrato é fundamental, principalmente quando se trata da protagonista, e acontece, quase sempre, logo nas primeiras páginas de um romance apresentando suas características fisionômicas.

No romance do século XVIII e de quase todo o século XIX – e já diremos qual a linha de clivagem que, na história do romance moderno, explica este “quais” –, a personagem é em geral apresentada através de um retrato, elemento relevante; por isso mesmo, na estrutura de tal romance.

Este retrato, mais ou menos minucioso, mais ou menos sobrecarregado de dados semânticos, pode dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao carácter, ao modo de vida, etc., da personagem em causa. Embora algumas personagens secundárias possam suscitar retratos relativamente pormenorizados, são as personagens principais, os protagonistas, que em geral merecem um retrato mais extenso e mais rico. O retrato do protagonista situa-se quase sempre nas páginas iniciais do romance, verificando-se, não raro, a sua presença logo no limiar da narrativa. Por vezes, o retrato físico e psicológico-moral da personagem é completado com a sua história genealógica. (SILVA, 1976, p. 703-704).

A referência de Silva (1976) sobre o retrato diz respeito à produção novelística dos séculos XVIII e XIX, contudo, a observação do autor continua relevante mesmo nos dias atuais, pois a própria literatura de entretenimento se pauta bastante nas tradições dos folhetins dessa época, tanto que é possível perceber esse retrato, descrito pelo autor, sendo frequentemente usado para apresentar personagens em diversos títulos de romances atuais. Outro elemento importante para a apresentação do que forma o retrato da personagem é seu nome. O nome constrói uma espécie de relação intrínseca entre significante e significado, sendo o nome o significante e o conteúdo que forma a personalidade, suas ideologias, crenças, atitudes, conteúdo psicológico o significado. Em *Ilha do Medo*, o nome de Teddy, Edward Daniels é um anagrama de Andrew Laeddis, o homem que Teddy “vilaniza” por ter matado sua esposa em um incêndio, mas que na verdade é uma persona criada por Teddy para fugir do fato de que ele mesmo é Andrew Laeddis.

A relação entre o leitor e a personagem se estabelece a partir do momento em que o leitor percebe sua personalidade. Quando o leitor tem conhecimento, através da narrativa, dos sentimentos, pontos de vista e emoções da personagem, acaba por entender a razão e motivação de suas ações, possibilitando a criação de uma empatia por parte do leitor (ECO, 2004).

A narrativa do romance *Ilha do Medo* é toda centrada na investigação feita pelo detetive Teddy e suas constantes impressões e emoções causadas durante o desenvolver do enredo. A forma como Teddy é apresentado ao longo da trama se conecta com certo pensamento tradicional que estabelece a conexão entre personagem e pessoa, reforçando a ideia de Pallotini (1989) de que esse é uma representação do real, sendo, inclusive

importante para que haja uma identificação com o leitor; quanto mais Teddy se aproxima do perfil de uma pessoa real, maior é o envolvimento do leitor.

Teddy além de esboçar reações comuns do ser humano ainda convive com a constante lembrança de experiências traumáticas como a perda da esposa em um incêndio e as situações que viveu na guerra. Sua experiência na Segunda Guerra Mundial que ocorreu anterior à investigação criminal constituiu em um trauma que fica aparente em várias passagens da história. Na primeira noite em que Teddy passa na ilha, o detetive tem uma noite ruim de sono, e seus sonhos são sempre protagonizados pelos traumas causados pela matança na guerra e também pela morte da esposa – Dolores é uma presença constante nesses episódios de Teddy e em algumas alucinações que a personagem tem no decorrer do enredo. Nessa noite, o sonho de Teddy é uma mistura de fantasia e lembranças reais de sua relação com Dolores e diversos elementos aparecem nesse trecho, inclusive uma fala que enfatiza os problemas que a personagem tem com o álcool, devido às lembranças traumáticas de assassinato durante a guerra.

Ela avança pelo corredor em sua direção.

Dolores, com os olhos brilhando de raiva. Em algum lugar do apartamento, talvez na cozinha, Bing Crosby canta “East Side of Heaven”. Ela diz: “Por Deus, Teddy, por Deus”, trazendo uma garrafa de JTS Brown na mão. Uma garrafa vazia. E Teddy se dá conta de que ela descobriu um dos seus esconderijos.

“De vez em quando você ainda consegue ficar sóbrio? Responda: você consegue ficar sóbrio?”.

Mas Teddy não consegue. Não consegue falar. Nem sabem muito bem onde está o seu corpo. Ele a vê, Dolores continua avançando na sua direção do corredor, mas ele não vê o próprio corpo, não consegue senti-lo. Há um espelho no fim do corredor, atrás de Dolores, mas não reflete a imagem de Teddy. Ela dobra à esquerda, entra na sala de estar, e suas costas estão chamuscadas, ainda queimando um pouco. A garrafa sumiu da mão dela, e dos seus cabelos saem pequenas volutas de fumaça. [...]

“Então”, diz Dolores.

“Matei muita gente na guerra.”

“É por isso que você bebe”.

“Talvez”. (LEHANE, 2010, p. 90-91).

Esses sonhos frequentes são importantes para que o leitor se familiarize com os traumas da personagem e como isso o afeta, por exemplo, nesta passagem do romance, é

evidenciado o consumo de álcool por parte de Teddy para mostrar uma espécie de fuga de sua realidade. Também, é possível ver a presença da violência também que é sempre citada, de alguma forma, nesses sonhos, como aqui, quando ele cita os assassinatos que cometeu durante seu trabalho na 2ª Guerra.

Em outra passagem do livro, em uma conversa na qual Teddy e Chuck contam suas experiências de guerra, Teddy relata a seu parceiro as mortes que presenciou durante a guerra e também durante a libertação em Dachau. Nesse momento, é possível perceber a forma como essa experiência, mesmo depois de tanto tempo, continua a perseguir e assombrar os pensamentos de Teddy. A situação começa quando Chuck comenta sobre o rapaz que matou em uma viagem à África do Sul e pergunta a Teddy quantos homens ele já teria matado em serviço:

“Foi o único cara que você matou?”

“Praticamente, sim. E você?”

“Comigo foi o contrário. Matei um monte, e a maioria deles eu vi morrer”. Teddy inclinou a cabeça para trás, encostou-a na parede e fitou o teto. “Se algum dia tivesse um filho, não sei se o deixaria ir para a guerra. Mesmo uma guerra inevitável. Não sei se é razoável exigir esse sacrifício de alguém”.

“Qual?”

“Matar.”

Chuck levantou um dos joelhos até o peito. “Os meus pais, a minha namorada, alguns amigos meus que não passaram no exame físico – todos me perguntam, sabe?”

“Sei.”

“Como é que foi? É isso o que querem saber. E a gente tem vontade de dizer: ‘Não sei como foi. Aconteceu com outra pessoa. Fiquei só olhando do alto ou de outro lugar’.” Chuck estendeu as mãos. “Não lhe parece um troço estúpido?” (LEHANE, 2010, p. 140).

Em seguida, Teddy relata para Chuck sobre a libertação em Dachau e é possível perceber, na fala da personagem, as marcas que foram deixadas nele.

Teddy disse: “Em Dachau, os SS se renderam a nós. Eram quinhentos. Havia repórteres por lá, mas eles tinham visto também os cadáveres empilhados na estação de trem. Sentiam o mesmo cheiro que estávamos

sentindo”. [...] “Metralhamos mais de trezentos homens de uma só vez. Depois, caminhando entre eles, enfiamos uma bala na cabeça dos que ainda respiravam. Um crime de guerra pra ninguém botar defeito, certo?” [...] “No fim daquele dia tínhamos tirado quinhentas almas da face da Terra. Não se tratava de legítima defesa, nem de razões militares. Era assassinato puro e simples. E, no entanto, não sentimos a mais leve sombra de remorso. Mereciam muito mais do que aquilo. Então, ótimo... mas como se pode viver com uma lembrança dessas? Como contar à sua mulher, aos seus filhos que você fez aquilo? Você matou gente desarmada? Matou garotos? Garotos com armas e uniformes, mas garotos. Responda a isso. Você nunca poderá explicar a eles. Nunca entenderão. Você o fez por um motivo justo. Mas ainda assim, o que *fez*, foi errado. E nunca vai conseguir se livrar dessa mancha” (LEHANE, 2010, p. 141-142).

Durante a trama, Teddy tem outros sonhos, alucinações e lembranças de momentos de sua vida que acabaram por perturbá-lo de alguma forma. As mortes na guerra mudaram seu comportamento, deixando-o mais sério, e ele, inclusive, como citado anteriormente, passa a beber demais e, logo no começo do romance, é informado ao leitor que a personagem possui uma aparência muito dura para alguém de sua idade. Essas marcas também são do comportamento de Dolores, que quando viva, era maníaco-depressiva e vivia um eterno vazio que não se preenchia com nada. Após a morte de Dolores, Teddy decidiu parar de beber, pois estava cada vez mais afundado em seus traumas, começando a ter pensamentos suicidas. Em uma conversa com o Dr. Cawley, após encontrarem a desaparecida Rachel Solando e de Teddy ter tido uma conversa com a paciente, Dr. Cawley, que já observara a personalidade perturbada de Teddy comenta com o detetive que já havia percebido uma propensão ao suicídio.

Cawley observava Teddy do modo como a gente observa crianças brincando animadas na rua. “Sou muito bom no que faço, xerife. Reconheço que sou um egoísta. Tenho um QI muito acima da média e, desde criança, consigo ler o que se passa na mente das pessoas. Melhor do que ninguém. Sem querer ofender...mas já pensou que pode ter tendências suicidas?”

“Bom”, disse Teddy. “Ainda bem que não está querendo me ofender, doutor”.

“Mas já considerou essa possibilidade?”

“Já”, disse Teddy. “Foi por isso que eu parei de beber, doutor.”

“Porque sabe que...”

“... porque, se continuasse a beber, já teria mordido o cano do meu revólver”.

Cawley balançou a cabeça em sinal de aprovação.

“Pelo menos não está enganando a si mesmo.”

“Isso é verdade”, disse Teddy, “pelo menos, tentei me ajudar”.

“Quando for embora, xerife”, disse Cawley, “posso lhe indicar médicos muito bons. Podem ajudá-lo.” [...] “Se continuar desse jeito, não será mais uma questão de ‘se’, mas de ‘quando’.”

“Não sabe o que está falando, doutor”.

“Sei sim. Especializei-me no trauma da perda e no sentimento de culpa de quem sobrevive. Notei como olhou nos olhos de Rachel Solando algumas horas atrás e vi um homem que deseja morrer. O seu superior no bureau me federal me disse que [...] voltou da guerra com o peito coberto de medalhas. É verdade?” Teddy deu de ombros. “Disse que lutou nas Ardenas e que fez parte das forças de libertação em Dachau”. Outro dar de ombros. “E depois disso tudo a sua mulher foi morta. Na sua opinião, xerife, quanto de violência uma pessoa pode suportar antes de sucumbir?” “Não sei, doutor. Eu mesmo me pergunto isso”. (LEHANE, 2010, p. 182-183).

No decorrer do livro, fica cada vez mais evidente a presença do trauma em Teddy, e, como pôde ser visto nas passagens do livro que serviram de exemplo acima, seus traumas sempre envolvem questões de natureza violenta, justificando seu comportamento, em vários momentos, agressivo, desconfiado e sempre na defensiva.

A violência presente na construção da personagem é manifestada de diversas maneiras, não sendo necessariamente de ordem física. Teddy fez parte de um treinamento militar que exercia uma grande pressão, não só física, mas psicológica, lutou na guerra, vivenciou a libertação de um campo de concentração, lidou com a morte da esposa que ocorreu, no fim das contas, de maneira essencialmente violenta e acabou entrando em uma investigação policial dentro de um hospital que possui uma ambientação violenta, principalmente, se pararmos para pensar na sua constante desconfiança, que afirma acreditar que Ashecliffe é um local que pratica técnicas de tratamento e cirurgias bárbaras em seus pacientes.

Ao fim do livro, Teddy descobre ser, na verdade, Andrew Laeddis, e Edward “Teddy” Daniels tratava-se de uma persona criado para ele, pois assim encontraria uma maneira de não conviver com toda a bagagem de traumas e violência que lhe estavam atreladas. Fazendo jus à narrativa *noir* que apresenta resoluções complexas e não tão

previsíveis, a revelação de que Edward “Teddy” Daniels é, na verdade, uma criação da personagem para escapar do fardo de viver com sua própria história, promove uma grande surpresa para o leitor, que durante toda a narrativa, é levado a crer que Andrew Laeddis é o grande causador de alguns de seus maiores problemas.

Teddy já vivia como paciente no hospital há dois anos, ou seja, somado a todas as experiências que afetaram sua personalidade e psicológico, o ambiente em que viveu os últimos dois anos, Ashecliffe, constitui-se em um ambiente psicologicamente questionável, contribuindo ainda mais para essa formação da personagem. É relatado no livro que, quando ele encontra George Noyce no pavilhão C, o prisioneiro está todo machucado. Posteriormente, Dr. Cawley revela que fora o próprio Teddy que teria agredido Noyce, quando ele, em um descuido, chamara Teddy de Laeddis.

Teddy também pode ser visto como uma personagem que, de certa forma, foge ao padrão dos detetives de romances policiais.

Nos romances policiais tradicionais, também havia tal disputa entre o criminoso e o detetive, mas elas se manifestavam em percursos paralelos, sem que um dos sujeitos interferisse no programa narrativo do outro. Em primeiro lugar, o criminoso realizava sua performance e saía vitorioso, já que conseguia manter sua identidade em segredo. Quando o detetive iniciava a investigação em busca do criminoso, essa disputa também era iniciada. No fim do romance policial, o detetive sempre – sem exceções – vence o criminoso, já que conseguia encontrá-lo e entregá-lo a um destinador julgador. No romance policial contemporâneo, há muitas variações dessa vitória do criminoso: ele tem sua identidade revelada, mas não é punido porque o detetive não consegue capturá-lo; ele foge antes de ter sua identidade revelada e, quando o detetive faz essa descoberta, não há nenhuma maneira de capturá-lo; ele consegue manter sua identidade em segredo, tem sua identidade revelada, mas não é capturado porque doa algum objeto de valor ao detetive etc. [...] Nota-se que a centralização da figura do detetive em um único sujeito perdeu o sentido e o detetive profissional, metódico, lógico, racional, foi substituído por sujeitos comuns, funcionários da polícia (delegado, inspetor), especialistas em crimes, equipes de investigação, entre outros. (MASSI, 2011, p. 76-77, grifo meu).

Diferente daquele detetive típico do romance policial tradicional, que tem um caráter bom e linear durante toda a trama, Teddy apresenta personalidade questionável, inclusive, possuindo desvios de conduta e moral, por causa de suas atitudes e, também, dos traumas carregados consigo. Mesmo que *Ilha do Medo* seja um romance policial, a personagem é construída com certo desvio dessa noção do típico detetive e protagonista do gênero, pois com o desenvolver do enredo, o leitor começa a perceber certas ambiguidades na personalidade que são decorrentes de situações traumáticas em suas memórias do tempo de Guerra e da melancolia e revolta alimentada após a morte de sua esposa Rachel. No romance policial dito tradicional, o protagonista detetive está sempre em busca de capturar o criminoso, seu antagonista, contudo, ao fim de *Ilha do Medo*, prova-se que Teddy Daniels era na verdade Andrew Laeddis, o homem que ele estava procurado e que, supostamente, seria o causador de parte dos traumas e revolta da vida do protagonista. Com isso, evidencia-se que não existia um criminoso e que o detetive, esse tempo todo estava procurando a si mesmo, pois ele era o responsável pela morte da esposa Rachel, e o sumiço da suposta paciente do hospital não passava de uma encenação para que ele, vivendo essa experiência, conseguisse cair em si e aceitar que não era o grande herói da história. Aqui, Teddy, então configura-se como um anti-herói. A contrariedade do seu perfil em relação ao gênero de romance policial é intencional, justamente para que o leitor tenha acesso à ambiguidade de sua personalidade.

Ao longo das descrições e também pelo desenvolvimento do enredo, algumas influências importantes para Lehane ficam evidentes, e uma delas, como destacado aqui, é a da literatura *noir* e do gênero de cinema do mesmo nome, que inclusive, surgiu a partir dela. Aqui, então, é aberto espaço para um primeiro encontro entre o romance com o cinema em si, que será importante, a seguir, para estabelecer um diálogo intersemiótico entre o romance e o filme dirigido por Scorsese. Como abordado no capítulo 2, o autor se inspira constantemente no cinema e em sua escrita, existe uma intertextualidade forte com o cinema *noir*, que, inclusive, viveu seu auge em Hollywood durante os anos 1940 e 1950, mesmo período em que a história de *Ilha do Medo* se passa. Cinema *noir* são os filmes policiais americanos da década de 1940 e 1950, que formaram um novo gênero que tem como principais elementos a figura do anti-herói, a ambiguidade moral das personagens, a

violência, a morte e principalmente a “incerteza dos motivos” que são situações de teor contraditório e complexo que contribuem para criar uma atmosfera de mistério. *Ilha do Medo* não só tem esses elementos, como Teddy é um anti-herói, melancólico, com uma forte presença de violência e conflitos psicológicos que montam a sua ambiguidade, assim como ocorre no referido estilo de filme. Segundo Alain Silver e James Ursini (2012) esse cinema serviu como influência para diversos diretores como: Francis Ford Coppola, Brian DePalma, Roman Polanski, François Truffaut, Claude Chabrol e Martin Scorsese. Esses mesmos diretores, inspirados no cinema *noir* lançaram produções que recriam suas características e começaram o gênero chamado *neo-noir* que lançou títulos como *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, *O Vigilante* (1974), de Francis Ford Coppola, *Corpos Ardentes* (1981) de Lawrence Kasdan e *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. Os autores Alain Silver e James Ursini, inclusive, salientam a influência da narrativa *noir* para o gênero cinematográfico:

Todos os críticos concordam que as origens do *film noir* são antigas e diversas. Pelo lado literário, deriva fortemente de obras de ficção policial da escola “hard-boiled”, escritas por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, David Goodies e Cornell Woolrich. Também influentes foram as obras de escritores naturalistas como Émile Zola e Ernest Hemingway, tendo este último um papel particularmente relevante com a sua prosa cortante e poética e os seus diálogos mordazes. (SILVER e URSINI, 2012, p. 11).

Outra influência para a o surgimento do cinema *noir* são as revistas *pulp*, que inclusive, são citadas por Dennis Lehane como uma das inspirações para a criação do romance *Ilha do Medo*. Segundo Nielsen, as revistas *pulp* eram revistas da década de 1930, responsáveis por inspirarem a narrativa *noir* e que traziam histórias policiais impressas em um jornal ou folhetins de papel barato, com uma linguagem objetiva e desapegada de erudição para alcançar todos os públicos, incluindo a massa de pessoas comuns e sem muitos recursos.

3.2 O perfil de Teddy Daniels

Como observado no início do capítulo, *Ilha do Medo* pode ser configurado como um romance policial contemporâneo com forte influência da narrativa *noir*, de acordo com as características abordadas por Mandel, Massi e Nielsen. Teddy, inclusive, não segue o padrão de detetive dos romances policiais tradicionais, se aproximando mais da narrativa *noir* e a resolução do romance se aproxima do romance policial contemporâneo, pois a caçada entre detetive e criminoso, ao fim do livro revela-se de outro modo. O detetive Teddy está numa investigação para encontrar um suposto criminoso, que seria responsável pelo sumiço da paciente Rachel Solando. A figura do criminoso na cabeça de Teddy não se resume somente a um indivíduo, no caso, o incendiário Andrew Laeddis, mas à administração do hospital em si (Dr. Cawley, o diretor, Dr. Lester Sheenan, Dr. Naehring). É interessante notar a relação com a narrativa *noir*, pois, muitas vezes, há uma subjetividade nas narrativas em que o vilão não é uma personagem em si, mas a corrupção ou uma organização criminosa, aqui, lendo Teddy como um detetive com sua essência encontrada na narrativa desse tipo de cinema, a direção do hospital seria como uma organização criminosa que ocupa esse lugar de antagonista (na mente de Teddy). Observando a personagem desse gênero, Teddy é uma mistura do que Silver e Ursini (2012) chamam de a personagem que “procura a verdade” e a personagem “perseguida”. A primeira, constantemente, aparece na figura de um detetive (particular ou não) e que busca desvendar um mistério, usando qualquer disfarce para encontrar uma resposta crítica para suas perguntas dentro desse universo *noir*. E o segundo tipo nasce “da influência do existencialismo combinado com o fatatismo inerente a grande parte do Expressionismo Alemão” (SILVER e URSINI, 2012, p. 16), sendo um homem estranho e que tem dificuldade em se conectar à realidade podendo ser influenciado por diversas situações a cometer atos criminosos como oposição a essa realidade que ele se encontra e rebeldia.

Além disso, Teddy é dominado pela violência, um dos principais elementos da personagem na estética *noir*. Ao final do romance, quando Teddy chega ao farol e descobre toda a verdade, ele aborda de maneira agressiva o guarda do local, atacando-o e tomando-lhe seu rifle, adentrando a sala do Dr. Cawley armado. Entretanto, o rifle estava desarmado,

e o médico avisa a Teddy que aquilo ocorreu, pois temiam o que poderia acontecer, caso ele tivesse acesso a qualquer arma, já que ele era o paciente mais violento e perigoso do hospital. Tal passagem deixa evidente a presença da violência na personalidade e no comportamento do detetive. A violência que cerca a trama e ajuda a caracterizar a personagem aparece em um trecho interessante. Quando ele encontra o diretor do hospital, no momento em que chega de volta ao hospital, após sua visita ao pavilhão C, Teddy tem uma conversa com o diretor, quando estão observando os destroços da tempestade que atingira o hospital.

“Você apreciou essa dádiva recente de Deus?”

Teddy olhou longamente o homem. Por trás daqueles olhos tão perfeitos havia um espírito doente, ele pensou.

“Como? Não entendi”.

“Uma dádiva de Deus”, disse o diretor. Num gesto largo, o braço dele abarcava a terra devastada do furacão. “Sua violência. Quando descí as escadas em minha casa e vi a árvore na sala de estar, senti que aquilo era obra da mão divina. Não, literalmente, é claro. Mas no sentido figurado. Deus ama a violência. Você entende isso, não é?”

“Não”, disse Teddy. “Não entendo”.

O diretor avançou alguns passos e se voltou para encarar Teddy. “Que outro motivo existe para tanta violência? Ela está em todos nós. Vem de nós. Faz parte de nossa natureza, mais do que respirar. Nós desencadeamos a guerra. Fazemos sacrifícios. Pilhamos, dilaceramos a carne de nossos irmãos. Semeamos nossos fétidos cadáveres em grandes campos. E por quê? Para mostrar a Ele que aprendemos o Seu exemplo”. [...] “Deus nos dá terremotos, furacões, tornados. Ele nos dá montanhas que cospem fogo sobre nossas cabeças. Oceanos que engolem navios. Ele nos dá a natureza, e a natureza é um assassino sorridente. E nos dá as doenças, para que, em nossa morte, acreditemos que Ele nos deu orifícios só para que sentíssemos nossa vida se ecoar através deles. Deu-nos a lascívia, a raiva, a cupidez e nossos corações sujos para que pudéssemos espalhar a violência em Sua homenagem. Não existe ordem moral mais pura que essa tempestade que vimos há pouco tempo. Aliás, não existe nenhuma ordem moral. Tudo se resume apenas a isto: minha violência pode dominar a sua?”

Teddy disse: “não estou bem certo, eu...”

“Será que pode?”, disse o diretor, agora tão perto de Teddy que este lhe sentiu o hálito podre.

“Pode o quê?”, disse Teddy.

“Minha violência pode dominar a sua?”

“Não sou violento”, disse Teddy.

O diretor cuspiu no chão, perto dos seus pés. “Você é um homem de uma rara violência. Eu sei porque também sou. Não se dê ao trabalho de negar

sua sede de sangue, rapaz. Poupe-me disso. Se não existissem mais os mecanismos de controle social, e se representasse o único alimento possível, você não hesitaria em rachar o meu crânio para se banquetear com meu cérebro”. Ele se inclinou para a frente. “Se eu metesse os dentes no seu olho agora mesmo, você conseguiria me deter antes que eu o arrancasse?”

Teddy viu um brilho de alegria nos olhos de bebê do diretor. Imaginou o coração daquele homem, negro e palpitante, por trás da parede do peito.

“Por que não tenta?”, ele disse.

“Pegou o espírito da coisa”, sussurrou o diretor (LEHANE, 2010, p. 261-262).

Essa citação é um momento importante da narrativa, onde a violência presente na essência de Teddy, não só é enxergada pelo diretor do hospital, mas também é questionada de forma provocativa por pele, na tentativa de despertar uma reação violenta no detetive. É interessante notar que essa violência apontada pelo diretor de Aschecliffe em Teddy, permite uma reflexão da violência que é uma das principais marcas da narrativa *noir*, evidenciando mais um ponto em comum do protagonista do romance com esse gênero.

Ao fim do romance, fica, então, evidenciada a natureza violenta do detetive, que pode ser interpretada como consequência dos seus traumas. No último capítulo, quando Dr. Cawley revela toda a verdade para ele, todas as suas atitudes, reações e traumas justificam as situações pelas quais ele passou e sua própria existência. Edward “Teddy” Daniels não existe, ele é uma criação de Andrew Laeddis, para fugir da verdade e culpa que carrega consigo. A personagem é casada com Rachel Solando, e não Dolores Chanal, que sofria de depressão, já havia tentado suicídio e, em uma de suas crises, termina por incendiar o apartamento que eles viviam. Aconselhado por médicos a levar sua esposa para viver longe de toda a agitação da cidade, para ver se assim ela consegue melhorar sua tristeza, Laeddis se muda com a esposa e os três filhos para uma casa no lago. Impossibilitada de preencher o vazio que a persegue, Rachel afogou seus três filhos, assassinando-os. Quando Andrew volta do trabalho, ele encontra a esposa sentada à beira do lago, e vê, então, que seus filhos foram afogados. Rachel diz ao marido que afogou os garotos, e que queria sair daquele lugar, viver em outro local, com ele e seus três filhos que, agora, poderiam ser suas bonecas vivas. Cansado de lutar contra as atitudes de sua esposa e inconformado com o ocorrido, Laeddis acaba por matá-la com um tiro no abdômen. Laeddis é, então, condenado e

internado no hospital psiquiátrico. É possível ver a omissão do detetive pela conduta de sua esposa na conversa com Dr. Cawley, quando o médico lhe revela o real comportamento de sua esposa que ele sempre fez questão de ignorar por ser completamente apaixonado por ela:

Teddy apontou a mão trêmula para o outro. “São os filhos de Rachel Solando. E o desenho é da casa de Rachel Solando, perto do lago”.

“Essa casa é sua. Vocês se instalaram lá por recomendações dos médicos, preocupados com a saúde da sua esposa. Lembra-se? Isso depois que ela acidentalmente tocou fogo no apartamento. Afaste-a da cidade, disseram os médicos, leve-a para um lugar mais bucólico. Talvez ela melhore” [...] “Ela era maníaco-depressiva. Ela...”

“Não era”, disse Teddy.

“Tinha tendências suicidas. Maltratava as crianças. Você não queria admitir isso. Preferia acusá-la de fraqueza. E disse para si mesmo que a cura era uma questão de vontade. Para conseguir isso, era só apelar para o senso de responsabilidade. Para com você. Para com os filhos. Você passou a beber cada vez mais. Recolheu-se a sua concha. Ficava longe de casa. Ignorava todos os sinais. Ignorava o que lhe diziam os professores, o padre, a família dela”. [...] “A única vez que ela procurou um psiquiatra foi porque tentou se matar e terminou no hospital. Nem você conseguiu controlar isso. E lhe disseram que ela era um perigo para si mesma.” [...] “que ela era um perigo para as crianças. Foram avisados várias vezes”. (LEHANE, 2010, p. 307-308).

Após revelada sua real identidade, pelo Dr. Cawley e Dr. Lester Sheenan, Teddy, no dia seguinte, acaba tendo uma suposta recaída, e volta a falar e se comportar novamente de acordo com a persona que criou, assim, é estabelecida a ambiguidade do final: sendo um paciente do hospital supervisionado pelo Dr. Cawley, especialista em vítimas de trauma e culpa, outro detalhe, Teddy volta a assumir seu personagem e, então, será submetido à lobotomia cerebral, já que ele não consegue voltar a se enxergar como Andrew Laeddis, ou Teddy assume propositalmente o comportamento de sua persona para ser submetido à lobotomia e assim, não precisar mais lidar com a culpa e dor de saber quem ele é realmente, optando então, por acabar com seu sofrimento, de uma vez por todas. Observando que ele, na verdade é o responsável pelos crimes que investigava no hospital, que possui uma grande carga de violência, agressividade e rancor em sua personalidade, e também toda a ambiguidade de suas atitudes e de seu perfil, pode-se considerar que a personagem é a

grande protagonista do enredo, contudo não é o herói, no sentido tradicional do termo. Aliás, não há herói em *Ilha do Medo*, visto que o suposto antagonista que Teddy busca combater na trama, revela-se como sendo ele mesmo. Aqui, o detetive pode, então, ser visto como um anti-herói. Sobre essa categoria, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976) comenta que:

Em dados contextos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. No neoclassicismo, o herói inscreve-se sempre num espaço ético-ideológico privilegiado, sendo impensável a existência de um herói que, pela sua condição social, pela sua psicologia, pelo seu comportamento moral etc., viesse pôr em causa os valores socioculturais institucionalizados e aceites pelos grupos sociais hegemônicos. Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizada por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até por um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (homossexualidade, adultério, sadismo, etc.). Nestas condições, o herói assume o estatuto de um anti-herói quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais maioritariamente prevaletentes. A criação destes anti-heróis, já verificável nos romances picarescos, tornou-se frequente na literatura romântica e pós-romântica, sendo bem reveladora de um grave dissídio que se estabelece entre o escritor e a sociedade em que este se situa. (SILVA, 1976, p. 700-701).

Pensando no que é afirmado por Silva (1976), a construção de um herói é o reflexo de valores e conceitos que são aceites e permeados pela a sociedade, assim aquele que foge a essa regra, não se encaixa nas características de um herói e nem representa sua imagem que é construída na ideia da comunidade. Teddy possui uma grande ambiguidade de personalidade e a forma que ocorre o seu protagonismo o configura como um anti-herói.

A partir da exposição dos aspectos que fazem com que a personagem corresponda a essa categoria, principalmente pela dualidade da sua personalidade Edward/Andrew revelada ao fim da trama, a complexidade de seu perfil é evidente. No romance, as personagens podem ser configuradas em dois tipos estipulados pelo autor Edward M.

Foster (1927), personagem redonda ou plana. As planas podem ser consideradas como personas de simples construção para o autor já que sua caracterização acontece uma única vez, não exigindo que seu desenvolvimento demande uma atenção especial do autor estão definidas por um traço que seguirá por todo o texto literário, não promovendo nenhum tipo de nuance. As personagens são lineares e apresentam um mesmo comportamento que não se altera ao longo do enredo, não é desenvolvida ao ponto de adquirir uma personalidade individualizada e não pratica ações que causam surpresa ou espanto ao leitor. Já a redonda segue um caminho totalmente oposto. Segundo Liliana Reales e Rogério de Souza Confortin (2011):

Esses personagens se caracterizam por serem, muitas vezes, imprevisíveis, de contornos ambíguos ou pouco definidos. São personagens complexos e apresentam uma variedade de características que vão se revelando aos poucos. A esses personagens é atribuída uma rica variedade de características psicológicas, físicas, morais e ideológicas, chegando, muitas vezes, a serem ambíguas e surpreendentes (REALES e CONFORTIN, 2011, p. 30).

Teddy caracteriza-se perfeitamente como uma personagem redonda, pois é complexo e aos poucos, a narrativa revela suas diversas nuances que nunca segue uma linearidade. As afetações psicológicas, morais, ideológicas, físicas (a personagem tem uma série de instabilidades físicas desde que chega à ilha, começando pelas crises de enxaqueca e atos de violência) estão sempre acompanhando o percurso de Teddy na trama e são fundamentais para compreensão de todo desenvolver da história e desfecho imprevisível.

Uma personagem com tamanha complexidade precisa de cuidado quando vai ser adaptado para outra espécie de narrativa, no caso de Teddy, como o cinema. Teddy é, além de protagonista, o fio condutor de todos os acontecimentos e desenrolar da trama de *Ilha do Medo*, então quando essa história é levada para as telas do cinema é necessário um cuidado especial com a representação que ela terá.

3.3 A tradução intersemiótica de Edward “Teddy” Daniels sob o olhar de Martin Scorsese

Aqui será analisada a construção feita pelo diretor Martin Scorsese de Teddy, do romance *Ilha do Medo*, para sua versão cinematográfica, pensando a adaptação do livro para o filme como uma tradução intersemiótica. Dessa forma, serão observados os aspectos da construção e desenvolvimento da personagem no texto literário e a forma como Scorsese irá “traduzir” esses elementos para o cinema, pensando a adaptação pelo viés tradução intersemiótica e observando a forma como a personagem literária será construída através dos recursos do cinema.

A narrativa do cinema, por ser audiovisual, o que o espectador recebe como elemento narrativo é apenas o que ele vê e ouve em forma de diálogos entre as personagens, cabendo ao espectador o entendimento e a dedução dos significados e compreensão da trama com base apenas no que está sendo mostrado (PINNA, 2006).

Quando se trata da tradução de um texto literário para o cinema é preciso entender que tanto a literatura quanto o cinema possuem suas particularidades em relação ao que oferecem ao público. Se a literatura tem uma maior liberdade conotativa, o cinema possui esse aspecto de forma mais limitada. Diniz comenta que:

É oportuno lembrar que cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. (DINIZ, 2005, p. 21).

O fato de o cinema ser uma narrativa audiovisual, apesar de ter essa limitação em relação à escrita, por outro lado, usa da imagem para aproximar o espectador dos acontecimentos da trama. Segundo Robert Stam (2000):

A narração de um filme é, portanto, fundamentalmente visual. Tal como ocorre no gênero dramático, no cinema, o espectador é colocado diante da ação objetivamente, a uma distância muito próxima dos acontecimentos, por meio de imagens. É comum neste meio narrativo que as informações transmitidas ao espectador limitem-se ao que este vê e ouve, ao que as personagens fazem ou falam, com apenas eventuais e breves intervenções (verbais, visuais ou audiovisuais) amarrando os acontecimentos. Cabe ao espectador deduzir as significações (muitas vezes óbvias, outras vezes nem tanto) a partir daquilo que lhe é apresentado (STAM, 2000, p. 164).

Teddy tem suas impressões e emoções explicitadas através da escrita que também é responsável por contar ao leitor sobre seus traumas, seus pensamentos, suas alucinações e seus sonhos. Sua personalidade perturbada também é muito bem descrita no romance, e assim, o trabalho de Scorsese ao adaptar o romance para o cinema é a de recriar, agora em imagens, esses elementos que a constroem no romance escrito.

A natureza da personagem do livro de Lehane, como lembrado em outro momento desta dissertação, apresenta certa familiaridade com o universo das personagens de Scorsese, pois o diretor já havia trabalhado personagens de perfil semelhante em outros filmes. As loucuras e perturbações de Teddy, juntas ao seu desejo de vingança, se assemelham, em certos aspectos, a alguns personagens da filmografia do diretor como Travis Bickle de *Taxi Driver* (1976) e Max Cady de *Cabo do Medo* (1991). Travis e Max representam muito bem o estilo de personagem violenta presente nos filmes de Scorsese, apresentando a violência em dois padrões diferentes. Enquanto em *Cabo do Medo* a violência presente em Max é mais pura e gratuita, em Travis a violência é presente, mas é um aspecto que contribui de maneira enriquecedora para a trama. Max Cady também possui uma natureza violenta alimentada pelo sentimento de vingança e revolta em relação à sua prisão em decorrência de um crime, contudo, algumas cenas onde ele pode ser visto exteriorizando essa violência não são essenciais para a compreensão da trama do filme, e nem mesmo, para evidenciar essa natureza violenta. Já Travis Bickle, mesmo quando aparece em cena cometendo atos violentos, esses atos justificam sua premissa, desde o início da narrativa, de fazer “justiça” e são fundamentais para o fechamento da trama. Em uma análise sobre as personagens do cineasta, o autor Ben Nyce comenta:

A violência sinistra de *Cabo do Medo* é outro problema. Não é apenas um puro deleite, mas é irreal. Cady se levanta após levar uma surra brutal de três homens contratados para lhe dar “um aviso”, e os vence um por um. [...] Isso é violência por puro entretenimento, não é a violência honesta e traumática de *Caminhos Perigosos* ou *Taxi Driver*. Nesses filmes, a representação da violência feita por Scorsese tem uma sincera força que, apesar de perturbadora, possui integridade. O alvoroço de Travis Bickle ao final de *Taxi Driver* é memorável por causa da autenticidade de sua apresentação. A violência em *Cabo do Medo* se dissolve na mente por ser tão semelhante a de outros filmes. (NYCE, 2004, p. 128)

Ben Nyce comenta os tipos de violência de cada personagem, porém observando sua aparição em cenas que essa violência tem uma representação física: na surra de Cady ou na cena final de *Taxi Driver* onde Travis comete alguns homicídios. Apesar da presença de uma violência física nas experiências de Teddy Daniels, e também nas experiências de Cady e Travis, existe uma violência psicológica em todas as três personagens. Se Teddy tem seus traumas e suas lembranças dolorosas que violentam seu inconsciente e traçando aspectos da sua personalidade, Travis convive com o sentimento distorcido de fazer justiça ao limpar a cidade daquilo que ele chama de escória (prostitutas, drogados, homossexuais etc.) buscando um propósito para sua existência, e por fim, Cady se alimenta do sentimento de vingança pelo seu ex-advogado que acabou colaborando para que ele fosse preso e as experiências na cadeia só fizeram com que a essência violenta se desenvolvesse ainda mais.

Como dito anteriormente, no romance, o retrato de Teddy é desenvolvido por meio das diversas descrições de sua personalidade feitas pelo autor Dennis Lehane. Entretanto, Lehane não mostra uma preocupação muito evidente em descrever fisicamente a personagem.

Ao ter certeza de que a indisposição passara, de que o estômago se aquietara e de que a cabeça parara de girar, lavou as mãos e o rosto, examinou a própria aparência num espelhinho fixado acima da pia, cujo estanho fora praticamente todo corroído pelo sal marinho, restando do espelho apenas uma pequena nuvem no centro, na qual Teddy mal conseguia ver sua imagem, a imagem de um homem relativamente jovem, de cabelo cortado à escovinha. O rosto, porém, trazia a marca da guerra e dos anos subsequentes, e nos olhos – que um dia Dolores dissera que exprimiam uma “tristeza canina” – podia-se ler a dupla fascinação que a perseguição e a violência exerciam sobre esse homem.

Sou jovem demais para ter uma expressão tão dura, pensou Teddy (LEHANE, 2010, p. 21).

Na adaptação cinematográfica, geralmente, a escolha do ator que se encarregará de dar vida àquela personagem é feita pensando em sua capacidade de atuação, mas existe, também, uma preocupação com a semelhança física entre a personagem e o ator. No caso de *Ilha do Medo*, a descrição física de Teddy não tem muito espaço, o foco de Dennis Lehane é mais voltado a descrever seu perfil psicológico e sua personalidade não enfatizando a descrição de sua aparência física, isso não é feito na ordem da exatidão, caso diferente com a personagem de Chuck/Dr. Sheehan que é descrito de forma bem mais específica.

Chuck sorriu. Era um pouco mais truncado e baixo que Teddy – teria mais ou menos um metro e setenta e cinco de altura –, de cabelos encaracolados pretos, curtos, pele azeitonada, mãos delicadas que pareciam não combinar muito com o seu tipo físico, como se as tivessem tomado de empréstimo enquanto as suas não voltavam do concerto. A face esquerda tinha uma pequena cicatriz em forma de foice, na qual muitas vezes Chuck batia de leve com o polegar. (LEHANE, 2010, p. 23).

Dessa forma, é permitido que Martin Scorsese tenha uma maior liberdade em escolher um ator para dar vida à personagem de Dennis Lehane, e, então, opta em trabalhar novamente, pela quarta vez, com o ator Leonardo DiCaprio. A escolha do ator significa um aspecto bastante decisivo na tradução intersemiótica do romance em filme, pois se a literatura permite que o leitor crie sua própria imagem da personagem, a partir de suas descrições e desenvolvimento, o cinema trará uma imagem única, que diferente daquela criada através da literatura. Tal figura não irá variar de acordo com a interpretação de cada indivíduo. A personagem no cinema é projetada na figura de um ator que será quase sempre escolhido pelo diretor para dar vida às palavras do texto e se materializar na forma de uma pessoa viva – no caso de *Ilha do Medo*, Teddy Daniels será projetado no ator Leonardo DiCaprio. Essa noção é discutida por Paulo Emílio Salles Gomes (1997):

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. Um inquérito limitado e fortuito foi suficiente para me levar à conclusão de que o leitor médio moderno visualiza Carlos da Maia sem barbas; entretanto, no texto de *Eça de Queirós*, o herói não só as possui, como elas têm função dramática pelo menos numa cena aflitiva com a Condessa de Gouvarinho. Esse exemplo de deformação indica a margem de liberdade de que dispomos diante de uma personagem que emana apenas de palavras. A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporia necessariamente tudo mais, inclusive pés e cotovelos. Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. (GOMES, 2007, p. 108).

Portanto, pode-se dizer que o processo de criação da personagem no cinema tem uma limitação em relação ao mesmo processo no caso da literatura, pois esse espaço conotativo onde o leitor criará sua própria imagem da personagem é retirado. A escolha do ator, em *Ilha do Medo*, inevitavelmente, também envolve uma questão de teor comercial, já que se trata de uma produção *hollywoodiana* realizada pela Paramount Pictures, um grande estúdio de cinema, e que está atrelada a dois aspectos que chamam a atenção do público consumidor: a adaptação de *best-seller* e uma nova produção do diretor Martin Scorsese. Apesar das ambições artísticas, o filme, primeiramente, é uma produção comercial e a escolha do ator Leonardo DiCaprio tem relevância, pois se trata de um ator com o status de grande estrela do cinema e o peso do seu nome desperta curiosidade e interesse do público em geral, dessa forma, cria-se uma expectativa de bons resultados na bilheteria.

Também a construção de uma personagem fictícia no cinema constitui em um processo bem diferente daquela no romance. Afinal, no texto fílmico, a construção da personagem acontece, predominantemente, através da linguagem audiovisual. Segundo Brait (2010), no romance, a sensibilidade do escritor e suas habilidades em enxergar o mundo são realizadas na articulação verbal, enquanto que no cinema essa sensibilidade se apoia no uso das imagens, da diegese, ritmos e luzes muito bem elaboradas, fazendo uma narração dupla: verbal e audiovisual.

Chega, então, o momento de aprofundar a adaptação de Edward Teddy Daniels para o cinema, pensando essa adaptação como tradução intersemiótica, e observar as escolhas e

abordagens utilizadas por Martin Scorsese para dar vida à personagem nas telas do cinema, na figura do ator Leonardo DiCaprio.

O processo de criação acontece a partir: da ação do roteirista,³⁹ que é responsável por dar verossimilhança à história e ações daquela personagem; da capacidade de interpretação do ator; do diretor que irá reger a narração da trama e utilizará dos recursos técnicos para a ambientação ideal e caracterização. No cinema, o diretor tem o papel de tomar todas as decisões relativas à estética e à forma como a história será filmada, em conjunto com seus colaboradores já citados (roteirista, diretor de arte etc.), sendo a partir disso e com os atributos de filmagem, ambientação, iluminação e edição que ele decidirá como desenvolver uma personagem. Sobre a função do diretor, Roberta Nichele Bastos (2010) afirma que:

Apesar de o cinema, ser como já dito, criação coletiva, existe um profissional que é pessoalmente responsável por dar unidade a essa criação e por dar a última palavra em todas as grandes decisões estéticas e narratológicas da produção de um filme, este profissional é o diretor de cinema. As funções exercidas pelo diretor de cinema são tão amplas quanto sua importância no resultado final - o filme. Podemos pensar a função típica da direção em três sentidos - a de conduzir a narrativa, através de instruções técnicas, ao definir a decupagem e com isso a mostração e a localização da narração fílmica; a de responsável estético, ao definir os subcódigos estéticos que outros profissionais como o fotógrafo e o diretor de arte utilizarão para compor o filme, mesmo que seja apenas aceitando suas sugestões; e a de diretor de atores, figura que em alguns filmes, é inclusive, separada da função de direção de cena, por ser uma tarefa diametralmente diversa das anteriores. [...] Percebemos que uma ideia não exclui a outra, e o diretor "rege" não apenas os técnicos ou apenas os atores, mas os dois grupos. E como o personagem é concebido tanto pelas opções estéticas e de narração do diretor, quanto pelo modo com que será interpretado pelo ator, ambas as funções são importantes para a compreensão da criação (BASTOS, 2015, p. 59-60).

Na tradução intersemiótica de uma personagem literária para o cinema, o diretor contará com outros profissionais que executam funções e trazem elementos que configuram o

³⁹ O roteiro de *Ilha do Medo* foi escrito pela roteirista Laeta Kalogridis, também responsável por roteiros como os de *Alexandre* (2006) e, mais recentemente, da série produzida pelo Netflix *Altered Carbon* (2018). Laeta Kalogridis também é produtora executiva e a série *Mulher Biônica* (2007) e o filme *Avatar* (2009), são alguns de seus trabalhos nessa função.

conjunto de signos da linguagem cinematográfica como o figurino, a direção de arte, a maquiagem, a trilha sonora, a montagem, edição etc. Recebendo a categoria de signos denotativos, de acordo com Esslin (1990), por mais que sejam executados por outros profissionais que integram a equipe do filme, eles seguirão as coordenadas estabelecidas pelo diretor. A forma como Teddy será apresentado, seu figurino, maquiagem, os *close-ups* recebidos e a forma como será filmado é determinada por Scorsese.

Imagem 01 – Leonardo DiCaprio como Teddy



Leonardo DiCaprio como Edward “Teddy” Daniels. Esta imagem mostra a caracterização da personagem: o semblante fechado, aparência cansada com olheiras, curativo na testa, nó da gravata frouxo e o terno aberto, mostrando, claramente, que não há uma intenção da personagem de estar bem vestida ou alinhada. **Fonte:** o autor.

No cinema, Martin Scorsese opta por abordar as questões traumáticas da personagem de maneira essencial para o espectador entender sua essência que, no romance, é exposta a partir da escrita e da narração dos traumas, visões e alucinações. No filme, o diretor usa a imagem para explicitar ao espectador as perturbações de Teddy, para que não haja dúvidas sobre a natureza desta personagem. Ao invés de optar por diálogos ou narrativas descritivas para falar sobre os traumas e a violência que acompanha Teddy, Scorsese aproveita os recursos audiovisuais do cinema e coloca em cena as experiências, lembranças e alucinações do detetive, respeitando as descrições e exposições do romance escrito. Aqui, o diretor usa o recurso de cenas de *flashback* para retomar as lembranças de Teddy das experiências de violência, e, além dos elementos diegéticos, Scorsese usa a música como

elemento de suspense para aprimorar ao leitor/espectador a sensação de tensão e perturbação do momento. O uso do *flashback* é exatamente para frisar a não concomitância com o momento da enunciação, pois as cenas referenciarão momentos passados.⁴⁰ O diretor opta sempre, por usar imagens e *close-ups* bem cuidadosos para criar imagens traumáticas como corpos assassinados congelados na parte externa do campo de concentração em Dachau e o uso contínuo de sangue sempre em evidência para enfatizar a violência das situações retratadas.

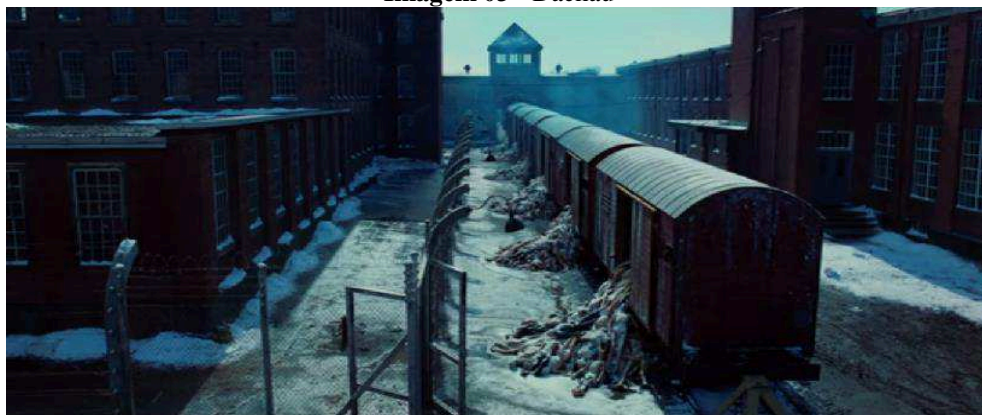
Logo no início do filme, ao chegar a Ashecliffe, Dr. Cawley mostra a Teddy uma foto da suposta Rachel Solando, que está desaparecida. Nesse momento, Teddy se lembra de imagens que o perturbam de sua experiência na guerra. É a primeira aparição do trauma de Teddy, e Scorsese utiliza *flashes* de memória para o espectador conseguir acessar o trauma de Teddy e ter uma dimensão disso.

Imagem 02 – foto de Rachel



Close-up utilizado por Scorsese para a foto da suposta Rachel. **Fonte:** o autor.

⁴⁰ É importante salientar que os *flashbacks* são denunciados para o espectador pelas próprias imagens. Nas cenas em que Teddy não está no ambiente de Ashecliffe trata-se de um *flashback* de alguma memória da personagem. E quando o personagem tem algum delírio ou sonho, quando o local é o hospital, Teddy é acompanhado em cena por algum personagem que não está naquele local e nem faz parte do ambiente, como Dolores e o suposto Andrew Laeddis.

Imagem 03 - Dachau

Flashes das lembranças de Teddy na guerra. Nessa cena, a imagem dos corpos assassinados no campo de concentração de Dachau é retomada na lembrança da personagem, sendo usada para demonstrar o ambiente violento que exerceu influência na sua personalidade. **Fonte:** o autor.

Imagem 04 – rosto congelado

Flashes das lembranças de Teddy na guerra. O *close-up* no rosto de um corpo assassinado e congelado no campo de concentração é usado para evidenciar o aspecto traumático do local. **Fonte:** o autor.

Imagem 05 – mãe e filha mortas

Flashes das lembranças de Teddy na guerra. A imagem, com a mesma intenção da anterior, foca no corpo de uma mãe e filha, violentamente assassinadas. **Fonte:** o autor.

Imagem 06 – arame farpado



Close-up nos arames farpados que são aspectos icônicos de campos de concentração. **Fonte:** o autor.

Imagem 07 – menina morta



Close-up no rosto da menina morta no campo de concentração. **Fonte:** o autor.

É interessante notar uma associação que Scorsese estabelece com relação aos traumas que constroem Teddy. Ao longo do filme, há a imagem de uma vitrola e o som de sua música, sempre que Teddy é assombrado por alguma memória traumática, ou quando tem seus sonhos e alucinações. A primeira vez que isso acontece é na cena em que o detetive e Chuck conversam com Dr. Cawley e são apresentados ao Dr. Naehring, há uma vitrola tocando um disco. A personagem reconhece a música, pois quando participara da libertação em Dachau, na sala onde estava o general assassinado por ele, havia uma vitrola que tocava a mesma canção.

Desde então, a vitrola com o disco tocando aparecerá nas cenas que retratam os traumas de Teddy e seus sonhos perturbados. A imagem da vitrola e a música de fundo passaram, então, a funcionar como uma espécie de código, um símbolo para que o espectador veja os traumas da personagem e sirva como uma imagem de associação assim, já que ele associa essas músicas às experiências na guerra ou à lembrança de Dolores.

Cabe esclarecer que o segundo *flashback* articulado às lembranças de Teddy é acionado, assim que ele adentra a sala de Dr. Cawley, onde um disco está sendo tocado no momento. Nas cenas em que Scorsese usa a vitrola, os elementos diegéticos e não diegéticos são mesclados no momento em que, de início, a música está saindo da vitrola em cena, mas em seguida se transforma na trilha ambiental da cena em questão.

Imagem 08 – primeira vitrola



Cena em que Teddy reconhece a música na sala de Dr. Cawley. **Fonte:** o autor.

Imagem 09 – segunda vitrola



Lembrança acessada por Teddy, naquele instante, para a vitrola da sala de Dachau. **Fonte:** o autor.

Imagem 10 – Terceira vitrola



Aparição da vitrola com o disco no sonho de Teddy com Dolores em seu apartamento. **Fonte:** o autor.

A direção de Martin Scorsese também se atenta à natureza violenta da personagem, e sempre que ele relembra alguma situação traumática ou tem um de seus sonhos e devaneios, a imagem que é usada é, também, violenta. As cenas dos sonhos de Teddy e suas lembranças são marcadas de elementos violentos, o que pode levar a uma associação à violência presente, não só na trama, mas principalmente em Teddy e em tudo que esses traumas lhe causam.

Imagem 11 – soldado Teddy



O olhar agressivo De Teddy na situação que passou em Dachau. **Fonte:** o autor.

Imagem 12 – corpo ensanguentado



A violência presente nas memórias de Dachau. **Fonte:** o autor.

Imagem 13 – corpos sendo baleados



A lembrança de Teddy da execução dos homens de Dachau. **Fonte:** o atutor.

Imagem 14 – corpos amontoados



Sonho de Teddy com as imagens de sua experiência na guerra. **Fonte:** o autor

Imagem 15 – Dolores queimada



As costas queimadas de Dolores fazendo alusão à forma que Teddy acredita que ela foi morta. **Fonte:** o autor.

Imagem 16 – suposta Rachel ensanguentada



A aparição da suposta Rachel Solando no sonho de Teddy. **Fonte:** o autor.

Imagem 17 – crianças ensanguentadas na sala



As crianças de Rachel mortas no sonho de Teddy. **Fonte:** o autor.

Imagem 18 – O suposto Andrew Laeddis



Aparição do suposto Laeddis no sonho de Teddy. **Fonte:** o autor.

Imagem 19 – Teddy encontra os filhos mortos



O sangue nas mãos de Teddy durante a memória em que ele mata Rachel. **Fonte:** o autor.

Um dos aspectos diegéticos marcantes no filme são as nuances de Teddy sugeridas através de suas expressões faciais e linguagem corporal. Assim como descrita logo no início do livro: “jovem demais para ter uma expressão tão dura”, a personagem na interpretação de Leonardo DiCaprio tem no seu semblante uma frequente seriedade, desconfiança e firmeza impressas o tempo todo, marcando o contraste da jovialidade da personagem com uma aparência tão séria. Seus altos e baixos na narrativa escrita são traduzidos para a tela através da interpretação do ator, não só pelas expressões faciais, mas por todo conjunto de linguagem corporal (o semblante, a postura, os trejeitos). Inclusive Martin Scorsese dirige os atores na composição das personagens principais, recriando em suas linguagens corporais as mesmas características que são descritas no livro. Um

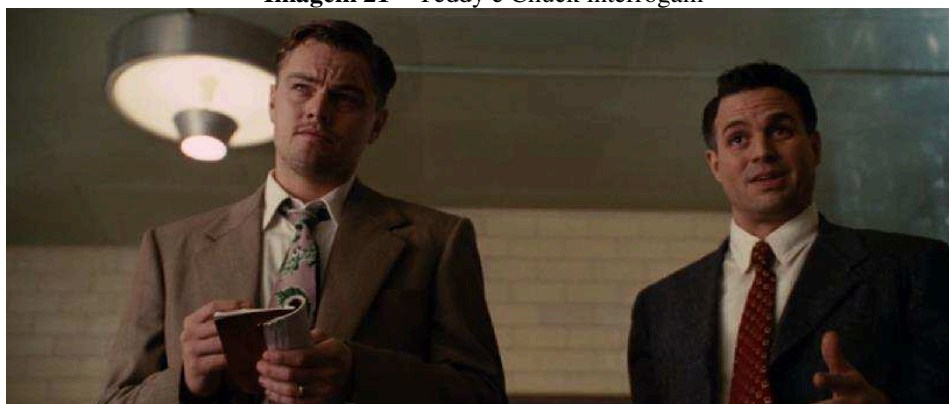
exemplo claro é Chuck, que é caracterizado sempre de maneira oposta a Teddy. Em cena, a personagem encarnada por Leonardo DiCaprio está sempre séria, com um olhar frequentemente desconfiado, um semblante duro e firme, a postura sempre defensiva e seu figurino está sempre apresentado como se ele não estivesse preocupado em estar arrumado (a gravata de Teddy, por exemplo, está sempre solta, com o botão da camisa aberto – um aparente desgaste para remeter ao típico detetive do gênero *noir*, já decadente e desacreditado – enquanto isso, Chuck se apresenta de maneira contrária. O figurino da personagem está sempre alinhado, a postura de Chuck é elegante e a personagem aparenta uma tranquilidade que não está presente em Teddy.

Imagem 20 – Teddy e Chuck na sala



Chuck e Teddy em uma conversa com Dr. Cawley e Dr. Naehring. **Fonte:** o autor.

Imagem 21 – Teddy e Chuck interrogam



Chuck e Teddy interrogando os funcionários do hospital. **Fonte:** o autor.

Imagem 22 – Chuck no sonho de Teddy

Chuck em diálogo com Teddy durante uns de seus sonhos. **Fonte:** o autor.

Imagem 23 – Chuck no sonho de Teddy 2

O semblante oposto de Teddy na mesma conversa com Chuck. **Fonte:** o autor.

À medida que Teddy vai se envolvendo cada vez mais em sua investigação, seus traumas, as visões de Dolores e suas lembranças traumáticas, seu semblante e aparência ficam cada vez mais desgastado, suas falas cada vez mais confusas e sua aparência cada vez mais abatida. Retomando o que foi comentado no primeiro capítulo a respeito do pensamento de Serguei M. Eisenstein (2006) de que “somente o filme dispõe dos meios para uma apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada”. Scorsese traduz o desenvolvimento do perfil perturbado e confuso da personagem, usando dos recursos diegéticos e não diegéticos, inclusive para criar a experiência visual dos monólogos interiores da personagem. Teddy não dialoga com si mesmo, mas suas alucinações, sonhos e lembranças dialogam o tempo todo consigo, colaborando para que o espectador perceba as ambiguidades e contradições das suas

atitudes (elementos diegéticos do cinema – linguagem corporal e expressões faciais) e diálogos (elementos verbais que também fazem parte do sistema de signos que compõe a diegese do cinema). Nos “monólogos interiores” de Teddy (seus sonhos e alucinações) Scorsese faz muito o uso de *close-up* para evidenciar elementos de violência que na perspectiva de Teddy mais tiveram impacto em seu perfil.

Imagem 24 – criança afogada



A imagem da filha morta de Rachel se afogando e olhando para Teddy em seu sonho. **Fonte:** o autor.

Imagem 25 – crianças afogadas



Corpos dos filhos de Rachel boiando no sonho de Teddy. **Fonte:** o autor.

Como já adiantado ao longo deste trabalho, Martin Scorsese opta por dirigir *Ilha do Medo* com forte influência da estética *noir*,⁴¹ recriando esse elemento presente no romance de Dennis Lehane, e também usa de artifícios dessa gramática que é presente nesse gênero

⁴¹ Apesar de ser filmando em cores, ao contrário do aspecto estético do cinema *noir* prevalecer essencialmente pela fotografia em preto e branco, *Ilha do Medo* não pode ser considerado como *neo-noir*, pois os filmes desse gênero recriam as características do cinema *noir* em um cenário atual, que não é o caso da trama que é ambientada (seguindo o livro) nos anos 1950. Por isso, Scorsese, busca inspiração na ambientação dos filmes *noir* deste período, apesar da fotografia colorida.

para caracterizar Teddy. O cinema *noir* tem uma iconografia visual bastante própria e Martin Scorsese opta por ambientar o filme neste estilo em uma tentativa de criar essa ambientação que é descrita verbalmente no romance. Para recriar a ambientação, o cineasta se inspira em aspectos da iconografia visual da estética *noir* como a iluminação *chiaroscuro*, os ângulos específicos, câmera em movimento e o uso de *flashbacks*. Silver e Ursini (2012) descrevem a iluminação *chiaroscuro* presente nos filmes do cinema *noir* como:

Iluminação de baixa intensidade, ao estilo de Rembrandt ou Caravaggio [...]. A sombra e a luz rivalizam uma com a outra não só nos exteriores noturnos como também nos interiores sombrios, abrigados da luz do dia por cortinas ou persianas. Luz lateral fria e sem filtros, contornos bem demarcados para revelar apenas uma parte da cara e assim criar uma tensão dramática. (SILVER e URSINI, 2012, p. 16).

Esse tipo de iluminação e ambientação é presente em vários frames sob a direção de Martin Scorsese, capturando essa atmosfera frequente nos filmes *noir* dos anos 1940 e 1950, além de traduzir em imagem a ambientação de Dennis Lehane que acontece através da narrativa verbal. As imagens a seguir exemplificam esse tipo de atmosfera:

Imagem 26 – Noir 1



Cena do filme *The Big Combo* (1955). **Fonte:** Getty images.

Imagem 27 – Noir 2



Humphrey Bogart em *O Falcão Maltes* (1941) **Fonte:** IndieWire.

Imagem 28 – Noir 3



A Dama Fantasma (1944). **Fonte:** Adoro Cinema.

Imagem 29 – Noir 4



Fuga do Passado (1947). **Fonte:** IndieWire.

Depois de se apresentar algumas imagens que evidenciam marcas e aspectos do cinema *noir*, agora, são reproduzidas imagens do filme *Ilha do Medo* para mostrar a influência do gênero no material cinematográfico.

Imagem 30 – *Noir em Ilha do Medo 1*



Cena de *Ilha do Medo*. **Fonte:** o autor.

Imagem 31 – *Noir em Ilha do Medo 2*



Teddy na cena em que visita o quarto de Rachel Solando. **Fonte:** o autor.

Imagem 32 – *Noir em Ilha do Medo 3*



Sonho de Teddy na sala de Dr. Cawley. **Fonte:** o autor.

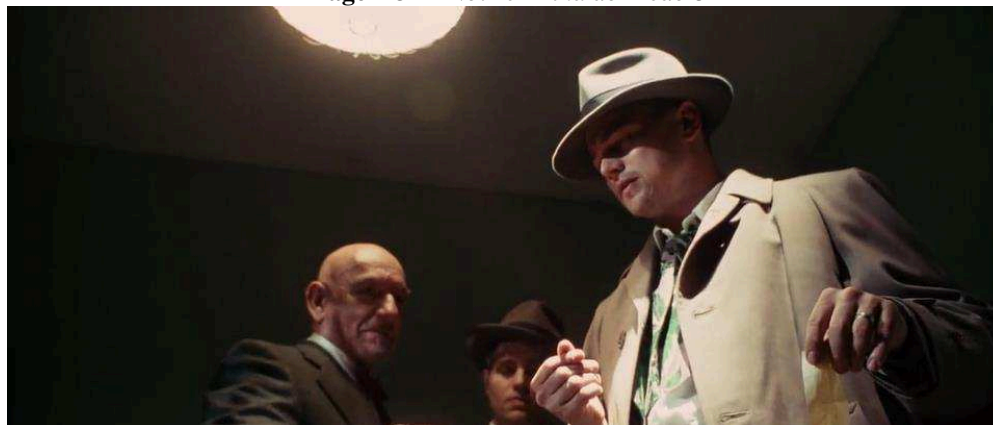
Imagem 33 – *Noir em Ilha do Medo 4*



Teddy em campo de concentração durante um de seus sonhos. **Fonte:** o autor.

Em muitas cenas, buscando essa transcrição da atmosfera conotativa do livro, Scorsese faz uso de ângulos baixos, que são filmados de baixo para cima, como herança do expressionismo alemão, pois, dessa maneira, tons simbólicos são evidenciados e as personagens ganham uma aura dramática. Além disso, é criada uma sensação de claustrofobia e paranoia no espectador, já que a câmera capta os tetos dos cenários interiores dando para enfatizar a ideia de ambiente fechado. O diretor também usa a câmera em movimento que é uma técnica que desliza pelos cenários com os objetos em segundo plano e funciona para intensificar o suspense de *takes* mais longos (um exemplo é a cena em que Teddy adentra o pavilhão C e segue caminhando pelas celas em busca de pistas). Esse tipo de recurso é importante para a construção do espaço na narrativa audiovisual.

Imagem 34 – *Noir em Ilha do Medo 5*



Cena em que Teddy visita o quarto de Rachel. **Fonte:** o autor.

Imagem 35 – *Noir em Ilha do Medo* 6



Visão do quarto de Rachel. **Fonte:** o autor.

Imagem 36 – *Noir em Ilha do Medo* 7



Teddy e Chuck entram na capela da Ilha. **Fonte:** o autor.

Imagem 37 – *Noir em Ilha do Medo* 8



Cena em que Teddy vai ao quarto de Rachel após ela ser encontrada. **Fonte:** o autor.

Outra questão que é interessante observar é a construção do espaço do hospital Aschecliffe. No texto literário, o hospital e a ilha em si, são locais que exerceram uma forte influência nas nuances da personagem Teddy e nos seus conflitos psicológicos, já que se configura como um espaço onde há uma forte presença de violência, não só física, mas psicológica. O hospital trata de pacientes criminosos, logo a narrativa verbal, através da função conotativa, permite que o leitor entenda que o hospital seja um lugar que cause desconfiança, medo e suspeitas em Teddy, por toda a carga de violência que existe nele. No cinema, Martin Scorsese traduz essa ambientação para a linguagem audiovisual do cinema, então escolhe elementos diegéticos para criar essa ambientação perturbadora para o espectador através de personagens de figura “assustadora” que frequentam o local e pela direção de arte que cria um espaço físico que influenciará indiretamente nos conflitos de Teddy, colocando figuras que o assustam e o deixam cada vez mais desconfiado. Além desses elementos diegéticos, Scorsese também insere uma trilha sonora ambiental de suspense, organizada por Robbie Robertson, para auxiliar na ambientação tensa e perturbadora de Aschecliffe e da Ilha Shutter.

As imagens a seguir exemplificam alguns dos elementos inseridos por Scorsese para representar aspectos da atmosfera de Aschecliffe que contribuirão para que Teddy, ao longo da trama, seja afetado psicologicamente:

Imagem 38 – Paciente algemado



Paciente algemado na entrada do hospital. **Fonte:** o autor.

Imagem 39 – paciente idosa



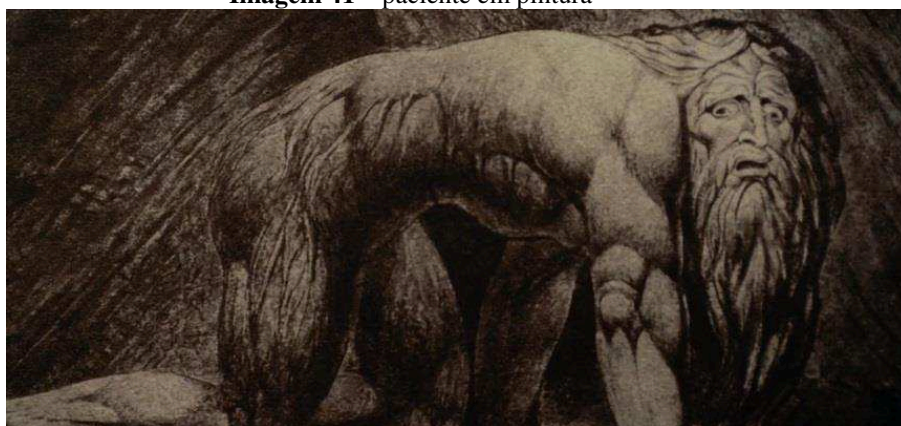
Paciente de Aschecliffe. **Fonte:** o autor.

Imagem 40 – Quadro de tortura



Pintura representando os tipos de terapia de Aschecliffe há alguns anos. **Fonte:** o autor.

Imagem 41 – paciente em pintura



Pintura de um paciente antigo de Aschecliffe. **Fonte:** o autor.

Como se pode ver, o diretor usa a câmera subjetiva, uma característica bastante presente na estética do cinema *noir*, que assume o lugar da personagem e representa e funciona como seus olhos: a câmera registra aquilo que a personagem está vendo naquele

momento. Consequentemente, o espectador também é levado a assumir o ponto de vista da personagem. Inclusive, no romance, a narração se dá em terceira pessoa, porém, em alguns momentos a narração convida o leitor a compartilhar do ponto de vista de Teddy; no cinema, a câmera subjetiva trabalha essa noção para o espectador.

Por fim, é interessante notar o uso de cores que o diretor faz para associar questões violentas à atmosfera da história. Durante o filme, tons de vermelho que se aproximam à cor de sangue estão quase sempre presente em vários elementos das cenas. Além da forte presença do sangue em si em algumas cenas (o sangue como resultado de violência é frequente na filmografia de Martin Scorsese), o tom de vermelho surge em cena na Direção de arte (a cor dos tijolos do hospital Aschecliffe; os vasos e o abajur da sala do apartamento de Teddy em seu sonho com Dolores que aparecem em *close-up*; a cortina do apartamento de Teddy em seu sonho; as cortinas da sala de Dr. Cawley e as poltronas do local; os tons de marrom próximos ao vermelho na sala de Dr. Cawley), no figurino (a gravata vermelha de Chuck e a gravata borboleta vermelha de Dr. Cawley, os detalhes em vermelho do vestido de Dolores nos sonhos de Teddy), na fotografia que busca realçar esse tom de cor e, por fim, a iluminação que constantemente dá a impressão de destaque nos tons avermelhados.

Após observar os aspectos tratados neste trabalho é possível ver que, no cinema, Martin Scorsese estabelece a construção da personagem Edward Teddy Daniels a partir do uso dos elementos que compõem o sistema de signos da linguagem cinematográfica, e através deles, dos elementos diegéticos e não diegéticos faz um mapeamento do imaginário da narrativa e a partir dos recursos da narrativa cinematográfica (edição, montagem, atuações, diálogos, figurino, direção de arte, trilha sonora etc.) estabelece um diálogo intersemiótico entre a personagem presente no romance de Dennis Lehane e a sua versão, agora, sob sua perspectiva, para as telas do cinema. O diretor apresenta cuidado e atenção com a escrita de Dennis Lehane, por exemplo, ao usar a influência do cinema *noir* na forma como os fatos e as personagens se apresentam na narrativa do romance *Ilha do Medo* e buscar recriar essa ambientação nas telas do cinema, principalmente acerca da composição da personagem protagonista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um interesse contínuo que tenho pelos processos de construção de personagens na literatura e no cinema, e aproveitando a oportunidade para unir em uma pesquisa um romance policial e o trabalho do diretor Martin Scorsese, este trabalho teve como propósito fazer uma análise da tradução intersemiótica da personagem Edward “Teddy” Daniels, protagonista do romance *Ilha do Medo* de Dennis Lehane, para o cinema.

Primeiramente, este trabalho, a título de contextualização, contou a história da literatura e do cinema evocando pensamentos de autores como Roland Barthes, Jean Epstein, Marcel Martin, Robert B. Ray e Serguei M. Eisenstein, e também focou na literatura e no cinema produzidos para o grande público comercial. A partir disso, foi feita uma breve contextualização sobre a cultura de massa e os *mass media* através de textos de Umberto Eco, Edgar Morin e Pedro Butcher para, em seguida, tratar a questão da adaptação do texto literário para o cinema com o auxílio de autores como Thaís Nogueira Diniz e Linda Hutcheon, Robert Stam, Julio Plaza e Haroldo de Campos, pensando essa adaptação como tradução intersemiótica. Em se tratando de tradução intersemiótica, um dos aspectos envolvidos é a cultura, porém, este trabalho não fez um aprofundamento da questão pois não era essencialmente o foco de análise entre o material literário e cinematográfico, contudo, esse ponto ainda pode ser explorado em futuros trabalhos.

Configurou-se, a partir desta leitura, o romance *Ilha do Medo* como um romance policial contemporâneo, com forte influência da narrativa *noir*. Depois de aprofundar na descrição e comentário do enredo de *Ilha do Medo*, foi possível analisar a personagem Edward “Teddy” Daniels seguindo o pensamento dos autores Vanessa Furtado e Gabriela Almeida, Renata Pallotini, Antônio Cândido, Beth Brait, Fernanda Massi e concluir que trata-se de uma personagem redonda com diversas nuances, conduta imprevisível, ações e desconfianças que ao final do romance passam a fazer total sentido e contradições que são resolvidas na chegada do desfecho surpreendente.

A construção de Teddy no enredo do romance apresenta elementos que podem promover uma interessante versão para o cinema, pois sua natureza ambígua é influenciada por suas memórias, sonhos, delírios e conflitos internos. Essa ambivalência pode ser resumida a seguinte forma: Teddy, por um lado, se encaixaria perfeitamente no perfil do herói de um romance policial; por outro lado, ao longo do desenvolvimento da personagem

dentro do enredo de *Ilha do Medo*, sua construção acaba por configurá-lo como um anti-herói, já que ao mesmo tempo em que ele é o detetive investigador, em busca da verdade e disposto a derrotar um suposto vilão, esse antagonista revela ser, no fim das contas, a própria personagem. Afirmando sua dualidade, dessa forma, é evidenciada a influência da narrativa *noir* em sua construção. Da literatura *noir* para o cinema, foi possível perceber que Teddy possui aspectos da matriz *noir* cinematográfica, que também é um gênero que exerce influência na escrita de Dennis Lehane para criar a atmosfera de seus romances.

Este trabalho também apresentou a abertura para o início de diálogo intersemiótico entre o romance de Dennis Lehane e o filme de Martin Scorsese a partir dos encontros de temáticas e abordagens entre a obra do autor e do diretor. As temáticas que estão presentes na obra de Dennis Lehane não só se encontram em vários pontos com a filmografia de Scorsese, mas Teddy Daniels também se apresenta como uma personagem complexa que possui familiaridade com outras personagens já tratadas nos filmes do diretor. Essas semelhanças e encontros de temáticas e abordagens proporcionam certa desenvoltura por parte de Scorsese em lidar com os aspectos fundamentais da forma como Teddy é criado no romance e traduzi-los para as telas do cinema.

Após uma abordagem da construção da personagem no cinema através das teorias de Thaís Flores Nogueira Diniz, Paulo Emílio Sales Gomes e Alain Silver e James Ursini, pode-se pensar a forma como Martin Scorsese recria Teddy no cinema a partir de aspectos da adaptação como tradução observando as propostas de Julio Plaza, Thaís Flores Nogueira Diniz e Linda Hutcheon.

Essas foram as questões apresentadas no trabalho com o intuito de colaborar para futuros estudos a respeito da adaptação de textos literários para o cinema, trazendo a noção de adaptação como tradução na intenção de que essa subárea continue sendo pesquisada. Além disso, este trabalho utilizou como objeto um romance tipicamente visto como *literatura de entretenimento* e uma adaptação cinematográfica que faz parte do cinema *hollywoodiano* para contribuir com as pesquisas a respeito desse tipo de material que nem sempre é abordado dentro do meio acadêmico. Buscou-se um modo de demonstrar o valor de se pesquisar desse tipo de literatura e de cinema, lançando diferentes luzes para questões já bastante estudadas pela teoria literária.

Este trabalho prezou por não trabalhar a questão de fidelidade entre texto literário e sua adaptação fílmica e tampouco buscou estipular qualquer noção de hierarquia entre literatura e cinema, e principalmente, entre romance e adaptação cinematográfica. A pesquisa, assim como discutido pela autora Linda Hutcheon, observa a construção da personagem em *Ilha do Medo*, pensando livro e filme como materiais distintos, sem intenção de perceber um como superior ao outro, e vice versa.

Os assuntos tratados neste trabalho deixam uma porta aberta para que outras questões sejam aprofundadas e que novos trabalhos possam surgir através do que fora esboçado aqui sobre a construção da personagem na literatura e no cinema e também da noção de adaptação como tradução intersemiótica, sendo essa última uma via que permite interessantes estudos e abordagens a serem debatidas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento** – Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMORIM, Marcelo Álvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. **Cadernos do CNLF**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2010, p. 1725-1730.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 20, p. 121-131, ago. 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Rio de Janeiro: Edipro, 2011.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Nova Iorque: Hill & Wang, 1980.

BASSNET, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem**: a construção de personagem no cinema de Woody Allen. 2010. 95 f. Monografia (Graduação em Biblioteconomia e Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGAN, Ronald. **The Film Book**: a complete guide to the world of cinema. Londres: Dorling Kindersley, 2011.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood**. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010.

BRASIL, Assis. **Cinema e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BROCKES, Emma. A life in writing: Dennis Lehane. **The Guardian**, Londres, 24 jan. 2009. Culture. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/24/dennis-lehane>>. Acesso em 12 fev. 2017.

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, ano 2, ed. 03, p. 14-26, jun. 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Atonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Joel. Cinema e Literatura: Contrapontos intersemióticos. **Revista Literatura em Debate**, v. 5, n. 8, p. 1-15, jan/jul., 2011.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v.1, n.3, 1998, p. 313-338.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Editora Perspectiva, 2004.

EISENSTEIN, Serguei M. Da lietarura ao cinema: Uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismael. **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 2006. p. 203-216.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Edições Graal. 2006. p. 293-306.

ESSLIN, M. **The Field of drama: how the signs of drama create meaning on stage & screen**. London: Methuen, 1990.

FOSTER, Edgar M. **Aspects of the novel**. Londres: Penguin Classics, 2005.

FURTADO, Vanessa; ALMEIDA, Gabriela. **A Construção do personagem na narrativa seriada televisiva contemporânea: um olhar à série Dexter**. Rio de Janeiro, 2015.
Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1076-1.pdf>>
Acesso em: 05 jul. 2016.

GOMES, Fernando Franqueiro. **A tradução para o português dos palavrões em Os Infiltrados, de Martin Scorsese**. 2014. 45 f. Monografia (Bacharelado em Tradução) – Universidade Federal de Uberlândia.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Atonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GONÇALVES, Teresa M. P. A. Augusto. Estudos de Literatura e Cinema. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de Termos Literários**. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estudos-de-literatura-e-cinema/>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

GUIMARÃES, Priscila Dudziak. **Tradução intersemiótica da linguagem literária para a linguagem cinematográfica**: Análise da adaptação do filme “Orgulho e Preconceito” a partir do romance homônimo de Jane Austen. 2011. 52 f. Monografia – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

ILHA DO MEDO. Direção: Martin Scorsese. Produção: Mike Medavoy, Arnold W. Messer, Bradley J. Fischer, Martin Scorsese. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Ben Kingsley, Mark Ruffalo, Michelle Williams, Emily Mortimer, Max Von Sydow, Patricia Clarkson, Jackie Earle Haley, Ted Levine, John Carroll Lynch, Elias Koteas. Direção de Fotografia: Robert Richardson. Roteiro: Laeta Kalagridis. Música: Robbie Robertson. Paramount Pictures. 2010. 1 Blu-Ray (138 min). fullscreen. color. legendado.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma**: do modernismo na literatura ao cinema novo. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. **Histórias Imagens e Letras** - literatura e cinema numa perspectiva comparatista. Évora: Apenas Livros, 2011.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LEHANE, Dennis. **Ilha do Medo**. Tradução de Luciano Machado 2. ed. São Paulo: Companhia de Letras, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1989.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1998.

- MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Lisboa: Prelo, 1971.
- MEYER, Marlise. **Folhetim.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MILLER, Laura J. The best-seller list as marketing tool and historical fiction. In: GREENSPAN, Ezra. **Book History.** v. 3., State College: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo vol. I.** 9. ed. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2002.
- NIELSEN, Annie Alvarenga Hyldgaard. **A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX.** 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- NUNES, Glória Elena Pereira. **Leituras de Shakespeare: da palavra à imagem.** 2006. 154 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense,UFF, 2006.
- NYCE, Ben. **Scorsese Up Close: a study of the films.** Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem.** Ed: Ática, 1989.
- PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro.** 2006. 448 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RAY, Robert B. The field of literature and film. In: NAREMORE, J. (org.). **Film Adaptation.** New Jersey: Tutgers University Press, 2000. p. 38-53.
- REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. **Introdução aos Estudos da Narrativa.** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia.** Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARMENTO, Rosemari. A Narrativa na Literatura e no Cinema. **Travessias**. Cascavel, v. 6, n. 1, 2012, p. 5-23.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 181-201, 2012.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 9. ed. Coimbra: Almedina, 1976.

SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir**. Köln: Taschen, 2012.

SOARES, Leonardo Francisco. Das relações perigosas entre literatura e cinema: para além da “fidelidade”. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 23, n. 3, 2013, p. 87-97.

SODRÉ, Muniz. **Best Seller: A Literatura de Mercado**. São Paulo: Ática, 1997.

SOTINEL, Thomas. **Masters of Cinema – Martin Scorsese**. Paris: Phaidon, 2010. (Série: Cahiers du Cinéma).

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org.) **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, p. 131-149. v. 8, n. 15., jan./jun., 2009.

FILMOGRAFIA

A COR do dinheiro. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Buena Vista. 1986. 1 filme (120min), son., color.

A ENTREGA. Direção: Michaël R. Roskam. Estados Unidos: Fox Searchlight, 2014. 1 filme (106min), son., color.

A ÉPOCA da inocência. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1993. 1 filme (139min), son., color.

A INVENÇÃO de Hugo Cabret. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount, 2011. 1 filme (126min), son., color.

A LEI da noite. Direção: Ben Affleck. Estados Unidos: Warner Bros., 2017. 1 filme (127min), son., color.

A ÚLTIMA tentação de Cristo. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Universal Pictures. 1988. 1 filme (162min), son., color.

ALICE não mora mais aqui. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros. 1974. 1 filme (112min), son., color.

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos: Newmarket, 2001. 1 filme (113min), son., color.

CABO do Medo. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Universal Pictures. 1991. 1 filme (127min), son., color.

CÃES de aluguel. Direção: Quentin Tarantino. Estados Unidos: Miramax, 1992. 1 filme (99min), son., color.

CAMINHOS Perigosos. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros. 1973. 1 filme (112min), son., color.

CASSINO. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Universal Pictures. 1995. 1 filme (178min), son., color.

CENDRILLON. Direção: Georges Méliès. In: Georges Méliès. França: Studio Canal, 2008. 29 filmes (180min), preto e branco, color.

CIDADE dos Sonhos. Direção: David Lynch. Estados Unidos: Universal Pictures, 2001. 1 filme (146min), son., color.

CÍRCULO do Medo. Direção: J. Lee Thompson. Estados Unidos: Universal Picture, 1962. 1 filme (106min), son., color.

DEPOIS de horas. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros. 1985. 1 filme (97min), son., color.

DR. Fantástico. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1964. 1 filme (93min), son., color.

ERASERHEAD. Direção: David Lynch. Estados Unidos: Lume Filmes, 1977. 1 filme (88min), son., preto e branco.

GANGUES de Nova York. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Miramax. 2002. 1 filme (168min), son., color.

HENRY: Portrait of a serial killer. Direção: John McNaughton. Estados Unidos: Greycat Films, 1986. 1 filme (83min), son., color.

INFERNAL affairs. Direção: Andrew Lau e Alan Mak. China: Media Asia Films, 2002. 1 filme (101min), son., color.

LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros. 1971. 1 filme (136min), son., color.

LIGAÇÕES Perigosas. Direção: Stephen Frears. Estados Unidos: Warner Bros. 1988. 1 filme (119min), son., color.

LUZES da cidade. Direção: Charlie Chaplin. Estados Unidos: Classic Line. 1931. 1 filme (87min), mudo, preto e branco.

MEDO da verdade. Direção: Ben Affleck. Estados Unidos: Miramax, 2007. 1 filme (114min), son., color.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Classic Line, 1927. 1 filme (148min), preto e branco.

MICHAEL Jackson's Bad. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Sony, 1987. 1 filme (18min), son., color.

MOONLIGHT. Direção: Barry Jenkins. Estados Unidos: A24, 2016. 1 filme (111min), son., color.

A NOITE dos desesperados. Direção: Sidney Pollack. Estados Unidos: New Line. 1969. 1 filme (129 min), son., color.

NEW YORK NEW YORK. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: United Artists. 1977. 1 filme (163min), son., color.

O CANTOR de Jazz. Direção: Alan Crosland. Estados Unidos: Continental. 1927. 1 filme (88min), son., preto e branco.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros. 1980. 1 filme (144min), son., color.

O LOBO de Wall Street. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount. 2013. 1 filme (180min), son., color.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D.W. Griffith. Estados Unidos: Kino Video. 1915. 1 filme (180min), mudo, preto e branco.

O REI da comédia. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: 20th Century Fox. 1982. 1 filme (109min), son., color.

OS BONS Companheiros. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros. 1990. 1 filme (145min), son., color.

OS INCOMPREENSÍVEIS. Direção: François Truffaut. França: Imovision. 1959. 1 filme (92min), son., preto e branco.

OS INFILTRADOS. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros. 2006. 1 filme (150min), son., color.

PI. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos: Artisan Entertainment, 1998. 1 filme (84min), son., color.

PULP Fiction. Direção: Quentin Tarantino. Estados Unidos: Miramax, 1994. 1 filme (154min), son., color.

SEGUNDAS Intenções. Direção: Roger Kumble. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1999. 1 filme (97min), son., color.

SEXO, mentiras e videotape. Direção: Steven Soderbergh. Estados Unidos: Miramax. 1989. (100min), son., color.

SHINE a Light. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount, 2008. 1 filme (122min), son., color.

SILÊNCIO. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount, 2016. 1 filme (161min), son., color.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. União Soviética: Continental. 1972. 1 filme (166min), son., color.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky. Rússia: Continental. 1979. 1 filme, (163min), son., color.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1976. 1 filme (113min), son., color.

UM CÃO andaluz. Direção: Luis Buñel. França: Versátil. 1929. 1 filme (16min), mudo, preto e branco.

VAMPIROS da alma. Direção: Don Siegel. Estados Unidos: Allied Artists Pictures, 1956. 1 filme (80min), son., preto e branco.

VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. In: Georges Méliès. França: Studio Canal, 2008. 29 filmes (180min), preto e branco, color.

WHO'S that knocking on my door. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros. 1967. 1 filme (90min), son., color.