

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
**DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS**  
**CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

**JOANA BERTANI DE CAMPOS**

**ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NO GÊNERO POLICIAL**  
**CONTEMPORÂNEO: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM *SOBRE***  
***MENINOS E LOBOS***

**PATO BRANCO**

**2016**

**JOANA BERTANI DE CAMPOS**

**ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NO GÊNERO POLICIAL  
CONTEMPORÂNEO: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM *SOBRE  
MENINOS E LOBOS***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná –  
UTFPR, câmpus Pato Branco – PR, como requisito  
parcial para a obtenção do título de Graduação em  
Licenciatura em Letras – Português/Inglês.

**Orientador:** Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

**PATO BRANCO**

**2016**



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
**LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor (a): **Joana Bertani de CAMPOS**

Título: **Adaptação cinematográfica no gênero policial contemporâneo: a construção das personagens em *Sobre meninos e lobos***

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 21 / 11 / 16,  
pela comissão julgadora:

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco**  
Orientador(a) e Presidente da Banca

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Mirian Kumihi – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Aparecida Marquenzi**  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

**Prof.<sup>a</sup> Aparecida Marquenzi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A folha de aprovação assinada encontra-se na coordenação do curso.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao meu orientador pelo compromisso, dedicação e pelas correções no pouco tempo que lhe coube;

Agradeço a minha mãe e meu irmão pelo incentivo e apoio incondicional;

Agradeço também aos meus familiares por todo o suporte emocional oferecido durante a realização do trabalho;

Agradeço aos professores componentes da banca por disponibilizarem seu tempo para auxiliar na construção do estudo;

E por fim, agradeço a todos que diretamente ou indiretamente fizeram parte da minha formação acadêmica.

*“Às vezes são as pequenas decisões que mudam  
toda a nossa história”*

(Dennis Lehane)

CAMPOS, Joana Bertani de. Adaptação cinematográfica no gênero policial contemporâneo: a construção das personagens em *Sobre meninos e lobos*. 2016. 38 f. Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2016.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é apontar as contribuições relacionadas ao gênero policial contemporâneo na obra literária *Sobre meninos e lobos* (2012), do escritor estadunidense Dennis Lehane, e em sua transposição cinematográfica homônima do diretor Clint Eastwood. As duas obras são representativas das modificações sofridas pelo gênero, desde seus primórdios, com Edgar Allan Poe, até os mais recentes romances policiais. Se anteriormente, no tradicional, o processo de investigação era o foco principal, no contemporâneo as relações que se localizam fora da conexão entre detetive, crime e assassino são fortemente exploradas, notadamente aquelas que sondam questões existencialistas e interpessoais das personagens. Desta forma, serão objeto de investigação a obra literária de Lehane, a transposição de Eastwood e, em especial, as personagens, de modo a permitir a discussão acerca da releitura da tradição policial no romance em questão e de que maneira, na tradução semiótica para o cinema, dá-se a contribuição fílmica.

Palavras-chave: Adaptação; Gênero policial contemporâneo; Personagem.

CAMPOS, Joana Bertani de. Film adaptation in the contemporary crime fiction genre: the framing of the characters in *Sobremenos e lobos* 2016. f.38 Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2016.

## **ABSTRACT**

The purpose of this work is to indicate the contributions related to the contemporary detective fiction in the literary novel *Sobremenos e lobos*, written by the American writer Dennis Lehane, and in its namesake film adaptation by the director Clint Eastwood. Both of the works are representative of the modifications suffered by the genre, since its beginnings, with Edgar Allan Poe, until the most recent detective novels. If before, in the traditional crime fiction genre, the investigate process was the main focus, in the contemporary the relations that are outside the connexion between detective, crime and murder are tightly explored, notoriously the ones that talk about existentialist and interpersonal issues from the characters. Therefore, the literature novel written by Lehane, its adaptation directed by Eastwood and, in special, the characters will be the aim of the study, in order to permeate the discussion about the rereading of crime fiction novel tradition and how the film adaptation brings its contribution.

Key-words: Adaptation; Crime fiction genre; Characters.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1. ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS.....</b>	<b>10</b>
1.1. PRIMÓRDIOS NO DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA.....	12
1.2. CINEMA E LITERATURA NOS DIAS ATUAIS .....	15
<b>2. LEHANE X EASTWOOD .....</b>	<b>18</b>
2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO .....	20
2.2. ANÁLISE INTERMIDIÁTICA SOBRE AS PERSONAGENS EM SOBRE MENINOS E LOBOS: DO ROMANCE À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA .....	25
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>37</b>



## INTRODUÇÃO

O gênero policial clássico teve seu início com o escritor estadunidense Edgar Allan Poe, e vem sendo utilizado e estudado por teóricos e estudiosos até os dias atuais. O processo do gênero no clássico até os trabalhos mais recentes sofreu e vem sofrendo alterações para com a maneira de narrar, posto que, assim como a literatura, o mundo atual também sofreu mudanças. No gênero policial contemporâneo, questões acerca da individualidade das personagens são mais destacadas, e a importância dos estudos psicológicos é ainda maior, já que no policial clássico o crime carregava a maior percentagem de importância para o enredo da história (MASSI, 2011, p.115).

Apesar de este gênero ser consagrado na literatura, outras artes também procuraram englobá-lo em suas produções, exemplo disso é o cinema, que possui várias produções e adaptações dentro da esfera policial. Para o melhor entendimento do trabalho, foi preciso levar em consideração a construção do gênero em duas diferentes mídias: a literatura e o cinema, assim como as características necessárias para estudar as personagens em ambos os universos (literário e fílmico). Posto isto, as obras analisadas são: *Sobre Meninos e Lobos*, publicada em 2002, escrita pelo autor estadunidense Dennis Lehane, e sua adaptação cinematográfica homônima, do diretor Clint Eastwood, lançada em 2003.

Estudar, mesmo que seja apenas uma pequena parcela das obras de Dennis Lehane e, conseqüentemente, de Clint Eastwood, é acima de tudo entender um pouco da mudança que o gênero policial sofreu e vem sofrendo desde seus primórdios. Verificar a construção do gênero, tanto na obra literária, quanto na transposição cinematográfica, é valorizar a cultura das interartes e compreender os estudos da adaptação, cujo fundamento reside em estudar as diferentes formas de representação da arte, sendo ela na literatura, no cinema, na pintura, no teatro, etc. Tendo em vista tal perspectiva, trazer discussões que norteiam os estudos da adaptação dentro do universo policial, assim como apontar a construção das personagens e sua relevância para questões que abrangem a caracterização psicológica dos mesmos, é uma tentativa de aproximar as artes.

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar a obra literária *Sobre Meninos e Lobos* e sua adaptação cinematográfica dentro do gênero policial. Nesse sentido, levando em conta a inserção das obras no gênero policial contemporâneo, importa apontar as diferenças e semelhanças na maneira como o universo do gênero e como a construção das personagens foi abordada nas duas diferentes linguagens. Dessa maneira, o trabalho possui

também o objetivo de averiguar, de forma comparativa, como cada uma das mídias trabalhou com os elementos policiais, não deixando de considerar suas características próprias.

A construção do estudo foi feita a partir de leituras teóricas acerca das teorias estudadas para o desenvolvimento do trabalho. Para os estudos da intermedialidade, estudou-se principalmente o teórico Claus Clüver em seu texto *Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos* (1997) e o livro *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2* (2012), organizado pela estudiosa Thais Flores Diniz. Dentro os estudos da adaptação, o livro *Uma teoria da adaptação* (2013), da escritora Linda Hutcheon foi a teoria base para a compreensão do assunto. Já dentro do gênero policial, foi o livro *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero* (2011), da autora brasileira Fernanda Massi que teve maior participação na pesquisa. E por fim, a construção das personagens na literatura e no cinema foi averiguada a partir da leitura dos textos de Antonio Candido e de Paulo Emilio Salles, inseridos no livro *A Personagem de Ficção* (2012).

A fortuna crítica da obra de Lehane, assim com a de Eastwood, são escassas e de difícil acesso, por isso o trabalho partiu de críticas e entrevistas publicadas em grandes revistas e jornais americanos, como *The New York Times*, *The Guardian* e *The Rolling Stones*, assim como obras ficcionais dos autores em questão. Visto isto, a metodologia utilizada é a bibliográfica, baseada em leituras tanto críticas quanto teóricas.

Para um melhor entendimento do trabalho, a estrutura divide-se em dois capítulos e para cada capítulo, há duas subdivisões. No primeiro capítulo, intitulado *Estudos Intermediáticos*, discute-se a teoria da intermedialidade, e em cada uma de suas subdivisões estuda-se a literatura comparada em seus primórdios (1.1) e as relações entre cinema e literatura nos dias atuais (1.2). No segundo capítulo, *Lehane X Eastwood*, primeiramente faz-se uma contextualização do escritor Dennis Lehane e do diretor Clint Eastwood, em seguida (2.1) discute-se a teoria do gênero policial contemporâneo e sua relação com a obra literária e fílmica, e por fim (2.2) a construção das personagens Dave Boyle, Sean Devine e Jimmy Marcus em seus respectivos universos midiáticos.

## 1. ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS

A comparação entre artes tem sido muito presente nos estudos culturais nos últimos anos. Não obstante, seu início está distante dos estudos atuais, tendo sua origem nas ideias de Horácio (65 a.C – 08 a.C) com seu conceito de arte da linguagem literária *versus* a pintura. O conceito possuía a máxima da “*ut picturapoesis*”, inserido no *Tratado da pintura* do famoso renascentista Leonardo Da Vinci (1492 – 1519), cuja ideia central era de que a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega (DINIZ;VIEIRA, 2012). Nos estudos interartes atuais, a ideia não está distante do que é discutido em torno da contemporaneidade entre obras de artes, porém permitem novas discussões e reflexões perante o termo intermedialidade. Para Higgins:

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

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

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

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

Além disso, apesar das ekphrasis serem baseadas em textos fontes, elas não necessitam ser inteiramente dependentes desses textos, podendo, na maioria das vezes, atingir a

autonomia em relação a eles, para que assim, o leitor não necessite ter o conhecimento prévio do texto fonte. (CLÜVER, 1997, p.42).

Ainda citando Clüver, “[...] pode-se considerar todas as formas de ekphasis como transposições intersemióticas” (1997, p.43), posto que para o teórico, o termo soa melhor ao se restringir aos textos base. Quando se estuda tais textos como traduções, é preciso usar a área de estudos das traduções, entretanto, a grande questão a ser levantada nesse sentido é interpretar a tradução não apenas no sentido da língua, mas também cultural (CLÜVER, 1997, p.44). Posto isso, as traduções intersemióticas possuem possibilidades, diferenças e substituições, que podem ou não serem vistas como algo bom pelos leitores, pelo fato de que alguns não acreditam na possibilidade de que poemas possam fazer o que uma música faz, por exemplo.

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

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

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

O movimento entre diversas mídias permite uma relação de significativas trocas de linguagens e saberes, tal como de mídias. A intermedialidade, segundo François Jost (2006), possui três sentidos e três usos para o pesquisador, sendo elas: (1) a relação entre mídias, (2) a relação entre meios de comunicação e (3) a migração das artes para os meios de comunicação. Sobre os três sentidos, Jost (2006, p.41) ainda destaca que:

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

Com efeito, pode-se afirmar que os estudos intermediários “[...] tratam das relações entre artes / mídias, postas num mosaico contínuo de relações e de releituras que ganham significativa relevância ao serem abordadas em novas estruturas linguísticas, sejam estas verbais ou não-verbais” (LIMA, 2013, p. 183)

Os estudos da intermedialidade entendem as obras ao passo que olham para “[...] todos os aspectos da obra e não apenas para sua origem formal” (HIGGINGS, 2012, p. 50), apontando que possui a finalidade de “[...] encontrar um processo hermenêutico apropriado para ver o conjunto da obra” (HIGGINGS, 2012, p. 50), em relação a visão do próprio leitor perante as artes. Assim sendo, para uma melhor compreensão do tema, este capítulo foi dividido em mais duas subseções, nas quais será o propósito discutir: (2.1) as relações entre cinema e literatura em seus primórdios; (2.2) questões acerca das adaptações nos dias atuais.

### 1.1. PRIMÓRDIOS NO DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA

A literatura comparada teve seu início na Europa, mas foi na França que atingiu seu apogeu, visto que no território francês o termo “literatura” era usado para designar um conjunto de obras que não recebia muitas restrições sobre seus aparecimentos, diferentemente da Alemanha, que obteve um pouco mais de dificuldades para aceitar o tema (CARVALHAL, 2004). Os autores Noël e Leplace publicaram, em 1816, uma série de textos de diversas literaturas, intitulado *Curso de literatura comparada*, entretanto a coletânea tratava apenas de trechos, sem nenhum tipo de análise ou confronto perante os estudos comparados (CARVALHAL, 2004, p.5):

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

Já em outros países da Europa, como na Alemanha, “parece ter sido MorizCarrère quem adota, pela primeira vez, a expressão ‘história comparativa da literatura’” (CARVALHAL, 2004, p.6), e é ainda em Berlin que surge a primeira disciplina comparativista, editada por Max Koch.

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

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

Tendo em vista os primórdios das relações entre literatura e cinema, constata-se um grande preconceito em relação ao segundo, não apenas pelo fato de que a literatura é uma arte mais antiga, mas por vários outros fatores. Para o teórico Robert Stam, “[...] o senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais” (2006, p.21), sendo eles: a visão de que as artes mais antigas são melhores (antiguidade), o pressuposto de que a literatura perderia algo com o ganho do cinema (pensamento dicotômico), a ideia de que as adaptações são vistas como menores porque são consideradas cópias, que trazem consigo a iconofobia (o preconceito contra as artes visuais), a valorização oposta (logofilia), o medo da incorporação imprópria dos personagens do texto (anti-corporalidade) e por fim, as adaptações vistas como menos, sendo por ser um cópia ou por não ser um filme puro (a carga de paratismo)(STAM, 2016), para mostrar que a literatura é supostamente mais rica culturalmente.

Por muito tempo, ao adaptar-se uma obra da literatura para o cinema, o preconceito de que a obra literária é sempre melhor ou mais significativa do que a adaptação predominou,

mas a partir de alguns teóricos, entre eles Robert Stamno seu texto intitulado “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” essa noção foi começando a ser repensada e analisada. Os conceitos apriorísticos de fidelidade e originalidade são revistos pelo teórico, ao tentar mostrar que uma adaptação não necessita ser exatamente igual à obra de partida, nesse caso a literatura, pelo fato de que não é uma continuação do texto literário, mas sim uma nova obra. Stam comenta sobre originalidade e fidelidade:

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

Em alguns casos, as relações entre cinema e literatura pelo viés das adaptações “[...] guiou-se pelo norte da fidelidade disfarçada em enunciados que atestava maior ou menor ‘proximidade’ do filme em relação ao texto literário que lhe servia de fonte” (HATTNER, 2013, p. 37). Entretanto, uma transposição não é possível ser fiel ao texto de partida, visto que é um novo texto, uma nova criação, e até mesmo uma nova mídia. O termo “originalidade” necessita ser cuidadosamente usado, permitindo que a adaptação siga seu próprio caminho, podendo ou não se apoiar no texto de partida, mostrando a liberdade que o novo texto possui.

Uma vez que uma obra é adaptada para qualquer outra mídia, sendo para o cinema televisão ou teatro, é preciso levar em consideração as mudanças que o texto pode receber e o fato de que a concepção da obra não está na cópia, mas sim nas contribuições feitas, posto que o texto a ser adaptado “não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado” (HUTCHEON, 2013, p.123). Mudanças na mídia podem significar, não apenas uma falha do realizador, mas também um novo olhar, e às vezes até mais significativo, para a obra em si, dado o exposto por Robert Stam, “as adaptações, neste sentido, podem ser vistas como as que preenchem essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais.” (2006, p. 25).

## 1.2.CINEMA E LITERATURA NOS DIAS ATUAIS

As adaptações estão cada vez mais presentes nos dias atuais, sendo no cinema, no teatro ou até em jogos de computador. É visível a grande influência que as artes têm recebido das adaptações, mesmo que “as adaptações mais comumente consideradas são as que passam do modo contar para o mostrar, geralmente do meio impresso para o performativo” (HUTCHEON, 2013, p.76). Não obstante a isso, os estudos da adaptação estão abrangendo cada vez mais outros tipos de arte, combatendo questões do preconceito, para assim mostrar as várias possibilidades de estudos e discussões.

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

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

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

Ou seja, mesmo que ambos os modos possam apresentar a interioridade a exterioridade, é preciso respeitar as diferenças entre os meios impressos e os performativos,



visto que “a passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança, não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público” (HUTCHEON, 2013, p. 73).

Ainda considerando as questões de preconceitos e más interpretações sobre os estudos da adaptação, Thomas Leitch discute sobre isso em *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory* (2003), ao listar doze falácias sobre a teoria da adaptação na contemporaneidade. A quarta falácia destaca por Leitch, é a ideia de que as obras literárias são sempre melhores que os filmes, visto que “[...] A tenacidade do preconceito em favor das obras literárias e contra os filmes se deve, em parte, à irresponsabilidade de refutá-lo”<sup>1</sup> (LEITCH, 2013, p. 155). E ainda argumenta o fato de que “[...] Uma vez que não há nenhuma razão prima de porque os romances devem ser assumidos como melhores do que os filmes, a pergunta a ser feita não é por que essa suposição é errada, mas porque é tão firme, embora caladamente mantida”<sup>2</sup> (LEITCH, 2013, p. 156).

Uma das maiores premiações do cinema, o *Academy Awards* (mais conhecido como *Oscar*), incluiu em sua premiação a categoria de melhor roteiro adaptado, devido ao grande número de adaptações da literatura para o cinema nos últimos anos. A partir disso, alguns críticos tendem a acreditar que devido ao grande número de roteiros adaptados, os roteiros originais estariam perdendo espaço na indústria cinematográfica. Uma das grandes razões do aumento das adaptações são os atrativos econômicos, visto que adaptar romances tem sido muito lucrativo para Hollywood, porém o dinheiro não é o único motivo:

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

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

---

<sup>1</sup>“the tenacity of the prejudice in favor of novels and against films is due no doubt in part to the impossibility of refuting it”. Todas as traduções são minhas exceto onde indicado.

<sup>2</sup>“Since there is no prima facie reason why novels should be assumed to be better than movies, the question to ask is not why this assumption is wrong but why it is so stoutly, albeit tacitly, maintained.”

uma adaptação é sempre importante, uma vez que como qualquer outro texto, está apto a ser julgado pelo conjunto de sua obra.

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

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

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

Isto posto, perante as recomendações e discussões apresentadas ao longo desse capítulo pelos teóricos citados, é possível compreender a importância de tratar adaptações como novos textos, não como cópias de textos de partida e aceitar os cortes e ajustes como necessários para os textos de chegada.

## 2. LEHANE X EASTWOOD

O escritor estadunidense Dennis Lehane, nascido em Boston no ano de 1965, é famoso por seus livros do gênero policial contemporâneo, entre eles *Sobre meninos e lobos*, lançado em 2001 e *Gone, baby, gone* do ano de 1998. O título original da obra literária de Lehane, *Mystic River*, foi traduzido no Brasil como *Sobre meninos e lobos*, e por meio dessa modificação, é possível verificar uma maior referência à personagem Dave, que no livro é destacado em vários momentos como “o menino que escapou dos lobos”. Lehane é vencedor de vários prêmios de literatura, principalmente por seus livros inseridos no gênero policial, como o prêmio *Best book fiction* da Universidade de Boston, conquistado por sua obra *Sobre meninos e lobos* em 2002. Além de escritor, Lehane também se aventurou como diretor a dirigir, nos anos 1990, um filme independente chamado *Neighborhoods*, e ainda dirigiu e produziu o roteiro de alguns episódios da série *The Wire* da HBO (BROCKES, 2009, s/p). Ainda nas séries de televisão, o autor teve participação no roteiro da série *Boardwalk Empire*, também do canal HBO.

Em uma matéria para o jornal *The Guardian*, Pete Guttridge faz referência a Dennis Lehane como sendo [...] *one of the wonder-boys of hardboiled US crime fiction*” (2001, s/p) e ainda sobre sua obra *Sobre meninos e lobos* esse crítico destaca que “[...] o conto de suspense, tensão, traição e vingança de Lehane abrange realidade, em processos policiais de desenvolvimento graduais e, às vezes, fragilidades humanas repulsivas”<sup>3</sup> (2001, s/p), colocando Lehane e um de seus principais romances com excelentes críticas. O escritor é famoso por usar em suas obras o gênero policial de forma intimista, sempre levantando questões que ultrapassam a investigação, e de forma existencialista discute os fatores individuais das personagens de suas obras. (GUTTRIDGE, 2001, s/p).

Com o grande sucesso que *Sobre meninos e lobos* conseguiu em seu lançamento no ano de 2001, a história acabou chamando atenção do diretor Clint Eastwood, que como o próprio diretor afirma nos créditos especiais do DVD do filme, foi lendo uma crítica no jornal que a história o cativou (00:05:40). E em alguns meses depois, o projeto de um filme baseado no romance de Dennis Lehane começou, e com um elenco regado de artistas famosos, como Sean Penn, Tim Robbins, Laura Linney, Laurence Fishburne, Kevin Bacon e Marcia Gay Harden, o filme foi um sucesso de crítica e bilheteria.

---

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

O diretor, ator, escritor, roteirista, músico e compositor estadunidense Clint Eastwood, nascido em São Francisco – CA em 1930 é um dos artistas hollywoodianos de mais prestígio até os dias atuais. Dos mais famosos filmes de faroeste, até os dramas mais complexos, Eastwood conquistou não apenas a *Academia*, mas também os críticos. Com os mais diversos prêmios de cinema, incluindo quatro estatuetas do *Oscar*, Eastwood faz parte do seleto grupo de artistas em *Hollywoode* ainda produz novos projetos aos 86 anos.

Segundo Eliot (2012) em seu livro *Clint Eastwood: nada censurado*, Eastwood “[...] é um artista norte-americano cujas produções são, ao mesmo tempo, entretenimento e advertência e, que como todos os grandes filmes, são tanto janelas quanto espelhos” (p.15), seus filmes tem a capacidade de mostrar as particularidades do autor, mas ao mesmo tempo refletir verdades universais para as telas dos cinemas. Sua reputação de representar personagens duros e fortes vão ao encontro de histórias sensíveis e intensas de seus filmes, trazendo drama a seus enredos, sendo originais ou adaptados. Foi com essa fórmula que Eastwood decidiu, no início do século XXI, adaptar a obra literária *Sobre meninos e lobos*, dando vida às personagens marcantes da obra literária, porém sempre acrescentando um pouco da maneira já conhecida do diretor (ELIOT, 2012).

O filme foi lançado em 15 de outubro de 2003 nos Estados Unidos pelos estúdios da *Warner*, já ganhando o passe positivo dos maiores críticos de revistas famosas, até aquelas que não se mostravam animadas com a figura de Eastwood. Uma delas foi a revista *Rolling Stones*, anunciando pelas palavras de Peter Travers que “[...] Clint Eastwood despejou em *Sobre meninos e lobos* tudo o que se sabe em matéria de direção” (ELIOT, 2012, p. 289). Para Eliot, o diretor encontrou em *Sobre meninos e lobos* sua receita de mistério, ética e personagens sombrios para criar a adaptação no estilo Clint de dirigir, indo contra os estúdios para adaptar uma narrativa com seu olhar.

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

Para Lehane, a relação da obra com o cinema foi construída positivamente, sendo que ao falar de seu trabalho com Eastwood, o escritor declara que: “Concordamos, já de início.

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

Em 2004, a adaptação cinematográfica de *Sobre meninos e lobos* concorreu a vários prêmios famosos do cinema, não apenas nos Estados Unidos, mas fora também. No Brasil, concorreu ao *Prêmio Cinema Brasil* como melhor filme estrangeiro, e na Europa, também concorreu a melhor filme estrangeiro no prêmio *BAFTA*. No *Academy Awards*, foi indicado a seis estatuetas, incluindo de melhor roteiro adaptado. Todavia, o filme conquistou apenas dois prêmios: a de melhor ator (Sean Pen) e de melhor ator coadjuvante (Tim Robbins). Além de concorrer a tantos prêmios, o filme também foi um sucesso entre os mais famosos críticos de cinema, assim como pelo público, cuja aceitação foi bem maior do que o esperado pelos estúdios (ELIOT, 2012).

Posto isto, tanto a obra literária de Lehane, quanto sua transposição para o cinema serão analisadas dentro do gênero policial contemporâneo para uma leitura comparativa entre as duas mídias, seguido de um estudo sobre a construção das personagens principais da história, também comparando com sua adaptação fílmica. O capítulo será dividido em dois subcapítulos: o primeiro discutirá o gênero policial e o segundo abordará a análise perante as personagens.

## 2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL CONTEMPORÂNEO

O gênero policial sofreu e vem sofrendo diversas alterações ao longo da história da literatura, desde seus primórdios com Edgar Allan Poe e a criação de seu detetive Dupin nos contos “Os Mistérios da Rua Morgue”, passando pelas consagradas obras de Conan Doyle com o famoso detetive Sherlock Holmes, até as narrativas mais contemporâneas. Em seu livro *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*, Fernanda Massi assegura que “Dupin serviu de modelo para o gênero policial, pois apresentou e definiu os traços característicos da figura do detetive” (MASSI, 2011, p.15), e a partir disso, a figura de Dupin tornou-se modelo para várias narrativas do gênero policial durante muito tempo. Entretanto, ao longo dos anos a figura do detetive, assim como o gênero policial, sofreu alterações.

No gênero policial contemporâneo, o processo de investigação ou a descoberta do criminoso não é mais o principal foco, mas questões do mundo contemporâneo que também fazem parte das obras. Questões essas importantes para a construção psicológica das personagens e intertextualidade, fatores que ajudam a distinguir o policial tradicional do contemporâneo. Segundo Massi:

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

Sendo assim, é possível caracterizar a obra do escritor estadunidense Dennis Lehane, *Sobre Meninos e Lobos* (2001), como representativa do gênero policial contemporâneo, visto que o romance “[...]usa um mistério de assassinato para compreender os mistérios mais profundos da alma humana”<sup>4</sup> (BRADSHAW, 2003, s/p), posto que deixa de lado a fórmula do gênero policial tradicional ao trabalhar questões que vão além da descoberta do crime. Martin Kayman na obra *Crime Fiction*, destaca ainda que “[...] o primeiro valor essencial da história se reside no fato de que é a primeira e única forma de literatura popular na qual se expressa algum sentido da poesia da vida moderna”<sup>5</sup> (2007, p.47).

A obra literária de Dennis Lehane, assim como a transposição cinematográfica de *Eastwood*, possui um crime e uma investigação, com todas as personagens necessárias para um enredo policial. Entretanto, o foco não passa a ser apenas a descoberta do crime ou mistério, visto que o enredo apresenta questões mais profundas e existencialistas para um maior entendimento não apenas do crime, mas as razões para tudo o que aconteceu na vida das personagens do romance. Tanto na literatura quanto no cinema, tais questões foram trabalhadas em torno de uma investigação, por isso é importante destacar o gênero policial dentro das duas obras, e como tal elemento foi construído.

Em uma tarde dos anos 1980, três garotos chamados Dave Boyle, Jimmy Marcus e Sean Devine, foram abordados por dois supostos policiais cuja aparente intenção era levar um dos garotos para casa e contar a seus pais sobre os problemas que os três estavam causando. Contudo, o menino acabou sendo sequestrado e preso e um porão por quatro dias. Quase trinta anos após o ocorrido, uma garota de dezoito anos é assassinada em Boston, e é a partir desse crime que a história se desenrola, sendo possível, pouco a pouco, conhecer as personagens, conectando-os aos principais acontecimentos do enredo.

<sup>4</sup> “[...] uses a murder mystery to plumb the deeper mysteries of the human soul”.

<sup>5</sup> “[...]The first essential value of the detective story lies in this, that it is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life”

Segundo Fernanda Massi (2011), no romance policial contemporâneo a “[...] ilustre investigação sobre a identidade do criminoso deixou de ser o foco do enredo para ocupar uma posição de menos destaque” (p.76). Assim sendo, questões que vão além da investigação ganham maiores proporções. Exemplo disso destaca-se a narrativa intimista que está presente, tanto na obra literária de Lehane, quanto na obra fílmica de Eastwood, em que questões acerca das personagens e seus respectivos problemas são significativamente trabalhados. Apresenta-se uma busca pelo assassinato e a justiça para a vítima, porém ao mesmo tempo em que as personagens estão em busca disso, também precisam enfrentar seus próprios medos e problemas do passado.

Nos enredos dos romances policiais contemporâneos, o crime não necessariamente possui o papel principal na narrativa; por conseguinte, o detetive não se centra apenas na descoberta do criminoso, visto que esse não é o único mistério da narrativa (MASSI, 2011, p.22) e a “[...] vítima continua tendo um papel secundário na narrativa policial, já que o assassinato é apenas um meio utilizado pelo criminoso para alcançar o determinado fim” (MASSI, 2011, p.21). Porém, isso não significa que a vítima é apenas escolhida aleatoriamente. A vítima em questão é Katie, filha de Jimmy Marcus, e para a narrativa de Lehane a morte da menina é de grande importância para o enredo, não somente na literatura, mas também na transposição cinematográfica. A morte da menina retoma o encontro dos três amigos de infância e questões não resolvidas, assim como feridas não curadas do passado são trazidas a discussão novamente.

Na obra literária policial de Dennis Lehane, há personagens que destacam ainda mais o gênero policial: o detetive Sean Devine, que além de ser o investigador do assassinato de Katie, é também amigo de infância do pai da vítima e de um dos principais suspeitos; o Sargento Powers, que juntamente com Sean, lidera a investigação do assassinato, entretanto não possui nenhuma ligação prévia com a vítima; Katie Marcus, cujo papel é da vítima, que após sair com as amigas, é assassinada; os principais suspeitos: Brandan Harris, o namorado da vítima e Dave Boyle, também amigo de infância de Jimmy; E por fim, o próprio pai da vítima que com sua dor da perda, tenta fazer justiça com as próprias mãos. Na obra fílmica, as personagens são mantidas, dando ainda mais ênfase à sua importância delas para o enredo policial.

Em alguns romances inseridos no gênero policial contemporâneo, “muitas vezes o leitor tem a oportunidade de acompanhar o percurso narrativo de determinada personagem sem saber se se trata do criminoso, já que o texto não explicita essa informação” (MASSI, 2011, p.61). Na narrativa de *Sobre meninos e lobos*, o leitor acompanha em diferentes

momentos o percurso narrativo dos suspeitos, e é a partir desse recurso que o mistério se intensifica ainda mais, posto que o leitor precisa procurar por pistas para encontrar o assassino, juntamente com o detetive:

Ele decidiu tomar uma cerveja na cozinha antes de voltar para a casa de Jimmy e Annabeth. Torceu para que Michael não descesse logo, sabendo que os policiais tinham acabado de sair, por ele que precisava de um tempinho para pôr a cabeça no lugar. Ele não estava bem certo do que transpirara naquela sala. Sean e o outro policial lhe fizeram perguntas como se ele fosse uma testemunha ou um suspeito, e o fato de não perguntarem em tom firme deixou Dave sem saber a que eles tinham vindo. (LEHANE, 2012, p.185).

Durante a investigação, em nenhum momento o leitor sabe quem é o verdadeiro assassino e é levado a conhecer a versão dos suspeitos a partir de percursos narrativos das personagens. No policial contemporâneo, é o leitor que deve “encaixar as peças do quebra-cabeça, ou seja, as partes do enredo que dizem respeito à investigação e as que dizem respeito à ação do criminoso para entender o todo” (MASSI, 2011, p.60). Na literatura de Lehane, o narrador faz com que o leitor também participe da investigação, deixando pistas para que juntamente com os detetives, a investigação seja concluída:

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

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

A partir da participação do leitor e do telespectador na investigação, as obras dentro do gênero policial contemporâneo devem “despertar do leitor a paixão do medo, sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência, para a brutalidade” (MASSI, 2011, p. 16), o que a literatura de Lehane consegue, assim como a adaptação de Eastwood. Em ambas as



obras inseridas no gênero em questão, o medo está nos diálogos e na forma em que as personagens passam por cada situação, deixando a violência mais subjetiva.

O leitor e o telespectador são levados, a primeiramente, crer que o assassino de Katie é seu namorado, Brandos Harris, em seguida seria Dave Boyle e durante a maior parte da narrativa, as peças da investigação são esses dois suspeitos. Entretanto, no final da narrativa, descobre-se que os detetives Sean e Powers, assim como os leitores e telespectadores, deixaram uma pista passar sem ser percebida: a ligação das pessoas que encontraram o carro de Katie após o assassinato:

[...] ‘Novecentos e onze, aqui é a policia. Qual é o seu problema?’  
 ‘Tem um carro com sangue nele, e ah, a porta está aberta e...’  
 [...] ‘Qual é seu nome, filho?’  
 ‘Ela quer saber o nome dela. Me chamou de filho’  
 ‘Filho, qual é o *seu* nome?’  
 ‘Vamos dar o fora daqui, cara. Boa sorte’. (LEHANE, 2012, p. 297).

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

Em seu livro, Dennis Lehane carrega o enredo de momentos impactantes e de muita carga emocional, destacando sempre os sentimentos das personagens. Uma cena em que se pode perceber esse recurso, é a cena em a personagem Jimmy está tomando banho após o velório de sua filha:

[...] Ele entrou no banho, porque queria privacidade caso o pranto viesse copioso, então aquelas poucas lágrimas que correm em seu rosto no pátio. [...] No banheiro, ele sentiu a primeira vez aquela sensação familiar de tristeza – e velha onde de melancolia, que ele tinha a impressão de trazer consigo desde sempre, a consciência de uma tragédia o esperavam em algum lugar no futuro, uma tragédia pesada como bloco de calcário. [...] Eu amo você. Amo você muito. Amo você mais do que amei sua mãe, mais do que amo suas irmãs, mais do que amo Annabeth, juro por Deus.

[...] E por um instante, ali no chuveiro, Jimmy sentiu a mão da filha em suas costas. [...] Ficou parado no chuveiro com o toque da mão dela demorando-se em suas costas molhadas, e sentiu passar a vontade de chorar. Sua dor lhe restituía as forças. Ele se sentia amado por sua filha. (LEHANE, 2012, p. 204).

Na cena, Jimmy lamenta a morte de sua filha e em alguns momentos, a maneira como seus sentimentos são expressos soam repetitivos na narrativa. Na obra fílmica, o diretor e o roteirista conseguem reduzir essa aparente repetição, ao passo que a dor e sofrimento das personagens são retratadas por meio de olhares, feições e diálogos que os atores passam de maneira significativa para suas personagens.

O autor Dennis Lehane é reconhecido principalmente por seus romances inseridos dentro do gênero policial contemporâneo, não somente com o famoso *Sobre Meninos e Lobos*, mas também com outros que também foram adaptados para o cinema: *Gone, baby, gone*, adaptado para o cinema em 2007 e o conto *Animal Rescue* (2009) foi transformado no filme *A entrega*, lançado em 2014 com o roteiro escrito pelo próprio Lehane. Assim, como Lehane, o diretor Clint Eastwood também é veterano em trabalhar com filmes inseridos no policial, visto que além de adaptador *Sobre meninos e lobos*, o diretor já teve outras participações em filmes no gênero. Como exemplo, o filme *Perseguidor Implacável* (1971) em que o diretor faz um de seus papéis mais importantes para sua carreira no cinema, o famoso *Dirty Harry*. Ambos os artistas estão no gênero policial em outras obras durante suas respectivas carreiras, mostrando serem veteranos na arte de criar e reproduzir enredos dentro do universo policial.

Desta maneira, é possível caracterizar o romance *Sobre meninos e lobos* de Dennis Lehane como característico do gênero policial contemporâneo, assim como sua transposição cinematográfica dirigida por Clint Eastwood, posto que em ambas as obras, o policial é retratado de uma forma distinta ao gênero clássico.

## 2.2. ANÁLISE INTERMIDIÁTICA SOBRE AS PERSONAGENS EM SOBRE MENINOS E LOBOS: DO ROMANCE À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

No livro *A Personagem de Ficção* (2011), Antonio Candido escreve que “o enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo” (, p.53), dando ênfase ao papel da personagem na construção do texto e ainda afirma que “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2011, p.54). No romance de Lehane, três personagens

são o grande foco da história, tendo um acontecimento na infância que os une para o resto de suas vidas, o que acaba por desenrolar o grande mistério da história. As três personagens são fortemente trabalhadas no texto, visto que:

*Sobre meninos e lobos* é um suspense que faz muito mais do que simplesmente resolver um enigma. Lehane tece magistralmente os muitos tópicos escuros e complexos que percorrem o romance. Ele também pinta vividamente o tumulto psicológico que cada uma das três personagens principais deve suportar”.<sup>6</sup>(RAINER, 2003).

Sendo assim, é possível compreender a grande importância que as personagens possuem para a construção do enredo da obra, levando em consideração questões psicológicas de cada uma delas envolvida na investigação e no crime, sobretudo o núcleo central dos três amigos, Dave, Jimmy e Sean. Na transposição cinematográfica de *Sobre Meninos e Lobos*, as personagens são também fortemente retratadas e o enredo consegue explorar suas subjetividades, “[...] O senhor Eastwood e seu roteirista, Brian Helgeland, também foram comprometidos no sentido de fazer do livro de Lehane um pedaço superior de ficção criminal”<sup>7</sup> (SCOTT, 2003).

Antônio Candido destaca sobre a importância das personagens no enredo de um romance, ao escrever sobre a construção das personagens em seu livro *A personagem de ficção* (2007):

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

As personagens são, como Candido mesmo destaca, cruciais para o enredo do romance, e é por meio desta concepção que as personagens da obra *Sobre meninos e lobos* serão analisadas, assim como as personagens da adaptação cinematográfica. Na mesma obra de Candido, Paulo Emilio Salles Gomes também discute sobre personagens de ficção,

<sup>6</sup> “[...] *Mystic River* is a rate thriller that does far more than merely solve a puzzle. Lehane masterfully weaves the many dark and complex threads that run through the novel. He also vividly paints the psychological and emotional turmoil that each of the three primary characters must endure”.

<sup>7</sup> “[...] *Mr. Eastwood* and his screenwriter, *Brian Helgeland*, have also been faithful to the sense of place that makes *Mr. Lehane's* book a superior piece of crime fiction”

entretanto, com foco no cinema, destacando também as principais diferenças e aproximações das personagens do romance e do cinema:

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

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

As três personagens principais do enredo de Lehane, Sean Devine, Dave Boyle e Jimmy Marcus, assim como da obra fílmica de Eastwood, são conectados a partir de dois eventos em suas vidas: (1) quando os três eram pequenos, foram abordados na rua por dois supostos policiais enquanto brigavam, e Dave foi levado pelos dois homens, que posteriormente, descobre-se que eram sequestradores e que mantiveram Dave preso por quatro dias, até conseguir escapar; (2) A morte da filha mais velha de Jimmy, ao passo que Dave é um dos suspeitos e Sean o investigador, trazendo aos amigos mais uma tragédia a ser enfrentada. Na obra de partida, os três amigos estavam brigando e a relação deles não é mostrada positivamente, e em vários momentos, entende-se que os três possuem problemas entre eles:

[...] A porta do quarto de Sean estava aberta, e Jimmy viu a luva do chão, envolvendo a bola. Foi até ela, pegou-a depois ele e o pai saíram pela porta da frente. Não tinha ideia de por que roubara a luva. Não fora pelo brilho de orgulhosa surpresa que vira nos olhos do velho, quando ele a pegou. Foda-se isso. Foda-se ele. Aquilo tinha algo a ver com o fato de Sean ter batido em Dave Boyle, e de ter se acovardado na hora de roubar o carro, e com as outras coisas que aconteceram durante o ano de amizade entre os dois; tinha a ver também com a sensação de que tudo o que Sean lhe dava – postais de beisebol, meia barra de chocolate, o que fosse – vinha sempre em forma de esmola. [...] Jimmy pegou a luva e se sentiu mal com aquilo. Sean iria sentir falta dela. Jimmy pegou a luva e se sentiu bem com aquilo. Sean iria sentir falta dela. (LEHANE, 2012, p. 23).

A inveja de Jimmy e a falta de empatia de Sean com Dave é perceptível no romance, fato que ajuda a evidenciar as barreiras e os problemas que os três indivíduos precisam enfrentar durante todos os anos até a morte de Katie. No cinema, os garotos foram abordados pelos criminosos enquanto brincavam, e a adaptação não explora os dilemas enquanto crianças das

personagens, uma possível escolha do diretor e roteirista, em razão de que a economia narrativa é, em alguns casos, necessária no cinema.

A personagem de Sean Devineé, entre os três amigos de infância, o menino que tinha melhores condições financeiras, uma boa relação com os pais, bons estudos e se tornou detetive da polícia. Na literatura, um ano após os acontecimentos trágicos acerca dos garotos, o pai de Sean entra em seu quarto para contar que o menino fora aceito em uma das melhores escolas da cidade, nas palavras dele: “uma escola ideal para quem queria se tornar alguém” (LEHANE, 2012, p.35), e para também anunciar a prisão de um dos sequestradores, assim como o suicídio do segundo. O capítulo de encerramento da fase criança das personagens termina com a narração focada em Sean, ao colocar que “[...] Sean torcia para que ele estivesse dirigindo o carro que cheirava a maçã, que o tivesse precipitado de um penhasco, levando-o direto para o inferno, junto com ele próprio”. (LAHANE, 2012, p.35). O garoto não entrou no carro junto com Dave, porém os acontecimentos daquele dia também o afetaram, e nos próximos quase 30 anos também.

Na fase adulta de Sean, ele é apresentado com problemas conjugais ao descobrir a traição de sua mulher, e em seguida o abandono por parte dela. Sean é um detetive do FBI, aparentemente durão e frio, mas também melancólico e com problemas pessoais. O investigador cumpre seu papel na história, já que encontra os assassinos de Katie e de alguma forma consegue passar por cima de seus problemas com a esposa, como se fosse algum tipo de recompensa:

Agora ele sabia o que calara e o que ela queria ouvir, aquilo que ele recusara a dizer durante o ano inteiro. Vou dizer qualquer coisa, disse ele a si mesmo. Tudo, menos isso. Ele o disse tendo em mente o menino sem alma apontando-lhe o revolver, e também o pobre Dave, no dia em que ele o convidara a tomar uma cerveja, um brilho de esperança desesperada em seu rosto, pois com certeza ele nunca imaginou que alguém quisesse tomar uma cerveja com ele. E ele o disse porque sentia, no mais fundo de si, a necessidade de dizê-lo, tanto para Lauren, como para si mesmo. Ele disse: ‘Desculpe-me’  
E Lauren disse: ‘Por quê?’  
‘Por colocar toda a culpa em você’. (LEHANE, 2012, p.321)

Além de seus problemas conjugais, Sean também sofre com o episódio de sua infância, em que viu seu amigo ser levado por sequestradores e, a pesar de passados anos, esse fato ainda o atinge em sua vida adulta, não deixando de modificar seu comportamento perante as situações, principalmente com sua família, visto que possui dificuldade em expressar seus sentimentos. No necrotério, após Jimmy reconhecer o corpo de sua filha, o detetive o vê e, com o foco narrativo em sua personagem, o narrador escreve:

Ele viu o olhar suplicante de Jimmy. Ele quis dizer alguma coisa. Quis dizer a Jimmy que também pensara no que teria acontecido se eles tivessem entrando no carro. Que a ideia do que podia ter sido as suas vidas de vez em quando o perturbava, que ele parecia vagar pelas esquinas, cavalgar a brisa como o eco de um nome chamado por uma janela. Ele queria dizer a Jimmy que acordava suando quando tinha aquele velho sono em que a rua prendia seus pés e o levava em direção à aquela porta aberta. Queria lhe dizer que na verdade não sabia o que da sua vida desde aquele dia, que tinha a sensação de não ter peso, de ser imaterial. (LEHANE, 2012, p. 139).

Com esse sentimento descrito pelo narrador, fica exposto como Sean ainda precisa lidar com seus sentimentos e, de alguma forma, superar o passado que ainda o assombra, não somente em sua relação com Lauren, mas também com os acontecimentos que marcaram sua infância.

Na transposição fílmica, a mulher de Sean não é inteiramente apresentada no decorrer no filme, apenas em ligações telefônicas e por sua voz, visto que, durante essas conversas, o diretor decide apenas mostrar a boca e o cabelo de Lauren. A forma como Eastwood representa a distância de Sean e sua esposa é feita de maneira eficiente, mesmo que sem deixar claro o real motivo de Lauren ter partido. O telespectador consegue compreender o sentimento ruim que esse fato gera em Devine e em seu comportamento durante a narrativa. A personagem é interpretada por Kevin Bacon no cinema e o ator consegue sustentar o peso que a personagem possui, de maneira que a interpretação de Bacon consegue transmitir a tensão e melancolia em que a personagem vive, e mesmo com uma participação menor no enredo fílmico, é perceptível tamanha importância da personagem para o desenrolar da história.

É perceptível a diferença de comportamento de Sean e de seu parceiro, sargento Powers, na maneira em que conduzem a situação na investigação e de como lidam com o caso. Powers, diferentemente de Sean, não tem nenhuma relação com a vítima e não possui nenhum envolvimento pessoal com sua família. Por esse motivo, o sargento não os trata diferentemente, mas sim como integrantes de outro caso de assassinato em que precisa trabalhar e não se encontra, de forma alguma, envolvido emocionalmente no caso. Na obra literária, após os detetives interrogarem Jimmy e sua mulher, Powers declara a Sean: “Seu companheiro Marcus [...] Quando bati os olhos nele, saquei que ele cumpriu pena” (LEHANE, 2012, p.146) e Sean logo rebate, ficando na defensiva. No cinema, a eficiente interpretação de Laurence Fishburne contribui na construção desse personagem para demonstrar a visão de fora dos acontecimentos. Sua atuação aponta para uma postura distanciada e quase cínica deste detetive diante dos fatos.

Jimmy Marcus, diferentemente da personagem de Sean, passou por problemas familiares, não tinha uma boa situação financeira, muito menos um estudo em uma boa escola e, por algum motivo, culpa Sean por não ter tido as mesmas oportunidades e o despreza, por várias vezes, em razão disto: “[...] Sean era um sujeito alto e andava rápido, mas nem por isso Jimmy deixara de ver aquela coisa em seu rosto que ele sempre odiara, o olhar de um sujeito para que a vida sempre fora mais fácil” (LEHANE, 2012, p. 108). Jimmy, também diferentemente de Sean, transformou-se em um tipo de bandido na adolescência, não apenas roubando, mas arquitetando os roubos, juntamente com seus cunhados. Entretanto, após ser preso por um de seus furtos, sua esposa faleceu de câncer, deixando Katie pequena para Jimmy ser responsável, fato que o fez repensar suas atitudes:

[...]’Era por isso que Jimmy fazia tanta falta. Ele pensava em todos os detalhes. Não dizem que um bom zagueiro vê o campo inteiro? Jimmy via o campo inteiro numa ação. Ele via tudo o que podia dar errado. O cara era um gênio’;  
 ‘Mas ele entrou na linha’.  
 ‘Sim, claro’, disse Van acendendo um cigarro. “Por causa de Katie. E depois, por Annabeth’. (LEHANE, 2012, p. 300).

Com o propósito de ser uma pessoa melhor para sua filha, Jimmy decide não seguir mais com a vida clandestina, e quando sai da prisão, constrói uma nova vida para Katie e para si mesmo. Não obstante, descobre-se no final da narrativa que Jimmy, logo após sair da prisão, matara Ray Harris, o pai de Brandon e Ray Harris Jr., porque nas próprias palavras de Jimmy “[...] Ray sentia-se culpado, porque tinha sido preso pela polícia e terminou me dedando” (LEHANE, 2012, p. 305) e por esse motivo, Jimmy não pôde estar presente para ajudar sua mulher em seus momentos mais difíceis. Nesse sentido, fica nítida a intensidade com que a personagem de Jimmy lida com os acontecimentos revoltantes de sua vida, procurando na vingança uma maneira de apaziguar sua dor.

Na busca do assassino de sua filha, Jimmy não mede esforços para encontrá-lo, dando ordens aos irmãos Savage – criminosos do bairro – como se fossem seus capangas, para acima de qualquer coisa vingar a morte de Katie. Ao descobrir que Dave poderia ser o assassino, Jimmy também não pensa duas vezes ao decidir matá-lo da mesma forma que matou Harris – dando-lhe uma facada e jogando-o no *Mystic River* –, pensando que dessa forma, os pecados de suas vítimas, assim com os seus, seriam lavados: “É aqui que enterramos nossos pecados, Dave. É aqui que os lavamos” (LEHANE, 2012, p. 310).

O ator Sean Penn dá vida à personagem de Jimmy Marcus de forma significativa, sendo um dos pontos fortes da adaptação de Eastwood, salientando a construção positiva que

Penn coloca em sua personagem no cinema, principalmente na maneira de transparecer a dor e sofrimento da personagem. Eastwood apresenta Jimmy em sua versão adulta como um comerciante dono de um pequeno mercado do bairro, usando óculos para fazer ligações e dando beijos carinhosos em sua filha, o que aparentemente o torna um homem pacato para o telespectador (00:10:03). Todavia, ao longo da obra fílmica, o diretor passa a mostrar outro lado de Jimmy, como as tatuagens pelo corpo e a forma dura com que ele fala com seus parceiros, mostrando firmeza e liderança para remeter à forma com que agia no passado.

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

Na noite da morte de Katie, Dave vê um homem e um menino dentro de um carro, o que faz com que ele se lembre de sua infância e acaba por perder a razão, matando o homem. Descobre-se no final da narrativa que o homem do carro era um pedófilo, o que deixa ainda mais evidente a dificuldade de Dave em enfrentar seu passado. Ao ser confrontado por Celeste sobre a morte de Katie, Dave a trata primeiramente com frieza, e em seguida de forma rude, assustando sua esposa. Na cena, é a primeira vez em que Dave fala sobre o ocorrido quando criança, e é visível a batalha que trava em sua própria mente para se manter são e distinguir o passado do presente:

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

A personagem, em várias partes da obra literária, refere-se a si próprio como “ele” ou “o menino Dave”, na terceira pessoa, como se assim fosse possível transferir toda a dor e angústia para um Dave que ficou no passado, juntamente com os dois sequestradores. Presumivelmente, todas as versões que Dave conta sobre os fatos ocorridos naquela



noitesãouma forma de não revelar o que ele mesmo chama de “segredo”, esse medo que a personagem tem de se tornar um lobo e deixar de ser o menino:

[...] ‘Quer dizer então que não era um assaltante. Quer dizer que era um sujeito que estava abusando de um menino. Claro, Dave, claro. Você matou o cara?’  
 ‘Sim. Bem, eu...e o menino.’ Dave não sabia por que dissera aquilo. Ele nunca pensou em dizer aquilo. As pessoas não entenderiam. Talvez fosse por causa do medo. Talvez porque quisesse que Jimmy visse o que ia em sua cabeça, que entendesse aquilo, sim, estava maior confusão lá dentro, mas me veja, Jimmy. Entenda que não o tipo do cara que mata um inocente. [...] Dave teve vontade de dizer: eu o matei porque estava com medo de me transformar nele. Se eu comesse seu coração, eu me apossaria de seu espírito e o aniquilaria. Mas ele não podia dizer aquilo em voz alta. Não contar essa verdade. Lembro-me de que ainda hoje jurei que não haveria mais segredos. Mas, ora, esse segredo não pode ser revelado, não importa quantas mentiras tenha de contar pra isso. (LEHANE, 2012, p. 307).

Quando o telespectador percebe que a própria esposa de Dave está assustada e possui suspeita sobre ele, as tentativas de Dave tentar se explicar só parecem ainda mais estranhas aos olhos de quem assiste. Na cena em que Celeste encontra Dave na sala assistindo à televisão, o diálogo entre o casal fortalece ainda mais a dúvida de Celeste em relação as suas suspeitas perante o marido, e fica claro que estetambém sabe que sua esposa o acusa de ter matado Katie:

[...] ‘Você acha que eu matei a Katie? É isso que faz sentido para você?’  
 ‘De ode você tirou isso?’  
 ‘Você mal olhou para mim desde que Katie morreu. Parece sentir nojo de mim’  
 ‘Dave!’  
 ‘O que foi? Não estou pensando nada! Estou confusa, está legal?’ Até seu amigo Sean perguntou...’  
 ‘Ele não é meu amigo, caso não tenha sacado’  
 ‘Ele perguntou sobre você! A que horas chegou em casa!’  
 ‘O que disse a ele?’  
 ‘Eu disse que estava dormindo’  
 ‘Bem pensando, querida’ (01:19:55)

A forma dramática e ambígua como Dave fala com Celeste, acentuadas pelas inflexões de Tim Robbins na composição da fala de sua personagem, bem como a carga dramática de seus gestos e na expressão facial, é de extrema importância para sustentar o mistério e deixar o telespectador não apenas intrigado, mas também assustado com as reaçõesdos envolvidos aos acontecimentos. Dave começa a cena sentado em sua poltrona, e no momento que começa a falar sobre Katie e é contestado por sua esposa, fica em pé, mostrando um momento de poder perante Celeste, de raiva por imaginar que sua própria esposa não acredita em suas palavras. No entanto, quando ele passa a falar de seu passado e se sentir frágil com tudo o que está acontecendo, volta a se sentar, parecendo, de alguma forma, diminuído com

toda a situação (01:19:30). Dessa forma, a personagem de Dave é apresentada ao telespectador como instável, e isso faz com que gere dúvida sobre sua inocência ou culpa, fator de destaque no roteiro e transposto pela mise-en-scène para sustentar a atmosfera de suspense ensejada pelo filme.

Outro momento crucial para a investigação no cinema é a cena em que Dave está sendo interrogado pelos detetives, logo após encontrarem sangue em seu carro. É nesse momento em que se pode perceber um Dave mais frio e perspicaz, e novamente a expressão do ator tem grande participação na representação dos problemas que a personagem enfrenta desde seu sequestro na infância. Dave pede por uma *Sprite* e, quando Sean está pronto para buscá-la, o suspeito usa um tom de voz irônico ao dizer “Então quer dizer que você é o policial bonzinho?” (01:27:47), deixando claro que seu intuito era de irritar o detetive. Na obra de partida, durante o interrogatório, Dave também pede por uma *Sprite* e é segundo a percepção de Sean que é possível verificar a comportamento estranho de Dave:

[...] Dave sorriu. ‘Eu sabia. Você é um tira muito gentil. Já que está indo buscar, não podia me trazer também um sanduíche?’  
Sean, que já estava se levantando, voltou-se a sentar-se. ‘Não sou seu cachorrinho, Dave. Você vai ter que esperar um pouco mais’.  
‘Mas você é o cachorro de alguém, Sean. Não é, Sean?’ Havia um brilho de demência em seus olhos quando disse isso, uma espécie de arrogância desafiadora, e Sean começou a pensar que talvez Whitey tivesse razão. (LEHANE, 2012, p.255).

A instabilidade emocional de Dave fica evidente, o que assusta Sean pelo fato de nunca ter visto o amigo de infância daquela forma e o faz também duvidar sobre a inocência de Dave. A obra fílmica e a literária trabalham fortemente com a suposição de que Dave é o criminoso, posto que em várias situações as personagens passam a duvidar de sua inocência. Dave começa a história como vítima quando é abusado, passa a ser suspeito da morte de Katie, se torna o assassino de um homem e, por fim, termina como vítima novamente nas mãos de Jimmy. Como justificativa, mesmo depois de descobrir que Dave não era realmente o assassino de Katie, Jimmy constata que “[...] o veneno está em você, e ele tem que sair. Eu estava apenas protegendo uma pobre vítima sua, Dave, de seu veneno. Quem sabe até seu próprio filho” (LEHANE, 2012, p. 333).

Além do elenco muito bem escolhido, Clint Eastwood também acerta ao acrescentar alguns elementos na obra fílmica. Exemplo disso é a cena inicial em que os garotos estão brincando e encontram cimento fresco em uma calçada, e decidem escrever seus nomes nela (00:03:15). Jimmy e Sean conseguem escrever seus nomes por completo, já Dave é interrompido no processo pelos sequestradores e não consegue finalizar a escrita. Anos mais

tarde, Dave passa pela calçada e revê o nome de seus amigos escritos, juntamente com o seu pela metade, e assim como seu nome, Dave também está incompleto, como se sua vida tivesse parado naquele mesmo dia.

Outra contribuição fílmica relevante é a cena final em que todos estão reunidos no desfile do bairro: Sean com sua esposa e filha, Jimmy com a família e seus seguidores, e Celeste sozinha, esperando seu filho aparecer no desfile (02:11:05). Na obra de partida, Celeste conversa com Sean, pedindo vingança para o marido, porém no cinema as personagens apenas trocam olhares, e Celeste parece perdida, inconformada e sem saber o que fazer, já que se sente culpada por entregar seu marido a Jimmy. Na situação, é possível perceber a significativa atuação dos atores, já que é a partir dos olhares e expressões que a cena é construída de forma que o telespectador perceba a tensão entre as personagens.

A construção das personagens na obra literária de Lehane, assim como na adaptação cinematográfica, foi realizada de maneira significativa, visto que é possível entender e analisar a complexidade para com cada personagem da história, principalmente com Dave, Sean e Jimmy, as três personagens de mais destaque no enredo. Para Candido, o romance moderno procurou “[...] aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo [...]” (CANDIDO, 2011, p.59), e as personagens do universo fictício de Lehane carregam a complexidade e intimismo necessárias para a construção da narrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi realizar um estudo sobre a obra *Sobre meninos e lobos* do autor Dennis Lehane e sua adaptação cinematográfica homônima do diretor Clint Eastwood, focando na construção das personagens dentro do universo do gênero policial contemporâneo e na teoria da adaptação.

O primeiro passo do trabalho foi um estudo sobre a teoria da intermedialidade e da adaptação para melhor compreender as relações entre cinema e literatura. No estudo, constataram-se as questões de preconceito ainda existentes nas adaptações, assim como a desmitificação de ideias equivocadas relacionadas a esse estudo. Exemplo disso, é o uso do termo fidelidade, que não pode e nem deve existir quando a questão é adaptar um texto para o outro, visto que a discussão passa a ser entre duas mídias diferentes, por isso, mudanças e adequações são necessárias na realização de uma transposição. Outra questão significativa analisada durante os estudos da adaptação foi a maneira como tal apenas cresceu nos últimos anos, abrangendo ainda mais tipos de artes e ganhando ainda mais espaço na sociedade atual.

Em seguida, averiguou-se que ambas as obras estudadas estão dentro do gênero policial contemporâneo, posto que as obras sofreram as modificações do gênero ao tratarem de questões que vão além da investigação de um crime. Questões relacionadas aos sentimentos das personagens perante o crime, construção da relação entre vítima e assassino, assim como detetive e assassino, ou seja, a investigação passa a não ser mais o principal foco da narrativa. Percebeu-se também a vasta relação do escritor Dennis Lehane e do diretor Clint Eastwood com o gênero policial, ao passo que ambos já haviam trabalhado muito com o gênero, sendo em contos, em livros, como em séries de televisão e filmes.

A análise da construção das três personagens de mais destaque nas obras em questão, Dave Boyle, Sean Devine e Jimmy Marcus, seguiu da definição de personagens no romance e no cinema, levando em consideração as diferenças de representação em suas respectivas mídias. Apesar das diferenças constatadas na construção das personagens, é possível concluir-se que em ambas as obras, as personagens foram significativamente elaboradas e possuem características intimistas. Na obra literária de Lehane, é a partir dos focos narrativos que se percebe o maior entendimento de como são os indivíduos, já no cinema essa elaboração é destacada na atuação dos atores e nos diálogos fortes e carregados, posto que é dessa maneira que o cinema dá corporificação à escrita.

Considerando-se a escassez de material sobre a obra de Dennis Lehane e de Clint Eastwood, é importante continuar estudando e trabalhando em cima de seus textos, para assim

explorar ainda mais o universo de ambos os autores. Em relação a trabalhos futuros este trabalho ainda fornece opções para um estudo mais aprofundado das questões abordadas, assim como novos questionamentos podem ser considerados para pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

- BRADSHAW, Peter. Mystic River. *Guardian Online*, 2003. Disponível em: <[https://www.theguardian.com/film/News\\_Story/Critic\\_Review/Guardian\\_review/0,,1064275,00.html](https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,1064275,00.html)> Acesso em: 21 out. 2016.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BROCKES, Emma. A life in writing: Dennis Lehane. *The Guardian Online*, 2009. Disponível em <<https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/24/dennis-lehane>> Acesso em: 02 nov. 2016.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem da ficção*. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2004.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. *Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267>>. Acesso em: 15 out. 2016.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- EASTWOOD, Clint. *Sobre meninos e lobos*. [filme-vídeo] Produção de Julie Hoyt, direção de Clint Eastwood Estados Unidos: Warner Bros estúdios, 2003. 1 DVD, son. col. 137min.
- ELIOT, Marc. *Clint Eastwood: nada censurado*. Trad. Vera Ribeiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem da ficção*. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GUTTRIDGE, Peter. Hardboiled Boston. *The Guardian Online*, 2001. Disponível em <<https://www.theguardian.com/books/2001/apr/01/crimebooks.features>> Acesso em 02 nov. 2016.
- HATTNER, Álvaro. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. *Revista Itinerários*. Araraquara, n. 36, p.35-44, jan./jun. 2013
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, Andre Soares. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: UFMG, 2012
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- JUNIOR, Neurivaldo Campos Predroso. Estudos interartes: uma introdução. *Revista Raído*, Dourados, v. 3, n. 5, p. 103-111, jan./jun. 2009.

KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. *In*: PRIESTMAN, Martin (Ed.) *Crime Fiction*. 1.ed. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

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

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

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

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis, n. 51, p. 19- 53, jul./dez, 2006.

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

SCOTT, A.O. Film Festival Review: Dark Parable of Violence Avenged. *The New York Times Online*, out./2003. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9904E2DA173CF930A35753C1A9659C8B63>> Acesso em: 15 de maio de 2016.

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

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