

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS

THAIS STOLFO

**UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DA OBRA *VENTOS DE
QUARESMA* E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *VIENTOS
DE LA HABANA***

Trabalho de Conclusão de Curso

PATO BRANCO
2018

THAIS STOLFO

**UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DA OBRA *VENTOS DE
QUARESMA* E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *VIENTOS
DE LA HABANA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Letras.

Linha de Pesquisa: Teoria literária e relações interartes

Orientador(a): Wellington Ricardo Fioruci.

PATO BRANCO – PR

2018



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **THAIS STOLFO**

Título: *Uma análise intersemiótica da obra Ventos de Quaresma e a adaptação cinematográfica Vientos de La Habana.*

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em
29 / 11 / 18, pela comissão julgadora:

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

Mariese Ribas Stankiewicz
Prof.^a Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Camila Paula Camilotti
Prof.^a Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

Rosângela Aparecida Marquezi
Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

A folha de aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido a saúde e a força necessárias para atingir meus objetivos.

Aos meus pais, que não mediram esforços para que a minha permanência na universidade fosse possível, pelo incentivo e afeto a mim atribuídos.

Ao Câmpus Pato Branco da Universidade Tecnológica Federal do Paraná e a todos os professores e servidores que tornaram possível a conclusão desta jornada.

Ao meu orientador Wellington Ricardo Fioruci, pela atenção e dedicação prestadas para elaboração deste trabalho.

A todos os colegas que estiveram comigo durante a minha trajetória acadêmica, meu sincero agradecimento.

*“ Yo sólo quiero cinco cosas,
cinco raíces preferidas.
Una es el amor sin fin.
Lo segundo és ver el otoño.
No puedo ser sin que las hojas
vuelen y vuelvan a la tierra.
Lo tercero es el grave invierno,
La lluvia que amé, la caricia
del fuego em el frio silvestre.
Em cuarto lugar el verano
redondo como una sandía.
La quinta cosa son tus ojos,
Matilde mia, bienamada,
no quiero dormir sin tus ojos,
no quiero ser sin que me mires:
yo cambio la primavera
por que tú me sigas mirando.”*

Pablo Neruda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
TRAJETÓRIA E TRANSFORMAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL	12
A ADAPTAÇÃO COMO FORMA DE INTERPRETAÇÃO	21
CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM E PROTAGONISTA MARIO CONDE ...	28
PADURA E O ESTILO NOIR	29
MARIO CONDE: UM DETETIVE CONTEMPORÂNEO.....	31
A PERFORMANCE DETETIVESCA DE MARIO CONDE	35
O DETETIVE NOSTÁLGICO DE LEONARDO PADURA FUENTES	38
CONCLUSÃO	51
REFERÊNCIAS	53

STOLFO, Thais. **Uma análise intersemiótica da obra Ventos de Quaresma e a adaptação cinematográfica Vientos de La Habana**. 55 p. (Curso de Licenciatura em Letras), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2018.

RESUMO

O presente trabalho monográfico tem por objetivo analisar a construção do personagem Mario Conde, detetive da obra *Ventos de Quaresma* escrita por Leonardo Padura Fuentes, e protagonista da obra cinematográfica *Vientos de La Habana*, dirigida por Félix Viscarret. No que tange ao romance policial, os principais teóricos são: Sandra Lúcia Reimão (1983) traçando a trajetória do gênero policial, Tzvetan Todorov (2006) destacando o estilo *noir* e também as vinte regras do romance policial, Daniel Link (2002), caracterizando o romance policial como crítica social e política e Fernanda Massi (2011) que trata do romance policial contemporâneo, assim como as transformações do detetive nesse processo. Já na teoria da adaptação Robert Stam (2006) trata do preconceito sofrido pela adaptação quando caracterizada como fiel ou infiel à obra literária, Thomas Leitch (2003) critica o termo *fidelidade* em uma das doze falácias sobre a teoria da adaptação, e Linda Hutcheon (2011) que explora os vários contextos em que uma adaptação pode estar inserida e o quanto isso irá transformar tanto o enredo quanto o detetive. A análise da obra literária aconteceu por meio da investigação de elementos narrativos que confirmam a personalidade decadente do detetive, composta pela melancolia e solidão, sentimentos atribuídos ao personagem. Já na obra cinematográfica identificamos os recursos utilizados no enredo para que o caráter melancólico e decadente do detetive fosse enfatizado.

Palavras-chave: Romance Policial. Teoria da Adaptação. Mario Conde. Performance detetivesca. Recursos fílmicos.

STOLFO, Thais. **An intersemiotic analysis of the work *Ventos de Quaresma* and the film adaptation *Vientos de La Habana***. 55 p. (Licentiate Course in Letters), Federal Technological University of Paraná, Pato Branco, 2018.

ABSTRACT

This monographic work will analyze the construction of the character Mario Conde, detective of the work *Ventos de Quaresma*, written by Leonardo Padura Fuentes, and protagonist of the cinematographic work *Vientos de La Habana*, directed by Felix Viscarret. For the analysis to occur in a concise manner, we rely on some theorists of the police genre, as well as on the theory of adaptation. In the field of the police novel, Sandra Lúcia Reimão (1983) brings the trajectory of the police genre, Tzvetan Todorov (2006) highlighting the noir style and also the twenty rules of the police novel, Daniel Link (2002), characterizing the police novel as social critic and politics and Fernanda Massi (2011) that deals with the contemporary police novel, as well as the transformations of the detective in this process. Thomas Leitch (2003) criticizes the term fidelity in one of the twelve fallacies on the theory of adaptation, and Linda Hutcheon (2003) discusses the prejudice suffered by adaptation when characterized as faithful or unfaithful to the literary work. 2011) that explores the various contexts in which an adaptation may be embedded and how much it will transform both the plot and the detective. The analysis of the literary work happens through the investigation of narrative elements that confirm the personality decadent of the detective, composed by the melancholy and solitude, feelings attributed to the personage. Already in the cinematographic work we will identify the resources used in the plot so that the melancholic and decadent character is evidenced.

Keywords: Romance Police. Theory of Adaptation. Mario Conde. Detective performance. Film resources.

INTRODUÇÃO

Durante este trabalho nos proporemos a estudar, dentro do gênero policial, o livro *Ventos de Quaresma* do autor cubano Leonardo Padura Fuentes, traduzido por Rosa Freire D'Aguiar e que faz parte da trilogia Estações Havana, cujas obras têm como protagonista o detetive Mario Conde. Além da obra literária, exploraremos o filme *Vientos de La Habana*, adaptação cinematográfica do romance, disponível na plataforma Netflix no formato de seriado e dividido em três episódios, sendo que cada episódio corresponde a um dos livros citados anteriormente.

Desde as suas origens, o gênero policial vem sofrendo transformações que o tornam cada vez mais popular, porém, alguns estudiosos “[...] reduzem este gênero à literatura de massa e inferiorizam sua estética, alegando uma pobreza na sua estrutura e temática, não apresentando nada que possa agregar uma experiência válida.” (HENRIQUE, 2016, p. 20). Neste trabalho, através da análise histórica do romance policial na América Latina, buscaremos ressaltar as características que fazem esse gênero se destacar e as mudanças que ocorreram desde seu início até a atualidade.

Dessa maneira, ao discutirmos as mudanças ocorridas nesse processo, adentraremos nos aspectos da obra que demonstram a transformação de um romance policial baseado somente na solução do crime para um romance psicológico, e como essa mudança afetou o detetive, personagem fundamental em uma obra de cunho policial e que, pouco a pouco, foi sendo dotado de sentimentos e desenvolveu uma psicologia que merece ser estudada.

Neste sentido, pós as transformações sofridas pelo gênero policial, não encontramos mais “o herói aventureiro que se encontra inatingível pelo mal, mas sim, um ser ficcional que carrega angústias, culpas que o tornam enfraquecido diante dos problemas.” (HENRIQUE, p. 16) sendo essencial a exploração dessa psicologia que torna o detetive um ser humano sem os dotes extraordinários do detetive tradicional.

Ainda sobre o detetive, é relevante que entendamos a questão social vivida, tanto pelo autor Leonardo Padura Fuentes quando escreveu o romance *Ventos de Quaresma*, quanto pelo personagem Mario Conde, o detetive da obra. Visto

que “[...] cada detetive, de certo período histórico, possui um retrato específico.” (HENRIQUE, p. 15), o estudo sobre a política e a sociedade da época em que o livro foi escrito poderá esclarecer atitudes e pensamentos do personagem, já que o indivíduo é modificado pelo ambiente em que vive.

Para nos embasar neste estudo, utilizaremos alguns estudiosos do romance policial. Para iniciar, Sandra Lúcia Reimão (1983) traz a trajetória do gênero policial, desde o seu início, com Edgar Allan Poe e os folhetins até o romance *noir*. Temos ainda Tzvetan Todorov (2006) destacando o estilo *noir* e também as vinte regras do romance policial, escritas por Van Dine. Por fim destaque Daniel Link (2002), caracterizando o romance policial não só como leitura de massa, mas como crítica social e política. Ao encontro dos estudos de Link (2002), Fernanda Massi trata do romance policial contemporâneo, assim como as transformações do detetive nesse processo.

Como o propósito deste estudo monográfico é, além de trabalhar a obra literária, também abordar a transcodificação do romance, é necessário debater sobre o ato de adaptar quaisquer plataformas de comunicação: literatura, teatro, etc. Assim, poderemos enxergar a adaptação cinematográfica como um processo, contestando a forma inicial de caracterizá-la, como obra secundária, avaliada pela sua fidelidade ou não à obra literária.

Dessa maneira, vamos abordar a adaptação como processo e, para isso, exploraremos os recursos utilizados para realizar a obra cinematográfica *Vientos de La Habana*, dirigida por Félix Viscarret, atentando para as técnicas utilizadas no filme para retratar a melancolia do detetive e os aspectos sombrios característicos da obra literária e que são trazidos também na película. Assim, apontar alguns recursos como a sonorização, a ambientação e a escolha do elenco é crucial para que compreendamos as escolhas e intenções do diretor ao propor a releitura da obra literária.

Em relação à teoria da adaptação, iniciamos com as reflexões de Robert Stam (2006) acerca do preconceito sofrido pela adaptação quando caracterizada como fiel ou infiel à obra literária. Na mesma linha de pesquisa, Thomas Leitch (2003) critica o termo *fidelidade* em uma das doze falácias sobre a teoria da adaptação. E, para finalizar o nosso embasamento literário, temos a autora Linda Hutcheon (2011) que, além de levantar questões já investigadas pelos autores

anteriores, explora os vários contextos em que uma adaptação pode estar inserida e o quanto isso irá transformar tanto o enredo quando o detetive.

Após a coleta de informações para embasar nossa análise, divididas em dois capítulos teóricos, partiremos para a análise. Assim, serão discutidas, como já dito anteriormente, os aspectos relacionados à construção do personagem Mario Conde, o detetive melancólico de Leonardo Padura Fuentes e que tem suas características ressaltadas na adaptação, cujo diretor é de Félix Viscarret.

Algumas das características presentes no romance e que serão exploradas aqui são a nostalgia e a solidão. Posteriormente, traremos elementos fílmicos que confirmam estas características durante a adaptação, um dos elementos observados foi o vestuário do personagem que na utilização de cores predominantemente frias, demonstram, a partir do exterior, o íntimo do detetive.

TRAJETÓRIA E TRANSFORMAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL

O romance policial é um gênero considerado popular, porém, alguns autores “[...] reduzem este gênero à literatura de massa e inferiorizam sua estética, alegando uma pobreza na sua estrutura e temática, não apresentando nada que possa agregar uma experiência válida” (HENRIQUE, 2016, p. 20). No entanto, ao lermos as obras de alguns críticos – como Tzvetan Todorov em *Tipologia do romance policial*, por exemplo –, e ao estudarmos esse gênero com maior atenção, encontraremos elementos que irão caracterizar o romance policial, além de apresentarem complexidades que comprovam a relevância deste gênero.

Quando nos referimos à caracterização do gênero, ressaltamos a tríade formada pela vítima, pelo detetive e pelo criminoso, elementos norteadores da narrativa policial. São eles que fazem com que o mistério e o suspense aconteçam na trama. O criminoso e a vítima são os fios condutores para que se inicie a investigação do detetive, ou seja, são eles que fazem com que a desordem na sociedade aconteça, e o detetive, por sua vez, é o responsável por estabelecer novamente a ordem. É a partir da tríade que o romance policial acontece, e um dos personagens mais marcantes é o detetive, segundo Lacan (apud Link, 2002, p. 74):

[...] um elemento estrutural inevitável na constituição do gênero [...] o detetive, pode-se dizer, é quem investe de sentido a realidade brutal dos fatos, transformando em indícios as coisas, correlacionando informações que, isolada, carece de valor, estabelecendo séries e ordens de significados.

Sendo assim, é importante salientar que o detetive, pela sua atuação essencial na narrativa policial, é o foco deste trabalho monográfico. Entretanto, para que possamos entendê-lo na sua forma atual, precisamos aprofundar a trajetória do gênero, bem como as transformações que os personagens sofreram ao longo dessa trajetória.

O romance policial iniciou-se através dos romances de folhetim, criados principalmente para despertar ao público o hábito da leitura. Reimão (1983, p. 13) afirma que “[...] esses jornais criam condições para o surgimento e divulgação de narrativas outras [...] semelhantes aos que são articulados por

estas narrativas de jornais populares, entre elas o romance policial”. As narrativas policiais de folhetim estavam atreladas a dois eventos sociais: as cidades industriais e a criação da polícia como órgão instaurador da ordem.

Tendo em vista a remodelagem das cidades, consequência da Revolução Industrial na França no século XIX, “O novo público criado pelos jornais de grande tiragem habita um novo espaço: as cidades industriais” (REIMÃO, 1983, p. 13). Refletindo a questão social da época, “[...] as primeiras narrativas policiais localizarão o crime no lugar onde ele aparecerá mais frequentemente: a cidade.” (REIMÃO, 1983, p. 13).

Além disso, é no século XIX que ocorre a modernização da polícia para os moldes que conhecemos hoje, porém de forma um tanto errônea já que “[...] os policiais franceses eram recrutados entre os ex- condenados [...]” (REIMÃO, 1983, p. 13-14). “A narrativa policial, portanto, respondia aos anseios da sociedade na qual surgiu [...]” (MASSI, 2015, p. 12), já que trazia a cidade industrial como ambiente para o enredo da história, causando ao leitor o desejo de que os crimes fossem solucionados e a ordem reestabelecida.

Inserido nos romances de folhetins, Edgar Allan Poe é reconhecido como criador do gênero policial. O seu primeiro livro *Assassinatos na rua Morgue* (2002), foi criado nesse ambiente posterior à Revolução Industrial como retratado por Reimão. Inserido nestas narrativas temos o detetive Dupin, personagem criada por Poe para se opor à forma policial instaurada nessa época, tendo atuação desprovida de vínculos com a polícia.

Sobre as narrativas policiais, também sobre o detetive destas narrativas, Massi (2015, p. 13-14) sintetiza de maneira didática:

Desde então, a narrativa policial conquista o público leitor por satisfazer seus anseios e lhe proporcionar prazer a medida que soluciona os enigmas, que apresenta respostas para questões aparentemente irresolúveis, que reestabelece a paz social punindo o criminoso por ter desrespeitado as regras de convivência, que determina um herói, representante do bem, lutando contra o mal instaurado por um assassino e, finalmente, que compartilha com o leitor o método de investigação utilizado pelo detetive a fim de ressaltar a honestidade desse sujeito, que não precisou de meios ilícitos ou injustos para condenar um criminoso.

Levando em consideração a afirmação da autora e tendo como foco a performance do detetive Dupin, fica evidente o papel deste personagem para a

sociedade pós Revolução Industrial: um herói que punia os criminosos e que reestabelecia a paz na sociedade, deixando claro para o leitor quais foram as técnicas utilizadas para que o criminoso fosse descoberto. A prática de envolver o leitor na investigação é característica essencial da narrativa de enigma, da qual Poe é exemplo claro:

Estes atributos são possíveis porque se, ao criar o gênero policial, Poe dá margem a vários tipos de narrativas policiais que surgirão depois, ele próprio, em seus contos, escreve uma narrativa tipo policial de enigma ou romance de detetive. Poe é a narrativa-enigma por excelência e, além disso, abriu a possibilidade do surgimento de outros tipos de narrativa policial. (REIMÃO, p. 11-12)

O romance de enigma nada mais é do que o próprio romance policial inicial, sendo que para os detetives representantes dessa narrativa “[...] investigar é um hobby, um passatempo que se apresenta como um substituto do ócio [...]” (REIMÃO, 1983, p. 18). Dessa maneira, o romance irá trazer também a leveza no sentido de entreter, apenas, sem complexidades no enredo, oferecendo a obra ao leitor “[...] como uma agradável e estimulante forma deste último ocupar seu ócio. (REIMÃO, 1983, p. 18).

Outra característica importante no que diz respeito ao detetive e que teve seu início na narrativa de enigma é quanto à atuação dessa personagem:

O detetive, por sua vez, é um detetive profissional desde o início do enredo que, em geral, já atuou em outras narrativas policiais de mesma autoria, e só é manipulado a realizar a investigação porque o destinador-manipulados de seu fazer nele confia (MASSI, 2015, p. 31).

Abramos um parêntese para admitir que essa característica perdura até hoje em alguns romances policiais, inclusive o romance *Ventos de Quaresma*, o qual é foco desse trabalho, por estar atrelado à uma trilogia em que Mario Conde é o protagonista nos três volumes. Além disso

o romance policial e precisamente um gênero literário, e um gênero cujos traços são tão fortemente marcados que não evoluiu, desde Edgar Poe, mas simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza. (Boileau e Marcejac, 1991, apud MASSI, 2015, p. 16)

Esse pensamento reafirma o que havíamos enfatizado sobre a grandiosidade do romance policial, através do que foi modificado durante a transição do tradicional para o contemporâneo e o que perdurou no gênero.

Voltando às origens do da narrativa policial, “um autor de romances policiais particularmente dogmático, S. S. Van Dine, enunciou, em 1828, vinte regras às quais deve conformar-se todo autor de romances policiais que se respeita” (TODOROV, 2006, p. 100). Dessas vinte regras, Todorov condensa em apenas oito:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira; b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas).

(TODOROV, 2006, p. 100-101)

Em acordo com S. S. Van Dine, Todorov, em um trecho de sua obra *As estruturas narrativas*, complementa que

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta [...] (TODOROV, 2006, p. 95).

É relevante esta afirmação se pensarmos que o gênero, como defendemos neste trabalho, está em constante adaptação, prova disso é a persistência da atuação detetivesca mencionada anteriormente. Em contrapartida, Massi afirma que as regras ditadas por S. S. Van Dine são importantes, porém não abrangem todo o tipo de obra policial:

Ao escrever as vinte regras para o gênero policial, Van Dine não podia prever os diversos tipos de transgressão que seriam realizados pelos autores posteriores. Embora tenha tentado delimitar a estrutura do gênero policial, não podemos dizer que algumas obras não se enquadram no gênero apenas por terem descumprido o que esse autor propôs, mesmo porque suas normas representam o ponto de vista individual de um bom autor de romances policiais, mas não o único. (MASSI, 2015, p. 20)

Notemos que as regras ditadas por Van Dine são limitadas e, para tanto, destacamos o romance negro, ou *noir*. Para que entendamos as diferenças entre esta narrativa e a narrativa de enigma, é preciso que compreendamos como

ocorre o desenrolar das duas histórias. Quanto à narrativa de enigma, Massi (2015, p.26) afirma que

A história do crime conta o que realmente aconteceu e a história do inquérito mostra como o narrador tomou conhecimento dela, que geralmente se dá por meio da investigação realizada pelo detetive. O detetive está imune a qualquer forma de violência, pois é um personagem da história do inquérito e sua única função é descobrir o culpado pelos crimes [...].

Porém, no romance negro as histórias se fundem – a do crime e a do inquérito –, ou seja, o leitor não será apresentado à história a partir de relatos, “[...] não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva” (TODOROV, p. 98). Logo se diferencia da narrativa anterior – a de enigma –, justamente pela contrariedade na ordem dos fatos.

Além disso, o romance de enigma torna-se superficial ao passo que não aborda nada além da descoberta do crime que, muitas vezes, é relatada por um detetive imune a sentimentos e que consegue solucionar todos os casos. Ao contrário deste, o romance negro deixa essa superficialidade de lado passamos a perceber “o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão [...]” (REIMÃO, 1983, p. 52) e outros sentimentos aflorando no enredo. Assim, nessa narrativa “não se verá otimismo sistemático, a imoralidade ou amoralidade é admitida [...], não há conformismo, o detetive também é falível [...]” (REIMÃO, 1983, p. 53).

Ao encontro do romance *noir* na França, o *hard-boiled* nos Estados Unidos transforma o romance policial, a partir de relatos cotidianos, além da descrença nas instituições de estado:

Esse tipo de literatura policial parece abandonar a moralidade e a confiabilidade das instituições oficiais outrora trazidas pela literatura de Conan Doyle e seu famosíssimo Sherlock Holmes, lidando com as contradições e os problemas dos sistemas político e social, bem como a corrupção inerente a eles. Nos textos que se enquadram no gênero policial duro, normalmente as instituições não estão acima do bem e do mal, já que todos são suspeitos, falham e agem de acordo com interesses particulares (GUERRA, 2016, p. 120).

Semelhante ao *noir*, este tipo de narrativa apresenta um nível de violência e sexo alto, refletindo a sociedade compreendida entre as duas grandes guerras mundiais, refletindo o desconcerto social da época.

Temos ainda, na transição entre a narrativa de enigma e o romance negro, o romance místico-religioso. Este tipo de narrativa conserva algumas características da narrativa de enigma, bem como algumas características do romance negro, vejamos:

Do romance de enigma, ele conserva o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que toma aqui o lugar central. (TODOROV, p. 102)

Sendo assim, “O mistério tem uma função diferente daquela que tinha no romance de enigma: é antes um ponto de partida, e o interesse principal vem da segunda história, a que se desenrola no presente” (TODOROV, p. 102). Além disso

No modelo clássico, a revelação tem valor eufórico, já que a identidade do criminoso deve ser revelada para a sociedade. Já no romance policial místico-religioso e a ocultação que tem valor eufórico, já que o segredo protegido por uma sociedade fechada deve ser mantido. (MASSI, 2015, p. 24)

Um exemplo atual deste tipo de narrativa é a obra *O código da Vinci* do norte-americano Dan Brown (2004) que tem o mistério como ponto de partida, porém, o enfoque está no inquérito, na investigação do caso conduzida pelo personagem Robert Langdon, o qual luta para desvendar o segredo de uma sociedade fechada, como destaca Massi.

Levando em consideração as transformações do romance policial vistas até aqui, Massi faz algumas comparações entre a narrativa tradicional ou de enigma e o gênero em transformação. O romance negro ou *noir* já representa uma grande transformação se pensarmos em conteúdo, já que ultrapassa o limite do crime para dar espaço aos sentimentos e, conseqüentemente, falhas naturais do ser humano. Porém, após o aparecimento dessa forma de escrever romance policial, outras transformações foram atribuídas à esta literatura.

Dentre os aspectos abordados por Massi, a mudança na estrutura do romance nos chama a atenção. Nos romances tradicionais “[...] havia poucas

descrições físicas e psicológicas das personagens, uma vez que isso não era importante ao enredo” (MASSI, 2011, p. 96). Ao contrário do que ocorre nos romances contemporâneos, os quais apresentam “[...] uma estrutura flexível, maleável, com enredos não lineares e que apresentam outros tipos de nó de desenlace” (MASSI, 2011, p. 49).

Todavia, alguns elementos resistiram a essas mudanças e foram mantidos na transição do romance policial tradicional para o contemporâneo, entre eles, a que julgamos mais importante, a tríade – vítima, criminoso e detetive –, visto que é a presença desses três elementos que caracterizam esse tipo de narrativa como policial. Porém, sofreram algumas transformações que foram observadas pelos leitores durante a leitura destas narrativas.

Nesse sentido, algumas modificações atribuídas ao gênero policial na contemporaneidade são importantes, tais “[...] como os sentimentos 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). Um exemplo disso são as paixões do próprio detetive que, para além do crime, chama a atenção do leitor.

Sendo assim, com a inserção de sentimentos antes escondidos, as razões para que o crime ocorra também mudaram. No romance policial de enigma “[...] os criminosos realizavam suas performances motivados pela busca de uma recompensa, tal como uma herança a ser recebida [...], um casamento que poderia ser realizado [...]” (MASSI, 2011, p. 36). Ou seja, existiam razões evidentes para que o crime ocorresse. No entanto, Massi (2011, p. 71) admite que no romance policial moderno “as razões para os crimes são muito mais profundas e complicadas [...]”. Dessa forma, os porquês de um crime vão muito além do óbvio, exigindo muito mais cautela e treinamento por parte do detetive.

Nesta perspectiva, o policial é um gênero que está disposto a mostrar ao leitor o lado negro da sociedade, por isso procura estruturar uma narrativa chocante em relação ao crime:

O policial desdenha, inclusive, os delitos mais ou menos frequentes: o roubo de um toca-fitas, ou de um eletrodoméstico, a carteira arrebatada em plena rua. O mundo do policial é o mundo da morte sordidamente estetizada (e autonomizada) (LINK, 2002, p. 79).

É por este motivo que “Para que haja policial deve haver uma morte: não uma dessas mortes cotidianas às que qualquer um pode estar acostumado (se tal coisa fosse possível), mas uma morte violenta: o que se chama *assassinato*” (LINK, 2002, p. 78).

Em consequência disto, o mesmo autor irá afirmar que: “É como se a crônica policial tivesse que heroicizar a vítima (e tirá-la, portanto, da cotidianidade) para poder construir o caso policial e justificar a morte violenta” (LINK, 2002, p. 79). Ou seja, a forma brutal com que a vítima é assassinada faz com que o leitor sinta pena desta personagem e, em contrapartida, queira o triunfo do detetive para que assim o criminoso pague pelo seu crime.

Por último, Massi irá explorar as transformações sofridas pelo detetive ao longo da sua trajetória no romance policial. Essa personagem, em sua origem, “eram sujeitos insensíveis, [...] não expressavam as suas emoções, [...]” (MASSI, 2011, p. 36), inseridos em uma narrativa linear, na qual o maior problema era justamente desvendar o crime. Nesse tipo de narrativa, segundo Massi (2011, p. 36) a performance do detetive era “sempre bem-sucedida” e contava com o suporte dos *pseudodetetives* que “[...] doam ao detetive as informações que julgam importantes para encontrar a identidade do criminoso [...]” (MASSI, 2001, p. 37), facilitando o raciocínio deste.

Percebemos um rompimento com o tradicional ao passo que o detetive deixa de ser o herói, e torna-se uma pessoa normal, com emoções, falhas, etc. Dessa maneira, a forma de investigar também muda, “[...] a começar pelo fato de eles, em sua maioria, não serem profissionais liberais, mas sim funcionários da polícia, investigadores.” (MASSI, 2011, p. 91) Quando não, encontramos a própria polícia como o *detetive* em muitas narrativas contemporâneas, como é o caso da narrativa de Leonardo Padura Fuentes, a qual iremos analisar adiante.

Todavia, estar incluso em uma instituição de Estado como é atualmente o órgão da polícia, acarreta certos desafios:

Na medida em que o detetive permanece à margem das instituições de Estado, e até as confronta, seu estatuto será cada vez mais substancial e menos formal. À legalidade formal da polícia (sempre predicada pela inépcia), o detetive opõe a legalidade substancial e sua prática parapolicial, sujeita apenas aos valores de sua própria consciência. (LINK, 2002, p. 76)

Ora, como o próprio Link afirma: “Que haja Lei não implica que haja Justiça ou Verdade [...]” (LINK, 2002, p. 76), e inseridos em uma sociedade na qual os sistemas policiais são fraudulentos, um detetive não pode acomodar-se e esperar que a polícia cumpra o seu papel e arrebate o criminoso, porque muitas vezes isso não acontece. Sendo assim, o detetive vai em busca das provas, vai ao local do crime, se envolve com a trama, atos que podem custar a sua vida.

Após a trajetória do romance policial, desde o início até a atualidade, é evidente que “Se o policial interessa por algum motivo, é porque concentra bem um conjunto de determinações que afeta toda a cultura: o estatuto do crime resulta fundamental porque e, ao que parece, bloqueia as respostas estereotipadas [...]” (LINK, 2002, p. 81), escancarando não só a investigação do crime, mas todas as falhas relacionadas com a instituição policial em que o detetive está inserido.

Por fim, Daniel Link afirma que problematizar esse gênero literário é muito mais que elencar características presentes ou não desde seu início até a modernidade. Para o autor:

Falar do gênero policial é [...] falar de bem mais que literatura: de imediato, de filmes e de séries de TV, de crônicas policiais, de noticiários e de histórias em quadrinhos: o policial é uma categoria que atravessa todos esses gêneros. Porém também é falar do estado e de suas relações com o Crime, da verdade e de seus regimes de aparição, da política e de sua relação com a moral, da Lei e de seus regimes de coação. (LINK, 2002, p. 72)

Portanto, atrelado à ficção, constatamos algumas críticas à sociedade atual que acontece por meio do enredo e da construção dos personagens. Por isso temos, atualmente, uma literatura policial psicológica, com crimes complexos, reflexo da sociedade doentia em que estamos inseridos.

A ADAPTAÇÃO COMO FORMA DE INTERPRETAÇÃO

Depois de um breve esboço sobre a literatura policial trataremos da adaptação, forma midiática que, nos primórdios, desencadeou muitas críticas entre os estudiosos que a viam como secundária à literatura. O início da subversão desta visão preconceituosa foi com as teorias estruturalistas:

Os desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo, entretanto, subvertem muitos desses preconceitos e, deste modo, causam impacto indireto em nossa conversa sobre adaptação. A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme (STAM, 2006, p. 21).

A partir daí, com a teoria da “intertextualidade”, os críticos como Genette e Kristeva “ênfatizam a interminável permutação de textualidades [...]” (STAM, 2006, p. 21), inovando a forma de pensar em relação ao cinema, não mais como um parasita da obra fonte, mas como uma releitura do texto escrito. Para iniciarmos a discussão sobre a adaptação, é necessário afirmar que

O processo narrativo do romance tradicional, no qual o narrador desvendava os mistérios, é substituído no romance moderno pelo leitor que o faz a partir de sua bagagem intelectual. Temos, então, não mais uma leitura mas uma virtualidade delas. Isto será utilizado pelo cinema (JOZEF, 1986, p. 373).

Ou seja, o cinema como uma forma de arte performática acima de tudo, “nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 48). Entretanto, necessitamos entender como se deu essa transformação nos conceitos sobre essa forma de interpretar.

A adaptação está presente em todos os meios de comunicação: “[...] nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances em quadrinhos [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 22), além das séries televisivas que estão sempre criando e recriando outros textos. Contudo, antes de expressões como “recriar” e “recodificar”, a adaptação era caracterizada a partir da “fidelidade” ou “infidelidade” ao texto fonte, termos que, para Linda Hutcheon (2011, p. 45), podem ter sido consequência da “[...] falta de

criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo”.

Por essa razão, a adaptação fílmica, muitas vezes, tem sido vista como secundária em relação ao texto de origem. Para Robert Stam existem alguns pressupostos que podem explicar o preconceito inicial em relação ao audiovisual. Destaco dois deles: a “antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores)” (STAM, 2006, p. 21), neste caso a literatura seria melhor em relação ao filme; e “[...] a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”)” (STAM, 2006, p. 21).

Com o avanço dos estudos em relação à intertextualidade nos textos literários, modificou-se também a forma como se caracterizava a adaptação. Essas teorias “ênfaticam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação” (STAM, 2006, p. 22). O autor destaca ainda a semiótica estruturalista como inovadora nas discussões sobre livro e filme:

A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme. (STAM, 2006, p. 22)

A partir destes estudos a adaptação passa a ser vista “como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte” (STAM, 2006, p. 22).

O autor Thomas Leitch, em seu ensaio “*Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*”, expõe algumas falácias, como o próprio nome sugere, sobre a adaptação contemporânea. Alguns itens do texto vêm ao encontro do que Stam afirmou anteriormente, demonstrando a necessidade de discutir essas premissas que, muitas vezes, baseiam as discussões sobre literatura e cinema de modo geral.

O primeiro item a ser analisado é sobre a falácia da supremacia do livro sobre o filme. O autor contraria essa afirmação com a seguinte argumentação:

[...] can contain quite as many telling details as novels. If their stories are unlikely to be intricate, they can register behavioral traits and background details more fully, and during they are capable of commanding closer attention from a mass audience, even though they will still be comprehensible to less attentive viewers. (LEITCH, 2003, p. 154)

A consideração de Leitch reafirma os estudos de Stam demonstrados anteriormente, realçando os recursos fílmicos utilizados e que equiparam a adaptação ao texto. Isso ocorre, segundo Leitch quando, para sanar a lacuna do fluxo de consciência – pensamentos –, o adaptador se utiliza dos personagens, dos sentimentos e da trilha sonora para que o público tenha acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens do filme.

Por último, Leitch critica o termo fidelidade quando se trata de uma recriação a partir de um romance. Caracterizando essa predefinição como uma falácia, defende a adaptação usando os estudos, escassos, que utilizavam somente a fidelidade ao texto fonte como critério para definir se um filme era bom ou não (LEITCH, 2003, p. 162). Portanto, é imprescindível que discutamos esses conceitos sempre que possível para esclarecermos como ocorre a adaptação.

Para que entendamos como acontece esse processo de adaptação ou qual o caminho trilhado para obter-se o produto da adaptação, iniciaremos com o conceito de hipertextualidade. Nesse sentido, Stam (2006, p. 29) cita em seu texto o crítico literário Gerard Genette que por sua vez “[...] propõe o termo mais inclusivo ‘transtextualidade’ referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos [...]”. Importante salientar que esse conceito se refere à literatura, entretanto, pode ser extrapolado para a adaptação.

Visto isso, dentre as várias ‘transtextualidades’ propostas por Genette, a ‘hipertextualidade’ nos interessa porque define da melhor forma o processo de adaptar. Assim, a ‘hipertextualidade’ “[...] se refere à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33). Desse modo, considerando para a nossa análise uma obra literária, o ‘hipotexto’, adaptada para o cinema, nesse caso o ‘hipertexto’, teremos vários aspectos para explorar, já que a adaptação tem o poder de condensar e também de ampliar o ‘hipotexto’ através de vários recursos presentes na arte visual que não encontramos na obra literária.

Ampliando a abordagem inicial sobre a adaptação, Hutcheon faz uma comparação importante entre os modos contar e mostrar. Dessa maneira, devemos ter em mente que “cada modo, [...] tem sua própria especificidade, se não sua própria essência [...]; cada qual tem à sua disposição, diferentes meios de expressão [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 49) e, por isso, devem utilizar os recursos ofertados por determinada mídia, seja ela contada ou mostrada, para preencher as possíveis lacunas deixadas na passagem do impresso para o performático.

Vale ressaltar que Leitch em sua obra critica o pressuposto de que a obra literária cria personagens complexos, visto que acessa de forma imediata o estado psicológico dos personagens, e por isso tem a supremacia em relação ao cinema. Sobre este recurso na arte cinematográfica, o autor destaca:

What determines the success of a given work is neither the decision to withhold nor the decision to specify a character's thoughts, but the subtlety, maturity, and fullness of the pattern that emerges from thoughts and actions specified or inferred. These are not criteria on which any particular medium has a monopoly. (LEITCH, 2003, p. 159)

Desta maneira, compreende-se a dificuldade de representar questões psicológicas na arte áudio-visual, porém, como afirma o autor, deve-se levar em consideração a maturidade do diretor ao tentar preencher essa lacuna na passagem da narração para a tela. “As ambiguidades verbais e narrativas, de fato, necessitam ser dramatizadas nas mídias performativas, porém a tarefa está longe de ser impossível [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 107).

Quando Linda Hutcheon (2011, p. 69) diz que “a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, e imagens visuais,” ela está nos dando exemplos de como ocorre a utilização de recursos disponíveis para melhor adaptar. A autora traz ainda o aspecto auditivo quando salienta que “O som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores” ou então as trilhas sonoras que “permitem a mistura de elementos como *voice-overs*, música e ruídos” (HUTCHEON, 2011, p. 71) (grifos da autora).

Essas são algumas técnicas utilizadas pelos diretores durante o processo de adaptação. Dessa forma adentramos nos conceitos processo e produto,

ambos referentes à adaptação cinematográfica. Qual é a diferença entre os dois estados da adaptação, afinal?

Iniciaremos com a adaptação como processo. Nessa etapa ocorre, de antemão, o conhecimento e a interpretação da obra literária que posteriormente será adaptada. É interessante salientar que “a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado” (HUTCHEON, 2011, p. 45), e todo processo de criação, conforme Hutcheon (2011, p. 29) “envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva.”

Fica claro que a tarefa de (re)criar e (re)interpretar uma obra literária recai sobre o adaptador. Vejamos como a autora o situa neste processo:

[...] o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. (HUTCHEON, 2011, p. 43)

Sempre que entramos em contato com qualquer arte, inferimos na interpretação, consciente ou inconscientemente, os nossos valores, nossa visão frente ao mundo. No caso da adaptação, quando o diretor, toma posse da obra literária, a interpretação, a (re)interpretação e a (re)criação estarão atreladas “ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados” (HUTCHEON, 2011, p. 123).

Ao encontro da adaptação como processo, temos o produto da adaptação que para Hutcheon (2011, p. 29) é a “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular.” Ou seja, é a “transcodificação” de um romance para o filme, nesse caso, no qual já houve o processo de “(re)criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29) e que chega aos nossos sentidos para que apreciemos, ou não, essa maneira diferente de contar a mesma história, nos tirando da nossa zona de conforto no sentido de que não mais imaginaremos um ato, mas sim estaremos expostos a esse ato e poderemos dialogar com ele.

Ao expormos a adaptação como produto, se faz necessário discutirmos o contexto em que uma adaptação se apresenta. Sobre isso, Hutcheon (2011, p. 192) defende que:

[...] a adaptação como um *produto* – tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de repetição com diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o *processo* de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação.

Nesse caso, a obra adaptada sempre estará inserida em um contexto, ou seja, em um tempo, um espaço e uma cultura, aspectos estes que irão desencadear mudanças tanto no processo quanto no produto da adaptação. O contexto em que a obra adaptada se encontra pode ser modificado a partir de alguns fatores, os quais irão direcionar o processo de (re)criação dessa obra. Para contextualizarmos a adaptação cinematográfica *Vientos de La Habana*, adaptação da obra literária *Ventos de Quaresma*, o tempo e a mudança cultural e política serão relevantes e, por isso, abordadas brevemente.

Visto que uma história, seja ela contada ou mostrada, “sempre ocorre num determinado tempo e espaço social [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 194), muitos elementos presentes nela não terão o mesmo significado quando recontados em um tempo e em uma cultura diferentes. Por isso é natural que adaptadores “a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade da recepção atualizando temporalmente a história” (HUTCHEON, 2011, p. 192).

Nesse viés, Robert Stam afirma de forma positiva a necessidade de levar em conta o contexto para entender a obra adaptada:

A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. (STAM, 2006, p. 50)

Sobre a mudança política destacada por Stam, a autora Linda Hutcheon ressalta que “Há, quase sempre, uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 196). Essa mudança na forma política, influenciada pelo intervalo temporal – mesmo que pequeno –, interfere diretamente no processo da adaptação. Essa recontextualização temporal, utilizada por muitos adaptadores para realocar o público com a história, é nomeada pela autora como uma

adaptação “transculturada” (HUTCHEON, 2011, p. 196), já que está intimamente ligada com a cultura local, que por sua vez influencia os espectadores inseridos nesse contexto.

A partir das constatações acerca da literatura policial e da teoria da adaptação, essenciais para o trabalho desenvolvido nesse artigo monográfico, pudemos compreender melhor a trajetória do gênero policial até a atualidade, além de esclarecer alguns conceitos referentes à adaptação ainda vistos de forma errônea, como a fidelidade, por exemplo. Sobre isso, Silva declara que:

a intenção do autor a escrever o livro não deve ser mantida pelo diretor em seu filme, pois livro e filme são obras de artes diferentes, criadas por artistas diferentes que não partilham a mesma visão do mundo e muitas vezes não compartilham a mesma cultura ou tempo (SILVA, 2012, p. 187).

Dessa forma, confirma-se a autonomia da adaptação como um sistema de significação, sendo evidente que uma história mostrada “não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa [...]”. Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras” (HUTCHEON, 2011, p. 35).

Tendo isso em vista, a partir da (re)interpretação e da (re)criação dadas pelo adaptador à obra fonte, ela se torna única por estar carregada de intenções por parte de quem adapta, além de estar exposta a um novo contexto que, por sua vez, tem o poder de mudar o significado do texto a ser adaptado.

Sobre isso a autora Bella Jozef acrescenta ainda a importância da valorização mútua entre a literatura e o cinema. Para ela “um escritor não deve exigir que um diretor seja fiel a seu livro: pode pedir-lhe apenas que faça um belo filme” (JOZEF, 1986, p. 383). Ou seja, cada qual tem sua particularidade, por isso, a adaptação de uma obra literária não irá diminuí-la, o mesmo se aplica ao filme.

Concluimos, portanto, que adaptações cinematográficas são muito mais que obras “[...] secundárias, derivativas, “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Ao contrário, “O cinema é arte porque tem uma linguagem própria, capaz de recriar o mundo. É arte porque é uma ficção, narrada visualmente para o público que, multiplicado, pode fruí-la como parte integrante de sua vida” (JOZEF, 1986, p. 407)

CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM E PROTAGONISTA MARIO CONDE

A partir das teorias expostas anteriormente, é possível afirmar que a literatura policial, desde o seu início, vem sofrendo transformações. Desta maneira, o detetive Mario Conde, protagonista do livro *Ventos de Quaresma*, é, sem dúvida, o marco da transformação do gênero policial na obra de Leonardo Padura Fuentes. Neste romance, o protagonista detetivesco – representando o estilo *noir* – além de carregar o título de detetive, carrega também muitas incertezas, decepções, tornando-se melancólico e pessimista na sua vida solitária, além da nostalgia e a paixão avassaladora que o acompanham durante a narrativa.

Atrelado a isto, levando em conta o papel importante que o momento histórico representa para esse tipo de narrativa, o romance policial atual é um reflexo da contemporaneidade, bem como as narrativas de Edgar Allan Poe representavam a França industrial:

[...] ele não fala *sobre* a cidade, mas parece antes metamorfosear-se na voz pela qual a experiência desenraizada da vida na metrópole procura pronunciar a sua identidade inconsistente. Sua melancolia não procede da razão, nem da moral e sim da solidão em que a metrópole enclausurou cada um dos seus milhares ou milhões de habitantes (SEVCENKO, 1985, p. 73).

Há entre os contos de Edgar Allan Poe e o romance *Ventos de Quaresma* a influência do momento histórico, entretanto, de forma sutil, sem que o texto se volte à essa temática. Desta maneira, é importante analisarmos de que forma a questão histórica, e conseqüentemente política, influenciaram o romance de Padura, bem como o detetive Mario Conde, visto que o sentimento de nostalgia que permeia a obra é referente às transformações de Cuba, realidade com a qual Conde está em conflito, sendo problematizada pela voz narrativa.

Quanto à adaptação *Vientos de La Habana*, de Félix Viscarret, analisaremos quais os recursos utilizados pelo diretor para intensificar as emoções e sentimentos do detetive, bem como dos outros personagens da narrativa, além dos elementos que possivelmente foram adicionados ou retirados durante a transcodificação do livro para o filme. Isto será observado a partir do figurino dos personagens, da ambientação, da fotografia, do som, etc.

PADURA E O ESTILO NOIR

Para facilitar a compreensão acerca do livro *Vientos de Quaresma* e, posteriormente o filme *Vientos de La Habana*, é necessário que compreendamos as estratégias narrativas do autor, Leonardo Padura Fuentes. Citamos o livro e o filme justamente porque Fuentes foi também, com ajuda de sua esposa, o roteirista do filme, fato que explica a similaridade entre os dois.

O livro alvo deste trabalho monográfico contém características do romance *noir*, tendo em vista algumas marcas deste estilo:

o romance *noir* aponta para um mundo incerto, no qual o detetive já não tem certeza alguma de que haverá uma solução possível para o mistério. A ausência do narrador-memorialista mostra que não há garantia de sucesso na investigação ou mesmo da imunidade física do detetive – o narrador-protagonista e o leitor estão sempre passo a passo. (PORTILHO, 2009, p. 73)

No romance cubano, diferentemente do que Portilho (2009, p. 73) afirma, o narrador é onisciente, porém o discurso indireto livre permite que tenhamos acesso aos desalentos do detetive. Além disso, no estilo *noir* “O detetive tem dúvidas acerca do mundo em que vive, sua sociedade, sua própria identidade, mas não descobre respostas que atendam aos seus questionamentos [...]” (PORTILHO, 2009, p. 75). Estes elementos se encaixam muito bem à Mario Conde, tendo em vista a sua vida desordenada e os questionamentos feitos por ele que não tiveram uma resposta ao final da narrativa.

Padura dedicou-se à uma literatura *noir*, mesmo que não propositalmente, visto que o anseio do autor era somente escrever romance policial de uma maneira diferente:

Es en los 90 cuando yo comienzo a escribir mis novelas y mi primer propósito es hacer un tipo de literatura que tuviera como primera condición, su valor y esencia literaria, y como segunda que fuera un tipo de policial totalmente diferente al que se había escrito con anterioridad en la isla. Y la diferencia la marcan no sólo los personajes, que son más contradictorios y reales, o la propia elaboración literaria del texto, sino y sobre todo la mirada hacia la realidad que trata de irse por encima de la simple controversia entre el bien y el mal, y busca los matices del bien y las gradaciones del mal [...] (UXÓ, 2006, p. 28)

Porém, quando decide escrever uma literatura mais intimista, voltada para os sentimentos e para a realidade dos personagens, deixando com que a linha que separa o bem e o mal se tornasse tênue, conseqüentemente o autor se rende aos recursos do romance *noir*.

Por isso é necessário conhecermos características deste romance que nos norteará a partir de agora na análise da construção do personagem Mario Conde, detetive contemporâneo que carrega várias características desta literatura:

Ao admitir a falibilidade do detetive, o romance *noir* subverte toda a tradição do gênero até uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e então, que tanto prezava o sucesso da lógica cartesiana, e torna-se um divisor de águas na história do romance policial, abrindo caminho para questionamentos e críticas acerca do homem e sua sociedade [...] (PORTILHO, 2009, p. 69-70)

De forma indireta, a divisão de águas que o romance *noir* propõe no início do século XX, no que diz respeito aos questionamentos relacionados com a sociedade e em relação ao homem, é o que Leonardo Padura Fuentes imprime em suas obras, vinculado à estética literária que o autor destaca como primeiro propósito ao escrever a coleção Estações Havana, da qual *Ventos de Quaresma* faz parte.

Da mesma maneira, por não estar restrito somente à literatura, o noir se apresenta também no cinema, e o filme *Vientos de la Habana* de Félix Viscarret possui também elementos deste estilo. Ganham destaque os elementos visuais que, para Mattos (2001, p. 45), é um elemento importante em um filme com tendência noir:

O estilo visual do filme *noir* é tão fundamentalmente antitradicional, quanto seus métodos narrativos. Caracteriza-se sobretudo pela iluminação em chave baixa ou escura (*low key lighting*), que se opõe diretamente à iluminação em chave alta e brilhante (*high key lighting*), muito usada pelos estúdios de Hollywood na década de 1930. [...] Na iluminação escura, o cenário é pouco iluminado, produzindo uma constante oposição de áreas de luz e escuridão e sombras difusas (MATTOS, 2001, p. 45)

Esta oposição de áreas luminosas e áreas escuras é uma característica clara para quem assiste o filme de Félix Viscarret, principalmente quando o protagonista está em cena:



Cena 1 – Filme *Vientos de Quaresma* (00:26:14), (VISCARRET, 2016)

Neste exemplo, Mario Conde sai embriagado da casa de Magro Carlos, perambulando pelas ruas do bairro, em um ambiente que contrasta com as luzes escassas que iluminam parte do caminho. Interessante perceber que Conde anda em direção às luzes, entretanto continua tomado pela escuridão, isso indica que para Conde não haverá luz, sempre estará tomado pela escuridão que o envolve espiritualmente.

MARIO CONDE: UM DETETIVE CONTEMPORÂNEO

É importante ressaltar que o romance *Vientos de Quaresma* é, além de um romance *noir*, um romance contemporâneo, escrito em 1989 e publicado em 1994. Sendo assim, a partir das modificações que a literatura policial sofreu desde o seu início até a contemporaneidade, destacamos que a performance do detetive também se modificou.

Um exemplo dessa contemporaneidade é afirmado por Massi (2011, p. 68) no seguinte trecho:

Os detetives dos romances policiais contemporâneos mais vendidos sentem compaixão pelas pessoas envolvidas com a vítima e pela própria vítima; são também mais ingênuos, emotivos, sensíveis, e menos racionais ou lógicos, já que, geralmente, pertencem ao rol de personagens comuns do romance policial. Por estarem suscetíveis ao fracasso, eles necessitam de ajuda alheia, seja de outras pessoas, seja de instrumentos e recursos policiais, científicos, tecnológicos.

Em *Ventos de Quaresma*, a ajuda alheia citada por Massi ocorre quando Candito, um indivíduo que não tem vínculos com a polícia, auxilia o detetive na sua investigação para que, deste modo, o caso seja resolvido com mais facilidade. Além disso, entre Conde e seu auxiliar mantinham uma relação afetuosa, vínculo este que humaniza a relação entre eles, não se trata apenas de um “informante”, o que revela a tridimensionalidade do detetive. No trecho a seguir, o amigo e colaborador de Conde está descontente com a situação:

- O que é que você quer que esteja acontecendo? Hein, Conde, o que é que você quer que aconteça comigo? Você é malandro de rua, não veio embrulhado em preservativo nem nada, e sabe que o que estou fazendo não se faz. Isso não é brincadeira. Por que não me deixa quieto fazendo as minhas sandálias sem ter de me meter com ninguém, hein? Sabe que tenho vergonha de estar metido nesse rolo? Sabe o que é ser um dedo-duro? Não fode, Conde, o que é que você quer que aconteça comigo? Que eu mande todo mundo às favas e fique bem sossegadinho...? (FUENTES, 2008, p. 81).

O personagem que está indagando Conde quanto à situação desconfortante em que se encontra é Candito, amigo antigo do detetive:

Conde e Candito, o Vermelho se conheceram quando o Conde entrou para o pré de La Víbora [...] e começaram uma amizade que já durava dezessete anos [...]. Desde que Conde trabalhava como oficial investigador, Candito, o Vermelho o ajudara a resolver diversos problemas, e os dois sabiam que a influência do Conde em caso de aperto era a moeda com que negociavam [...] (FUENTES, 2008, p. 58).

Vale ressaltar que Candito, neste contexto, representa a margem da sociedade cubana: “En un cuarto de solar vive Candito El Rojo, representante de la marginalidad social, de una Habana clandestina, pero real, auténtica, otra cara de la moneda diversa a los contextos de los impostores” (UXÓ, p. 50). Conde pediu ajuda a Candito porque o caso investigado por ele envolvia maconha – droga vendida em Cuba na época – e é neste bairro humilde que ocorre com mais intensidade o tráfico de drogas. A condição de vida da sociedade à margem foi muito bem reproduzida no filme também:



Cena 2 – Filme Vientos de la Habana (00:30:00), (VISCARRET, 2016)

Após pedir ajuda a Candito, Conde vai até o bairro em que o delator mora. A cena confirma a situação descrita no livro: casas em más condições, espaço estreito para que as pessoas se locomovam, além do aspecto de desordem que a pintura inacabada e as janelas remendadas propiciam ao espectador.

Quanto à droga traficada na ilha, há modificações referentes ao tipo de substância inserida no filme, levando em conta questões temporais:



Cena 3 – Filme Vientos de Quaresma (00:09:05), (VISCARRET, 2016)

É evidente que, segundo Linda Hutcheon (2011, p. 196), quando se tem um período de tempo razoavelmente longo entre a obra e a sua adaptação,

alguns elementos devem ser modificados, atualizados. Neste caso, a droga em questão era a maconha nos anos de 1990 e passou a ser metanfetamina nos anos 2000, se transformando e se agravando juntamente com os problemas da sociedade.

Retomando o aspecto marginal da obra, o medo que envolve o informante retrata um sentimento típico de lugares onde o tráfico de drogas, aliado à violência, fazem com que os moradores sejam cautelosos. Candito, agindo como um “[...] informante: vulgo dedo-duro, cagüete [...]” (FUENTES, 2008, p. 81) estava vulnerável a ser descoberto e até morto pelos chefes do tráfico do local.

Esta característica contemporânea também é bastante perceptível no filme, visto que Mario Conde conta com a ajuda de Candito, o Vermelho, na trama para investigar o possível tráfico de drogas no colégio La Vibora. No filme o personagem informante se arrisca e quase perde a própria vida ao ajudar o amigo detetive. A cena a seguir introduz Manolo no filme:



Cena 4 – Filme *Vientos de Quaresma* (00:16:35), (VISCARRET, 2016)

A forma de introduzir Candito na história complementa o que havíamos falado sobre ele no livro. O detetive e Candito sempre se defenderam um ao outro, usando como moeda de troca a proteção que Conde poderia dar ao informante, que o filme retrata nesta cena. Mario Conde, durante um dia de investigação, percebe uma discussão na rua que envolve Candito, assim, o

detetive engana os outros policiais ao dizer que está procurando pelo baderneiro, livrando-o da prisão.

Após contextualizarmos a obra em um sentido amplo, estreitaremos a relação do personagem Mario Conde, bem como os outros personagens da narrativa, com o gênero policial contemporâneo, destacando sempre a presença do romance *noir* na obra.

A PERFORMANCE DETETIVESCA DE MARIO CONDE

No romance *Ventos de Quaresma* os traços do romance *noir* se intensificam quando atrelados ao caos vivido em Cuba neste período. Os personagens, retratos da sociedade cubana dos anos 1990, sofrem com o sistema político em decadência, com os problemas sociais provenientes disto, além das consequências da modernidade para indivíduos que não assimilaram as mudanças ocorridas na ilha, como é o caso do detetive Mario Conde.

A respeito do sistema político decadente, “[...] a crise apareceu como resultado da queda da União soviética e do bloqueio econômico promovido pelos norte-americanos” (PRADO, p. 3). Assim, estes dois eventos “[...] refletem a fragilidade e a dependência externa da economia cubana” (PRADO, p. 3), tendo como consequência a entrada do capital externo para a ilha que por um lado “[...] cumpriu um importante papel na superação da crise, por outro, proporcionou o surgimento de distinções sociais. (PRADO, p. 12). Em virtude disso

Passaram a faltar produtos essenciais, que eram importados dos países do leste europeu e em relação aos quais Cuba não tinha possibilidades algumas de produzir com seus próprios meios, como os produtos de asseio pessoal (pasta de dente, sabonete, xampu....) e produtos alimentícios, fazendo com que a dieta alimentícia tivesse uma grande retração. (SADER, 2001)

Diante desta situação decadente que Cuba passava, e tendo racionado produtos básicos para que os indivíduos tivessem uma vida razoavelmente boa, “[...] a insatisfação entre a população aumentou a níveis que a Revolução jamais havia conhecido em seus anos anteriores” (PRADO, p. 12). É importante evidenciar que o livro foi escrito nesta época, sendo o detetive fruto desta insatisfação e instrumento de crítica social sutil por parte de Leonardo Padura Fuentes.

Por assim ser, o indivíduo moderno “[...] se sente privado e só num mundo em que lhe falta o apoio psicológico e o sentido de segurança oferecidos em ambientes mais tradicionais” (Giddens *apud* LUVIZOTTO, 2010, p. 59). A solidão e a insegurança são perceptíveis no personagem Mario Conde, sentindo-se desajustado em uma sociedade que sofreu mudanças e em consequência disso, não se reconhece nela.

Este desajuste de Conde frente à vida reflete em seu desempenho como detetive que, diferente do detetive do romance de enigma, “[...] desvenda crimes por profissão, e não mais por divertimento ou curiosidade [...]” (PORTILHO, 2009, p. 70). A modernidade impõe aos indivíduos a necessidade de sobrevivência através do trabalho, motivo pelo qual a profissão de Mario Conde tenha sido escolhida não por prazer, mas por precisão. Esta escolha, em muitos momentos, causava confusão interna no personagem:

Horror do passado, medo do futuro: assim correm para o dia as noites do policial. Pegar, interrogar, prender, julgar, condenar, acusar, reprimir, pressionar, oprimir são os verbos em que são conjugadas as lembranças, a vida inteira do policial. Sonho que poderia sonhar com outros sonhos felizes, construir alguma coisa, ter alguma coisa, dar alguma coisa, receber alguma coisa, criar alguma coisa: escrever. (FUENTES, 2008, p. 23)

Compreendemos, como citado no trecho acima, a insatisfação de Conde com a sua profissão quando enfatiza os verbos presentes na vida de um policial, são palavras que não nos transmitem esperança e sim violência, tristeza. Mario conde, contrário ao detetive tradicional, não está imune aos sentimentos naturais do ser humano, e sendo assim, acusar alguém, oprimir alguém são tarefas que trazem consequências na vida de Conde, já que é um sujeito reflexivo.

Ainda no trecho citado, o detetive deixa claro o seu desejo pela escrita, desejo este que o acompanha desde a sua juventude e que não se concretizou.

Desde que tivera de largar a universidade e engavetar suas pretensões literárias para enterrar-se num escritório de informações classificando os horrores cometidos diariamente na cidade, no país (tipos de delito, *modus operandi*, centenas de crimes e fichas policiais), os rumos de sua vida tinham se desviado maleficamente: ele se casaria com a mulher errada, seus pais morreriam em menos de um ano e o Magro Carlos voltaria de Angola com as costas quebradas para definhar, qual uma árvore mal podada, em cima de uma cadeira de rodas [...] (FUENTES, 2008, p. 151-152)

Ao que parece, Conde demarca o início da sua vida melancólica e carregada de pessimismo quando precisou iniciar a sua carreira como policial e deixa de estudar e escrever. A partir disso, tudo em sua vida parece ter ido mal, desde a perda dos pais, até o casamento com a mulher errada.

Dentre os acontecimentos que marcaram a vida do investigador está o acidente do amigo Magro Carlos durante a guerra na Angola. É importante ressaltar que Mario Conde dava muito valor à amizade que nutria pelo Magro Carlos, visto que depois da morte dos pais, era a única pessoa que não havia abandonado o detetive melancólico.

Inclusive, percebemos a insatisfação de Conde em relação ao seu trabalho, não somente a partir do ponto de vista dele, mas também dos outros personagens do romance como, por exemplo, o próprio Carlos em uma conversa movida pelo rum, como de costume nas noites dos amigos:

Você é policial porque isso aí vem lá do fundo dos colhões. Não deu certo? Desista, cara, e mande tudo à merda... Mas depois não venha me dizer que, pensando bem, você gostava de foder com a vida dos filhos-da-puta e dos malandros. Esse seu papo furado, esse sim, é que eu não vou aguentar. (FUENTES, 2008, p. 20)

A insatisfação de Conde era visível para todos aqueles que com ele conviviam. É interessante apontar a sinceridade com que Carlos tratava deste assunto, como se fosse natural o policial “despir” diante dele os seus desalentos. Outro aspecto interessante que é perceptível na fala de Magro Carlos é quanto à dureza que um policial necessita para exercer a profissão que, segundo ele, Conde não tem, confirmando a perspectiva de sensibilidade do detetive de Padura Fuentes:

Após tantos anos trabalhando na polícia, tinha se acostumado a ver as pessoas como possíveis casos, pessoas em cuja existência e miséria um dia ele teria de remexer, qual um abutre, e destampar toneladas de ódio, medo, inveja e insatisfações em ebulição. Ninguém que conheceu em suas investigações era feliz, e essa ausência de felicidade que também atingia sua própria vida já era para ele uma condenação longa demais e exaustiva, e a ideia de largar aquele trabalho começava a se transformar em uma decisão. (FUENTES, 2008, p. 47)

Por fim, já não é mais a voz do amigo que ecoa, mas sim do próprio Conde, demonstrando o seu desajuste ao vasculhar os sentimentos alheios a ele, e é pela personalidade sentimental de Conde que os sentimentos ruins afetam com

tanta intensidade a sua própria vida. Conde tem consciência de que não está ajustado ao mundo em que vive quando, em um fragmento sequencial ao trecho acima, Conde brinca: “Afinal de contas, pensou, tudo isso é muito engraçado: eu ponho em ordem a vida das pessoas, mas e a minha, como é que vou endireitá-la?” (FUENTES, 2008, p. 47).

O DETETIVE NOSTÁLGICO DE LEONARDO PADURA FUENTES

Observamos até aqui as atitudes de Mario Conde enquanto policial, um indivíduo sensível que está em dúvida sobre continuar no emprego, ou abandonar e viver a incerteza de como será o amanhã. À vista disto, sua personalidade melancólica durante sua performance detetivesca é reflexo da sua vida pessoal conturbada.

Esta característica pode ser notada na fala do inspetor chefe do policiado de Havana, quando chama Conde para repassar o caso a ele: “Preciso que você mergulhe de cabeça nesse caso e se comporte bem, Conde não quero ouvi-lo resmungar, nem se queixar, nem que fique bebendo, nem porra nenhuma; quero que o resolva já” (FUENTES, 2008, p. 29). O termo *resmungar* e *queixar* vem ao encontro do pessimismo de Conde quanto à sua vida e também aos casos que o inspetor o encarrega de desvendar, sempre carregados de violência.

Na película de Viscarret, o chefe de polícia chama a atenção de Conde logo no início, deixando evidente para o público quem seria o investigador ao decorrer da trama:



Cena 5 – Filme *Vientos de Quaresma* (00:07:15), (VISCARRET, 2016)

Nesta cena, um aspecto que pode ser observado é a sombra que acompanha o ator que representa Mario Conde, deixando sempre uma parte do seu rosto encoberto. Como mencionamos antes, uma característica do filme *noir* é justamente este jogo de cores, e as sombras ofuscando o protagonista desde o início da película, aliado ao figurino em tons esmaecidos, demonstram as características propostas a ele, o obscuro, o inalcançável, o utópico.

A fotografia seguinte confirmará a insegurança do major em relação à postura do agente quanto ao seu trabalho:



Cena 7 – Filme *Vientos de La Habana* (00:07:59), (VISCARRET, 2016)

A cena acontece pela manhã, e a equipe de perícia juntamente com a equipe policial estão na cena do crime que ocorreu durante a noite. Além de o detetive chegar atrasado – uma característica de Conde, tanto no filme quanto no livro -, caminha até a sacada para fumar um cigarro, enquanto os outros companheiros tentam desvendar o caso. Nesta, bem como na maioria das cenas, Conde não desconecta sua vida pessoal da profissional, por isso é natural que durante a investigação ele pare por alguns instantes e reflita sobre algo que não está bem resolvido em sua vida.

Um exemplo disso ocorre durante um “interrogatório” no colégio onde a vítima do crime trabalhava:



Cena 8 – Filme Vientos de La Habana (00:15:00), (VISCARRET, 2016)

A maneira informal de investigar, com linguagem natural, sem declarar que é da policial também caracteriza a personalidade de Mario Conde, já que não segue um método para que o crime seja desvendado. Nesta cena o menino é interrogado durante o intervalo, no banheiro. A postura de Conde ao fumar dentro do colégio, sendo que os alunos fazem isto de forma ilícita, é uma estratégia para se aproximar dele, além de evidenciar a informalidade da investigação.

Ainda nesta mesma sequência cênica, podemos observar a nostalgia fazendo parte da vida profissional do policial:



Cena 9 – Filme *Vientos de La Habana* (00:15:35), (VISCARRET, 2016)

Enquanto interroga de maneira simples o menino, expõe a sua juventude enquanto olha pela janela. Podemos admitir nesta cena a metáfora vivida pelo detetive durante toda a trama: está enclausurado no presente – representado pelo ambiente – contemplando o passado que não pode mais mudar – representado pelo ambiente exterior. É importante analisar o contraste de cores novamente, o personagem escurecido, em oposição à clareza do dia, simbolizando o passado colorido, alegre, em contraste com o presente escuro, triste, desmotivado.

Voltando ao romance, é importante salientar a relação entre Mario Conde e a bebida. Quando mencionamos a amizade dele com o Magro Carlos, ressaltamos a existência de bebidas alcoólicas nos encontros quase diários e nota-se que essa característica do protagonista ultrapassa suas noites melancólicas, afetando sua performance policial.

É claro que, como sabemos, a bebida, às vezes é uma saída para aqueles que estão tentando esquecer alguém ou alguma situação, além de aliviar determinados sentimentos que atormentam o sujeito. Mario Conde era especialista nisso, vejamos:

Foda-se a ventania, disse então para si mesmo, pensando que não devia ficar dando voltas e voltas em suas melancolias, pois conhecia o antídoto: uma garrafa de rum e uma mulher – quanto mais puta melhor

– eram a cura instantânea para essa depressão entre mística e envolvente. (FUENTES, 2008, p. 10)

Outro aspecto interessante exposto neste fragmento é a forma como Mario Conde se refere às mulheres: “[...] quanto mais puta melhor [...]” (FUENTES, 2008, p. 10). Esta maneira de retratar as mulheres com quem ele se envolve soa contraditória ao que ocorre nesta narrativa com a chegada de Karina na vida do detetive de Havana.

Seguindo os nortes do romance negro, com o qual *Ventos de Quaresma* dialoga, percebemos a existência da *femme fatale* que na maioria dos casos serve “[...] para a destruturação do próprio detetive. [...] O termo francês, criado para designar a mulher fatal, está presente em quase todas as narrativas da literatura *noir*. (NUNES, 2014, p. 48). A personagem de Karina, representando muito bem a sensualidade que uma *femme fatale* deve exercer para com o seu alvo é descrita por Conde como “[...] fatal e saudável [...]. (FUENTES, 2008, p. 14).

Neste sentido, a contradição acontece quando, ao conhecer Karina, Conde nutre uma paixão desenfreada, sem pensar racionalmente sobre os porquês da vida desta mulher, fixando seus olhos somente no que queria ver:

Agora era capaz de ouvir, enquanto espiava a casa onde a moça vivia, a melodia cálida do saxofone tocado por ela, sentada no parapeito da janela, enquanto as rajadas noturnas do incansável vento de Quaresma alvoroçavam seu cabelo. Ele, sentado no chão, acariciava os pés dela e percorria com os dedos cada falange, cada cantinho liso e suave das plantas, para que suas mãos se apropriassem de todos os passos que a mulher tinha dado pelo mundo até chegar ao seu coração, definitivamente. (FUENTES, 2008, p. 62)

Conde, como um bom melancólico, amava *jazz* e coincidentemente, Karina também gostava e, para melhorar (ou piorar) as coisas, tocava saxofone, característica que despertava em Mario Conde muitas fantasias e uma vontade enorme de estar com Karina o maior tempo possível. No filme, esta característica também é explorada:



Cena 10 – Filme *Vientos de La Habana* (01:02:00), (VISCARRET, 2016)

Nesta cena percebemos a *femme fatale* em primeiro plano, chamando a atenção para si e para o instrumento que fascina Conde, o qual reage com deslumbramento ao observar, em segundo plano, a sua paixão passageira.

Além disso, tendo em vista que “No cinema as cores se aliam ao uso da luz e possuem função expressiva e metafórica de transmitir maior realismo em cena, construir climas e atmosferas [...]” (STAMATO; TAFFA; ZEIDLER, 2013, p. 5), é importante mencionarmos a tonalidade dourada que banha a cena a partir da combinação entre a cor ruiva do cabelo, a pele bronzeada e a cor do instrumento, realça a superioridade e o charme da mulher neste enquadramento.

Porém, tanto no livro quanto no filme, o detetive apaixonado descobre alguns dias depois que a mulher por quem ele está apaixonado é casada e teve com ele somente uma aventura. No diálogo a seguir compreendemos como Conde se sente em relação a isso:

Acho que devia, que devíamos ter nos conhecido, mas em outra época, em outro lugar, em outra vida: porque eu teria me apaixonado por você da mesma forma. Telefone um dia desses - diz, e se levanta. Faltam-lhe forças e argumentos para lutar contra o irrefutável e sabe que já está derrotado. Percebe que não há outro jeito senão se acostumar com o fracasso. (FUENTES, 2008, p, 219)

O fracasso a que Conde se refere diz respeito à sua vida em uma totalidade, visto que vive tendo desilusões, desde quando seus pais morreram e

seu casamento não foi durável. No fundo, o detetive já aguardava por este fracasso, porém, sempre mantinha uma pequena esperança, sentimento que o impulsionava para novos amores, como foi o caso de Karina.

Todos os aspectos já citados proporcionaram ao detetive as sensações mais dolorosas, as quais trataremos de agora em diante: solidão e nostalgia. Em relação a esta última sensação, Cardoso (2011, p. 19) afirma que

[...] a nostalgia paira sobre os textos: pelo halo de desejo sobre o que seria de determinado modo se pudesse sê-lo; pelo desejo de filhos de conhecer realmente o próprio pai; pelo amor não concretizado; de ser o que não se pode ser. O sentimento de perda, enfim. A isto podemos aliar a escritura de Padura que se vale também de um gênero do passado, permeado de bruma e mistério para narrar.

A nostalgia como posta por Cardoso (2011, p. 19) é referente a todas as obras de Padura, e, por conseguinte, também está presente constantemente na obra abordada neste trabalho monográfico. Como sabemos, a personalidade melancólica do investigador propicia estas sensações que se tornam intensas e que o levam a quadros de depressão em alguns momentos da narrativa.

Notamos que a nostalgia vivida por Conde está intimamente ligada à solidão que o acompanha ao longo da narrativa e que o retorno ao passado se caracteriza como uma válvula de escape, trazendo acalento à vida solitária que passou a ter depois da morte dos pais e do casamento falido. Por isso, é inevitável a ligação entre estas duas sensações:

A esta nostalgia se acrescenta a solidão que parece ser o destino iniludível de Conde. Agora, não apenas não conta com a sua família, mas também sua vida sentimental, após haver se resignado perder o amor da sua vida, tem de se conformar com relações amorosas passageiras – ainda que ardentes. (UXO, 2006, p. 73)

Todos os fatores citados são responsáveis pela tristeza que, tal qual uma sombra, o acompanha em todos os lugares em que ele está e é percebido, primeiramente, na maneira desorganizada como o personagem se mostra:

[...] no guarda-roupa ainda lhe restavam duas camisas limpas e deu-se ao luxo de escolher: votou pela listrada de marrom e branco! de mangas compridas, que arregaçou até a altura do cotovelo. O jeans, que tinha ido parar debaixo da cama, somava apenas quinze dias de combate desde a última lavagem e podia resistir mais outros quinze, vinte dias. (FUENTES, 2008, p. 24)

Tendo em vista que “a melancolia é uma profunda tristeza, uma completa diminuição da potência de agir e pensar [...]” (PAULA, 2008, p. 57) é possível observar pelo menos dois aspectos que remetem a um desleixo, desânimo ou até falta de vontade de manter a sua casa organizada, ações típicas de quem está em profundo estado melancólico, descrente na vida e nas pessoas.

Mario Conde no fundo era um sonhador, um romântico e para ele a “[...] felicidade e a alegria de viver tinham ficado como que presas num passado que se tornava cada vez mais utópico, inalcançável, e só o alento propício do amor, como nos contos de fadas, podia devolvê-las à realidade e à vida” (FUENTES, 2008, p. 152).

Podemos associar o desleixo do policial, bem como a condição em que se encontrava a sua casa e suas roupas, as quais não fazia questão de manter limpas, - como é o caso do jeans em “combate” há 15 dias –, ao fato de ser sozinho e viver de paixões momentâneas, como ele mesmo nomeia seus enlances amoroso. Outro aspecto expressivo é a cor das roupas que ele usava, sempre em tons opacos, uma forma de representar o seu íntimo a partir do externo.

A sensação nostálgica gira em torno dos locais com os quais o detetive entrava em contato, sendo um deles a escola na qual estudou, juntamente com os amigos – dentre eles Magro Carlos – que eram a juventude em algum momento e que agora dão lugar a indivíduos que não se assemelham a eles:

Desde que entrei no pré senti que aquilo era um outro lugar, outro mundo, e que era incapaz e enxergá-lo como se fosse o nosso pré. É estranhíssimo chegar a um lugar que você conhecia de cor e salteado e perceber que já não é como imaginava. Mas acho que éramos mais inocentes, e os de agora são mais descarados, ou mais cínicos. Adorávamos aquele negócio de usar cabelo comprido e ouvir música que nem uns alucinados [...] (FUENTES, 2008, p. 65).

A inocência citada pelo detetive existia porque, segundo ele, no tempo em que frequentavam o pré-universitário não existia tráfico de drogas, pelo menos não em um local destinado para a educação dos adolescentes: a escola.

No longa-metragem não há *flashback*, ou seja, o espectador não tem o privilégio de acessar o passado dos personagens de forma explícita, porém, este passado pode ser experimentado durante uma conversa, ou então por meio do modo de agir dos personagens. Um aliado na descoberta da personalidade do

personagem é o figurino, visto que este elemento exalta “[...] as características dos personagens, como a beleza, a personalidade, os gestos, as atitudes. Portanto, deve ser avaliado de acordo com o estilo do filme, dos diferentes cenários, da postura dos personagens” (ALMEIDA; MARQUES, 2018, p. 41). Observemos a cena que segue:



Cena 11 – Filme *Vientos de La Habana* (00:12:30), (VISCARRET, 2016)

Podemos captar a sensação nostálgica do personagem ao entrar no colégio de La Vibora em seu olhar alto, expressão facial pensativa, acompanhado da linguagem corporal contemplativa. Porém, a nostalgia não é um sentimento reservado somente ao detetive da narrativa, a maioria dos personagens também estão cercados pela melancolia e a utopia de um destino que não aconteceu:

E vocês já pensaram no que teria acontecido se Andrés não arrebenta o pé naquele jogo e casa com a Cristina, e se você, Conde, não tivesse virado policial e tivesse sido escritor, e se você, Carlos, tivesse terminado a universidade e fosse engenheiro civil e não tivesse ido para Angola e quem sabe até tivesse casado com a Dulcita? Não pararam para pensar que nada pode ser refeito e que o que se fez é irremediável? Não pararam para pensar que às vezes é melhor não pensar? (FUENTES, 2008, p. 68)

É claro o entusiasmo dos personagens ao questionarem o passado que não volta, e ao mesmo tempo o passado utópico no qual os amigos de Conde seriam engenheiros, jogadores de *baseball* e, no caso do detetive, poderia ter sido escritor. Entretanto, são realistas a ponto de admitirem que o passado é

irremediável e que talvez o melhor seja continuar a vida sem sofrer relembrando o passado

Na obra cinematográfica, o encontro dos amigos na casa de Skinny – personagem Magro Carlos da obra de Padura – é um retrato do que analisamos até aqui sobre a melancolia e a nostalgia presentes na vida dos personagens, e a representação do *noir* na película, visto que o espaço decadente em que os amigos se encontram é muito comum em livros e filmes inspirados nesta espécie de narrativa – ou enredo:



Cena 12 – Filme *Vientos de La Habana* (00:23:30), (VISCARRET, 2016)

Neste momento eles revivem o que passaram em suas vidas e discutem sobre o que cada um queria ser e o que realmente é. Desta maneira, chegam à conclusão de que foram uma sociedade “ferrada”.

A expressão do policial com os olhos fechados e o sorriso semiaberto indica que ele está degustando alguma coisa: a canção *Bootleg* da banda californiana Creedence Clearwater Revival. A letra remete às coisas que queremos, mas que não podemos ter: “Take you a glass of water, make it against the law, see how good the water tastes, when you can't have any at all [...] (FOGERTY, 1969).

Somado à postura do protagonista, tem-se o som que se incorpora à cena, indispensável na arte audiovisual, pois traduz “[...] um sentido enfático, de reforço com relação à imagem visual, [...] seu emprego, na maior parte das vezes sincrônico, também tem o sentido de estar atualizando as imagens visuais [...]”

(FLÔRES, 2013, p. 38). Deste modo, é notório que a música ajuda na composição da cena, tendo ligação com a paixão que Conde nutre por Karina e sendo então um indício de que ele não poderia estar se envolvendo com ela.

É indispensável o ambiente melancólico e regado de bebidas em que os amigos se encontram. A luz esmaecida, o figurino de todos os personagens com cores escuras, frias e em tons pastel, caracterizando a tristeza, a depressão, angústia. Atrelado a isso, é preciso somar o som diegético que, além de ambientar a cena, reforça a melancolia do diálogo.

Por fim, porém não menos importante, destacaremos o vento de quaresma, o qual faz parte da ambientação melancólica do livro, além de ser o título da obra:

A tarde esmaeceu com a nuvem de poeira, e o ato de respirar tornou-se um exercício consciente e doloroso. Em pé, na entrada de sua casa, Mario Conde observou os efeitos do vendaval apocalíptico: as ruas vazias, as portas fechadas, as árvores vencidas, o bairro como que assolado por uma guerra eficaz e cruel [...]. Então sentiu crescer dentro dele uma onda previsível de sede e melancolia, avivada também pela brisa quente. Desabotoou a camisa e andou até a calçada. Sabia que o vazio de expectativas para a noite que se aproximava e a secura na garganta podiam ser obra de uma força superior, capaz de moldar seu destino entre a sede infinita e a solidão invencível (FUENTES, 2008, p. 9)

Ao lermos o fragmento acima, em primeiro plano destacamos o uso de adjetivos aflitivos – ruas vazias, portas fechadas e árvores vencidas – utilizados para enfatizar a violência do vento, mas enfatiza também a solidão que assola o bairro. Em seguida temos a sensação de dificuldade para respirar típica de dias em que o ar está seco, e em decorrência da nuvem de poeira.

É notório que a nuvem de poeira não faz referência somente aos ventos de quaresma, mas sim às sujeiras do próprio Conde que, por consequência, causam a dificuldade de respirar. Por sua vez, esta dificuldade pode ser facilmente relacionada à angústia e à ansiedade que todo o sentimento ruim, sujo, causa à consciência de qualquer ser humano, como exemplifica o trecho que segue:

[...] mas era inevitável que a Quaresma e a solidão o fizessem recordar. Aquele vento deixava que flutuassem as areias negras e os restos de sua memória, as folhas secas de seus afetos mortos,

os cheiros amargos de suas culpas com uma persistência mais perversa que a sede de quarenta dias no deserto. (FUENTES, 2008, p. 10)

Uma alegoria é construída nestes dois trechos, fazendo com que associemos as folhas secas com afetos mortos, ou então a secura da garganta à sede infinita de afeto, de amor, de companhia. Além disso, a quaresma, data celebrada pelo cristianismo, é um tempo que nos remete a sofrimento e solidão, e este evento aliado aos ventos fortes da primavera, realçam sentimentos obscuros e tristes no protagonista.

Além dos ventos de quaresma presentes no livro, o filme adicionou a fumaça que, em primeiro plano parece algo sobrenatural, porém, refere-se à dedetização da cidade de Havana. Entretanto, não pode passar despercebido o efeito visual que tais cenas criam:



Cena 13 – Filme Vientos De La Habana (00:05:00), (VISCARRET, 2016)

A fumaça pode ser compreendida como uma metáfora entre a limpeza concreta da cidade, e a limpeza da cidade “infectada”. Podemos interpretar de duas maneiras, sendo que uma não descarta a outra: a primeira diz respeito ao crime, já que o enredo sugere o mistério em relação ao delito que, no início ainda está sem solução. Além disso, somado ao assassinato que perturbou os estudantes da escola, bem como o detetive e demais policiais, a hipótese de tráfico de drogas em território escolar, o que agravaria ainda mais o cenário preocupante instaurado em Havana.

Outra interpretação coerente está ligada ao protagonista e aos outros personagens, ao passo que a fumaça indica como será o desenrolar da história: sentimentos mal resolvidos, depressão, pessimismo, sentimentos que nos sufocam realmente e que são adicionados à história gradativamente, assim como a fumaça inicial.

Atrelado ao que analisamos até aqui, a cena final do filme de Félix Viscarret irá abranger todos eles:



Cena 15 – Filme Vientos de La Habana (01:33:00), (VISCARRET, 2016)

Esta fotografia é o retrato da vida do detetive Mario Conde: solitário, bem como desde o início da narrativa e do filme; desmotivado a escrever, visto que sua musa inspiradora o deixou; e sempre descontente com a vida que leva. Os tons utilizados no ambiente continuam sendo frios, tal como o figurino do detetive, além de ser uma cena noturna, deixando a sequência cênica ainda mais obscura.

No ato de jogar os papéis para o alto, o investigador melancólico expressa a sua real vontade naquele momento: arremessar suas angústias, seus fracassos e a sua vida infeliz para que o vento se encarregue de levar para longe. Bem sabemos que isto é impossível.

CONCLUSÃO

Nos propomos a analisar o romance cubano *Ventos de Quaresma* de Leonardo Padura Fuentes, bem como a adaptação *Vientos de La Habana*, dirigida por Félix Viscarret, tendo enfoque na composição do personagem Mario Conde, aliada à sua performance detetivesca. A análise foi feita a partir de alguns objetivos que deveriam ser alcançados no final da análise.

Em primeiro lugar, estudamos as transformações sofridas pelo gênero policial, desde o seu início até a atualidade, tal como a transformação sofrida pelo detetive durante as modificações do romance policial. Nos utilizamos dos estudos críticos de Sandra Lúcia Reimão (1983), Tzvetan Todorov (2006), Daniel Link (2002) e Fernanda Massi (2011) que nos embasaram para que o nosso trabalho fosse bem fundamentado.

Nos propusemos, como segundo objetivo, estudar a teoria da adaptação, a fim de compreendermos os avanços desta forma de arte que tem se propagado, mas que acarretou ao longo dos anos muitas críticas. Neste sentido, esclarecemos durante a nossa pesquisa alguns pressupostos relacionados à inferioridade imposta ao filme em relação ao livro. Além disso, ressaltamos que o contar e o mostrar têm suas semelhanças, porém, são as suas diferenças que fazem com que sejam formas de representação que não se excluem.

Neste contexto, a obra fílmica é uma transformação de algo que já existe, na qual levamos em consideração quem adapta, tendo em vista sua ideologia e seus objetivos com aquele trabalho. Para tanto, utilizamos três críticos da teoria da adaptação, são eles: Robert Stam (2006), Thomas Leitch (2003) e Linda Hutcheon (2011), os quais foram essenciais para que a análise da adaptação ocorresse de forma coerente.

Após termos acumulado fortuna crítica, partimos para a análise do livro e também do filme, ambos mencionados anteriormente. Como dissemos, o nosso estudo tem como prioridade a composição do personagem Mario Conde, tanto na obra romanesca quanto na obra fílmica. Porém, antes de adentrar nas características do detetive, exploramos o estilo *noir* e também a situação política e social que permeia a obra.

Assim sendo, tanto o detetive quanto as obras – romance e filme – apresentam características do estilo policial *noir*, além de serem

contemporâneos no que diz respeito à forma e conteúdo. Isso se deve pelo caráter reflexivo do personagem detetivesco que se distancia do tradicional quando não se detém somente na investigação, sendo dotado de sentimentos, os quais o machucam e de certo modo afetam sua performance. O sistema social decadente e a crise social vivida em Cuba representada nas obras em questão, também influenciam no caráter decadente que o detetive apresenta.

Por fim, levando todos os fatos citados em consideração, analisamos os sentimentos e as atitudes do detetive em relação com o mundo e com os indivíduos que o cercam. Neste âmbito, a nostalgia, a solidão e a melancolia foram mais explorados por serem evidentes tanto na sua vida privada quanto no seu trabalho. No filme, analisamos os elementos que compunham a cena para que os sentimentos tivessem maior veracidade, sendo a fotografia, o som, o cenário e o figurino os mais explorados.

Concluimos, para tanto, que o estudo e análise atribuídos a este trabalho monográfico foram de grande importância para a compreensão da amplitude da obra *Ventos de Quaresma*, do cubano Leonardo Padura Fuentes, e também da adaptação *Vientos de La Habana* que esteve sob a direção de Félix Viscarret. Ainda evidenciamos a importância do gênero policial na atualidade, bem como a singularidade da obra cinematográfica no campo da adaptação, contestando, a partir da teoria da intertextualidade, a autonomia desta forma de representação.

Quanto à composição do personagem Mario Conde, foco da nossa análise, comprovamos o seu pertencimento à contemporaneidade a partir do seu desempenho na obra, além de afirmar a presença de todos os sentimentos que o tornam um personagem decadente, melancólico e solitário. O filme confirmou todas as características atribuídas ao detetive, a partir dos recursos muito bem utilizados pelo adaptador Félix Viscarret.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Regina Célia dos Santos; MARQUES, Janote Pires. Figurino e cinema: uma experiência didática na formação acadêmica do designer de moda. **Projética**, Londrina, v.9, n.1, p. 39-52, Jan./Jun. 2018

CARDOSO, Rosane. Sobre a narrativa cubana contemporânea: O estilo noir de Leonardo Padura Fuentes. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 33, n. 1, p. 113-126, jan./jun. 2011.

FLÔRES, Viginia Osorio. **Além dos limites do quadro**: o som a partir do cinema moderno. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Letras, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284533/1/Flores_ViginiaOsorio_D.pdf> Último acesso em 13 de novembro de 2018.

FOGERTY, John. Bootleg. In: FOGERTY, John. **Bayou country**. Estados Unidos: Fantasy Records, 1969. 2 CD. Faixa 2.

GUERRA, Bruna Tella. A armadilha de padura: as verdades em detrimento de um suposto historicismo. **História e Cultura**, São Paulo, v. 5, 2016, pp. 114-130.

HENRIQUE, Lauro Luis Souza de. **Romance policial contemporâneo**: O retrato do personagem Espinosa. Dissertação (mestrado) – UFSC, Florianópolis, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JOZEF, Bella. Literatura e cinema: a arte de nossos dias. In: **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1986, pp. 370-411.

LEITCH, Thomas. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. **Criticism**, v.45, 2003.

LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: **Como se lê e outras intervenções críticas**. Trad. Jorge Wolf. Chapecó: Argos, 2002, pp. 69-89.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Modernidade e modernidade tardia. In: **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível: <<http://books.scielo.org/id/cq8kr/pdf/luvizotto-9788579830884-05.pdf>>. Último acesso em 24 de outubro de 2018.

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

MASSI, F. O romance policial. In: **O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso.** São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 11-35.

NUNES, Lidiane Carvalho. **O crime como método: um estudo da literatura policial na obra de Mayrants Gallo.** Dissertação (mestrado) – UEFS, Feira de Santana, 2014. Disponível em: <<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/61/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Último acesso em 25 de outubro de 2018.

PAULA, Marcos F. Espinosa e a tradição melancólica. **Cadernos Espinosanos XVII.** Universidade de São Paulo, 2008, p. 53-70. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-9012.espinosa.2008.89333>>. Último acesso em 22 de novembro de 2018.

PORTILHO, Carla de Figueiredo. **Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens.** Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2009.

PRADO, Carlos Batista. A morte e a ressurreição de Cuba. In: **II Simpósio internacional lutas sociais na América Latina.** Centro de Letras e Ciências Humanas/CLCH, Universidade Estadual de Londrina, Londrina – PR, 2001.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial.** Editora brasiliense, 1983.

SADER, Emir. **Cuba: um socialismo em construção.** Petrópolis: Vozes, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe. In: **Revista Brasileira de História- Cultura e Cidades.** Vol. 5, nº 8/9- setembro de 1984/abril de 1985.

SILVA, Thais Maria Gonçalves. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura,** Florianópolis, v. 17, 2012.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; ZEIDLER, Júlia Piccolo. A Influência das Cores na Construção Audiovisual. In: **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste:** Bauru – SP, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>>. Último acesso em 12 de novembro de 2018.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro:** Santa Catarina, 2006. Disponível em: <

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/21758026.2006n51p19>
> último acesso em 16 de setembro de 2018.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UXO, Carlos. **The detective fiction of Leonardo Padura Fuentes**. Manchester Crime Fiction Research Series. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006. Disponível em <
https://www.academia.edu/4257839/The_Detective_Fiction_of_Leonardo_Padura_Fuentes_edited_book?auto=download>. Último acesso em 15 de novembro de 2018.

VIENTOS de La Habana (Temporada 1, ep. 1). Cuatro estaciones en La Habana. Direção de Félix Viscarret. Espanha: Syldavia Cinema, 2016. (96min), son., color. Disponível em: <
<https://www.netflix.com/watch/80149088?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C581cdc64-5ddc-435f-ae78-fd9fd9c82f1c-104874115%2C%2C>>. Último acesso em 10 de novembro de 2018.