

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

RAFAELA LAMPUGNANI

**DAS PÁGINAS PARA A TELA: A TRANSPOSIÇÃO DO DETETIVE
MARIO CONDE EM *MÁSCARAS***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2022

RAFAELA LAMPUGNANI

**DAS PÁGINAS PARA A TELA: A TRANSPOSIÇÃO DO DETETIVE
MARIO CONDE EM *MÁSCARAS***

**. FROM THE PAGES TO THE SCREEN: THE TRANSPOSITION OF
THE DETECTIVE MARIO CONDE IN MASKS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Pato Branco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes.

Orientadora: Profa. Dra. Camila Paula Camilotti

Coorientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO
2022



Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados.

30/03/2022 14:36



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Pato Branco



RAFAELA LAMPUGNANI

DAS PÁGINAS PARA A TELA: A TRANSPOSIÇÃO DO DETETIVE MARIO CONDE EM MÁSCARAS

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 18 de Março de 2022

Prof.a Camila Paula Camilotti, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Cleiser Schenatto Langaro, Doutorado - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Prof Marcos Hidemi De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Wellington Ricardo Fioruci, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 18/03/2022.

https://sistemas2.utfpr.edu.br/dpls/sistema/aluno05/mpCAEEDocsAssinar.pcTelaAssinaturaDoc?p_pesscodnr=163677&p_cadedocpescodnr=254... 1/1

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

Dedico este trabalho a todos os que me ajudaram ao longo desta caminhada.

AGRADECIMENTOS

Entrei no mestrado no ano de 2020, mas eu jamais imaginaria que no mesmo ano estaríamos no meio de uma pandemia. Foram dois anos de muitas incertezas e de muitos problemas. Mas hoje digo que valeu a pena e a dissertação finalmente floresceu.

Gostaria de agradecer minha orientadora Profa. Dra. Camila Paula Camilotti por toda paciência, compreensão e auxílio nessa caminhada. Sou muito grata pela senhora ter me escolhido como orientanda, mesmo com uma pesquisa tão distante de Shakespeare. A banca formada pela profa. Dr. Cleise Schenatto, que se mostrou uma professora excelente e que contribuiu muito neste trabalho com apontamentos certos, além de demonstrar um carinho enorme pelo meu estudo. Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima, que aceitou embarcar nesta viagem até Cuba e que se mostrou muito mais que um ótimo professor! Foi incrível partilhar esse momento da minha história com o senhor. E por fim, gostaria de agradecer ao prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci por seguir mais dois anos me auxiliando nos estudos, o senhor sabe da minha total admiração e que levo o senhor como exemplo para toda vida.

Ademais sou grata pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Câmpus Pato Branco por disponibilizar – de forma gratuita – a oportunidade de me aprofundar nos estudos, assim como por possuir no seu corpo docente professores extraordinários que apresentam a literatura de uma forma única. Meu muito obrigada a cada um de vocês!

Além do mais, meu muito obrigada a minha família que aguentou cada surto de estresse, choro e reclamação, vocês são minhas forças para continuar. Assim como o Gustavo, que se portou muito mais que um noivo, se mostrou um confiante e apoiador dos meus sonhos mais mirabolantes.

[...] uma mancha de óleo subitamente liberada que se espalha sobre o mar de consciência: mas se tratava de uma mancha sem cor, porque era o vazio e o nada era o fim que sempre começava, um e outro dia, que aquela implacável capacidade de renovação contra a qual não tinha defesas nem argumento válidos: quinze para as sete era a única coisa tangível no meio do vazio.

Leonardo Padura Fuentes
Máscaras
2016

RESUMO

LAMPUGNANI, Rafaela. **Das páginas para a tela:** A transposição do detetive Mario Conde em *Máscaras*. 2021. 126 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

Sob a perspectiva dos Estudos Interartes, esta dissertação tem como objeto de pesquisa duas obras, o romance cubano intitulado *Máscaras* (1997) do escritor Leonardo Padura Fuentes e o terceiro capítulo da minissérie *Cuatro Estaciones en La Habana* (2016), intitulado *Máscaras*, dirigido por Félix Viscarret para a plataforma de *streaming Netflix*. Com o estudo das duas obras, busca-se apresentar como se dá o processo de construção da personagem do detetive Mario Conde ao longo das obras literária e cinematográfica, bem como discorrer sobre a história e a sociedade. Ademais, a proposta também será de contextualizar como ocorreu a transposição das páginas do romance de Padura para as telas, assim como evidenciar os recursos literários e cinematográficos que auxiliam no processo de entendimento da obra e da personagem. A metodologia empregada consiste em uma análise de cunho comparativista, apoiando-se em fontes crítico-teóricas. Como pressuposto teórico, buscaram-se fundamentos nos Estudos Interartes, com base nas teorias da adaptação, na construção da identidade e em elementos próprios da narrativa policial. Logo utilizou-se autores como Linda Hutcheon (2011), Thais Flores Nogueira Diniz (1999; 2010), Robert Stam (2006; 2013), Clüs Clüver (1997; 2006) no âmbito dos Estudos Interartes; Stuart Hall (2015), David Harvey (ano) sobre a identidade e sua fragmentação; Sandra Lúcia Reimão (1990), Fernanda Massi (2011), Mempo Giardinelli (2003), Àlex Martín Escribá e Javier Sánchez Zapatero (2007), Francisca Noguero Jiméñez (2006), P. D. James (2009), no que concerne o romance policial, entre outros autores relevantes para o estudo. Posto isso, a análise deste trabalho apresenta a relevância dos estudos entre cinema e literatura, além de evidenciar questões de evolução do gênero policial e os aspectos da contemporaneidade em ambas as obras. Os resultados obtidos são pertinentes, visto que apresentam um detetive que é afetado pela sociedade, pela violência e pela falta de empatia. Esses aspectos fazem com que a personagem não compreenda a sua identidade e se apresente como um sujeito fragmentado. Na transposição da obra literária para a cinematográfica, o diretor teve o auxílio do escritor no momento da escrita do roteiro. À vista disso, no filme é possível identificar semelhanças entre as personagens no momento da sua construção, contudo, por ser outra mídia, são necessários recortes e interpolações (verbais e visuais). Logo, a adaptação apresenta alterações significativas, reforçando, assim, a ideia de que o filme é uma nova obra que adapta a literatura da melhor forma para a nova mídia, e como consequência, reproduz uma nova fragmentação na identidade do detetive Mario Conde.

Palavras-chave: Interartes; Sociedade; Leonardo Padura; Félix Viscarret; Mario Conde.

ABSTRACT

LAMPUGNANI, Rafaela. **From the pages to the screen:** The transposition of the detective Mario Conde in Masks. 2021. 126 f. Master Thesis. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

From the perspective of Interart Studies, this dissertation has as research object two works, the Cuban novel entitled Masks (1997) by writer Leonardo Padura Fuentes and the third chapter of the miniseries Cuatro Estaciones en La Habana (2016), entitled Masks, directed by Félix Viscarret for the streaming platform Netflix. With the study of the two works, we seek to present how the process of construction of the character of the detective Mario Conde occurs throughout the literary and cinematographic works, as well as discuss history and society. Furthermore, the proposal will also contextualize how the transposition from the pages of Padura's novel to the screen occurred, as well as highlight the literary and cinematographic resources that help in the process of understanding the work and the character. The methodology used consists of a comparative analysis, based on critical-theoretical sources. As a theoretical presupposition, we sought foundations in Inter-Art Studies, based on the theories of adaptation, on the construction of identity, and on the elements of the police narrative itself. We used authors such as Linda Hutcheon (2011), Thais Flores Nogueira Diniz (1999; 2010), Robert Stam (2006; 2013), Clüs Clüver (1997; 2006) in the scope of Inter-Arts Studies; Stuart Hall (2015), David Harvey (year) on identity and its fragmentation; Sandra Lúcia Reimão (1990), Fernanda Massi (2011), Mempo Giardinelli (2003), Àlex Martín Escribá and Javier Sánchez Zapatero (2007), Francisca Noguero Jiméñez (2006), P. D. James (2009), regarding the detective novel, among other authors relevant to the study. That said, the analysis of this work presents the relevance of studies between cinema and literature, besides highlighting issues of the evolution of the detective genre and the aspects of contemporaneity in both works. The results obtained are relevant, since they present a detective who is affected by society, violence, and lack of empathy. These aspects cause the character to misunderstand his identity and present himself as a fragmented subject. In the transposition from literary work to film, the director had the writer's help when writing the script. In view of this, in the film it is possible to identify similarities between the characters at the moment of its construction, however, because it is another media, cuts and interpolations (verbal and visual) are necessary. Therefore, the adaptation presents significant changes, thus reinforcing the idea that the film is a new work that adapts literature in the best way for the new media, and as a consequence, reproduces a new fragmentation in the identity of the detective Mario Conde.

Keywords: Interarts; Society; Leonardo Padura; Félix Viscarret; Mario Conde.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cena de Máscaras III (3º epis[ódio 00:25:49).....	86
Figura 2: Cena de Máscaras III (3º episódio 00:54:03 – 00:54:10).....	87
Figura 3: Cena de Máscaras III (3º episódio 00:54:03 - 00:54:10).....	88
Figura 4: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:54:03 – 00:54:10).....	88
Figura 5: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:26:33 – 00:26:45).....	91
Figura 6: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:26:33 – 00:26:45).....	92
Figura 7: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:20:24 – 00:21:04).....	93
Figura 8: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:20:24 – 00:21:04).....	93
Figura 9: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:26:55).....	95
Figura 10: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:10 - 00:27:19).....	96
Figura 11: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:10 – 00:27:19).....	97
Figura 12: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:10 – 00:27:19).....	97
Figura 13: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:19:50 – 00:19:56).....	99
Figura 14: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:19:50 – 00:19:56).....	99
Figura 15: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37).....	100
Figura 16: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37).....	100
Figura 17: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37).....	101
Figura 18: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37).....	101
Figura 19: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:10:16).....	104
Figura 20: Cena de Máscaras III (3 episódio 01:20:36).....	104
Figura 21: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34).....	105
Figura 22: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34).....	106
Figura 23: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34).....	106
Figura 24: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34).....	106
Figura 25: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34).....	107
Figura 26: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:01:47 – 00:02:04).....	108
Figura 27: Cena de Máscaras III (3 episódio 3 episódio 00:01:47 – 00:02:04).....	109
Figura 28: Cena de Máscaras III (3 episódio 3 episódio 00:01:47 – 00:02:04).....	109
Figura 29: Cena de Máscaras III (3 episódio 3 episódio 00:01:47 – 00:02:04).....	109
Figura 30: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:49:09 – 00:49:48).....	110
Figura 31: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:49:09 – 00:49:48).....	110

Figura 32: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:37)	112
Figura 33: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:42:37)	112
Figura 34: Cena de Máscaras III (3 episódio 01:22:30)	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 LEONARDO PADURA E FÉLIX VISCARRET: VIDA E OBRA.....	14
1.1 LEONARDO PADURA E A TETRALOGIA ESTAÇÕES HAVANA	14
1.2 FÉLIX VISCARRET E O NOIR CARIBENHO.....	21
1.3 O VERÃO DE MÁSCARAS	22
1.4 BREVE PANORAMA ACERCA DO CONTEXTO HISTÓRICO IMPRESSO NA OBRA MÁSCARAS: A VOZ DE ALBERTO MARQUÉS	26
2 LITERATURA E CINEMA: A CONSTRUÇÃO DE UM DIÁLOGO ENTRE AS ARTES.....	34
2.1 REFLEXÕES TEÓRICAS ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE AS INTERARTES E A LITERATURA	34
2.2 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO CINEMA.....	52
3. O ROMANCE POLICIAL: DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO	61
3.1 DE POE A PADURA: UMA BREVE TRAJETÓRIA.....	62
4 CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DETETIVE MARIO CONDE: DA LITERATURA AO CINEMA.....	78
4.1 QUESTÕES TEÓRICAS: A ONIPRESENÇA DA PERSONAGEM	78
4.2 ADENTRANDO AO UNIVERSO DE MÁSCARAS: BREVES QUESTÕES IDENTITÁRIAS.....	81
4.3 DAS PÁGINAS PARA O STREAMING: MARIO CONDE E SUAS IDENTIDADES.....	84
4.4 AS INTERFERÊNCIAS DA SOCIEDADE NA PERSONA DO DETETIVE.....	107
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

“Verdade, Lei, detetive. Conflito e enigma. Eis aí tudo o que o policial mostra”.
BELLA JOZEF
2006

Em uma narrativa policial, no momento em que a vítima é encontrada, inicia-se o jogo de investigações, em que o detetive – a partir de pistas e dos intermináveis interrogatórios – atua no processo de desvendar o crime. Esse é um dos princípios básicos da investigação de um caso policial, e nessa busca para reestabelecer a ordem social tem-se o leitor, que segue os passos do detetive com o intuito de descobrir se ele conseguirá ou não encontrar e prender o criminoso. A personagem central da grande maioria dos romances policiais é o detetive que age como guia para o leitor. Porém, ao longo do tempo, o gênero policial na literatura, e no cinema, se reinventou, se adaptou e modificou a invencibilidade e estabilidade do detetive, que passou a se apresentar como um sujeito comum, fragmentado e melancólico.

Essa personagem é representada na tetralogia *Estações Havana*, composta por quatro obras, sendo elas: *Passado Perfeito*, (1991), *Ventos de Quaresma* (1994), *Máscaras* (1997) e *Paisagem de Outona* (1998), do escritor, roteirista, jornalista e ensaísta Leonardo Padura Fuentes. Com o aumento significativo das plataformas de *streaming* a tetralogia de Padura foi transposta para as telas como minissérie e foi intitulada *Cuatro Estaciones de La Habana*. O protagonista das narrativas, detetive Mario Conde, é uma personagem melancólica, alcoólatra e solitária. Na juventude o seu maior sonho era o de ser escritor, mas a vida tomou outro rumo, e ele se tornou detetive da Central. Todavia o tempo foi tornando o detetive solitário e cada vez mais deprimido, principalmente por lidar com a imoralidade presente na sociedade.

Tendo como base as breves considerações acima, faz-se necessário um recorte tanto literário quanto cinematográfico para este estudo. Por conseguinte, o objeto de pesquisa engloba a terceira obra da série, intitulada *Máscaras* (1997), e a sua respectiva adaptação homônima, intitulada *Cuatro Estaciones de La Habana*, transposta para a plataforma de streaming *Netflix*, mais especificamente, no terceiro episódio da minissérie. Cabe mencionar ainda que o responsável pela transposição cinematográfica da obra de Fuentes foi o diretor e roteirista Félix Viscarret e o ano de lançamento da minissérie é 2016.

Levando em consideração a obra literária e adaptação mencionadas acima, realizou-se um estudo comparativo entre elas, com o intuito de identificar semelhanças e divergências entre

os sistemas semióticos. Isto posto, o objetivo geral deste trabalho é comparar as obras, literária e cinematográfica *Máscaras*, com foco nos aspectos da construção da personagem Mario Conde, assim como nas questões de identidade e como se deu o processo de transposição do protagonista para o sistema de signos audiovisuais. A metodologia empregada foi de cunho bibliográfico e analítico, consistindo em uma perspectiva comparativista e apoiando-se em fontes crítico-teóricas.

Como aporte ficcional, inicialmente, utilizou-se a obra literária e cinematográfica *Máscaras*. Para fundamentar a dissertação, buscou-se autores correlatos com a proposta de estudo, assim, no que corresponde às questões dos Estudos Interartes lançou-se mão autores como, Claüs Clüver (1997; 2006), Thaís Flores Nogueira Diniz (1999; 2010), Robert Stam (2006; 2013), Linda Hutcheon (2011) entre outros estudiosos relevantes para a discussão. Os autores mencionados destacam que esta vertente consiste em um processo de cruzamento das fronteiras e que só é possível aplicá-lo se houver uma relação entre mídias. Assim, para que ocorra o processo Interartes, é fundamental a abordagem entre duas ou mais obras de sistemas diferentes de signos, para que assim se analise o processo de transposição. De acordo com Hutcheon, “[...] trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’” (2011, p. 27, grifos da autora), isto é, pensá-las como obras que cruzam as fronteiras de gêneros e que no momento da transposição criam uma nova obra antes inexistente. Ao relacionar literatura e cinema, faz-se necessário explorar a linguagem cinematográfica mais a fundo, visto que a obra predominantemente verbal foi transposta para uma linguagem híbrida que exhibe particularidades próprias desse sistema. Diante do exposto, a base teórica será de Cristian Metz (2014), Luiz Manzano (2014) e Philip Kemp (2011).

Assim, para complementar a pesquisa, e como base para a análise da personagem, é fundamental apresentar as teorias do romance policial. Para fundamentar o romance tradicional as principais teorias utilizadas foram de Tzvetan Todorov (1939) e Sandra Lúcia Reimão (1990). No que tange às considerações acerca do romance contemporâneo foram utilizados os princípios teóricos de Fernanda Massi (2011), Mempo Giardinelli (2013), Àlex Martín Escribá e Javier Sánchez Zapatero (2007), Francisca Noguero Jiméneez (2006), P. D. James (2009) e Leonardo Padura Fuentes (2000). Nos romances policiais contemporâneos, segundo Massi, “[...] nota-se uma preocupação dos autores [...] em fazer um romance policial diferenciado, fugindo do estilo tradicional” (MASSI, 2011, p. 52). Essas e outras características são perceptíveis nas obras estudadas e serão evidenciadas no decorrer do estudo.

No que se refere à personagem Mario Conde, esta se revela como um sujeito singular, uma vez que o detetive se apresenta como um sujeito confuso e fragmentado, características

essas próprias do sujeito contemporâneo. Corroborando essa ideia, o presente estudo se debruçará, também, sobre questões acerca de identidade. Desse modo, serão utilizadas algumas considerações levantadas por Linda Hutcheon (1991) e Stuart Hall (2015). Além disso, faz-se uso dos preceitos de Antonio Candido (2011) e Beth Brait (2017), que apresentam a personagem como um fator central na narrativa, já que é ela quem vai concretizar a história. Com base nas duas obras estudadas identifica-se que a personagem não é exclusiva do sistema literário, mas sim de qualquer sistema sógnico disponível. Além disso, ao realizar a comparação entre as personagens, será possível identificar de que maneiras os sistemas influenciam na construção de Conde.

Nesse sentido, esta dissertação tem como propósito contribuir para o campo dos Estudos Interartes e evidenciar a importância em estudar autores da América Latina no âmbito acadêmico e cultural. Assim como dar mais visibilidade ao escritor Leonardo Padura e à tetralogia *Estación Havana*, e conseqüentemente, à minissérie adaptada. Mesmo sendo necessário o recorte literário e cinematográfico no momento do estudo, é possível observar que o romance policial preza a tríade clássica, porém é visível que há alterações significativas e que ele continua se reinventado e se adaptando ao meio. No que concerne os Estudos Interartes, percebe-se que a relação entre as artes é notória. Contudo, vale ressaltar que os sistemas semióticos não são dependentes mesmo quando a adaptação é declarada. Assim, reforçando a ideia de que o filme é uma nova obra, isto é, ela traz a literatura e adapta-a da melhor forma possível para a nova mídia. E como consequência, produz um novo significado para a personagem do detetive Mario Conde.

Sobre a fortuna crítica da obra de Padura, encontrar trabalhos que falem sobre sua vida e obra não é algo raro, contudo alguns se tornam de difícil acesso por estarem em servidores de outros países e não existir permissão para o acesso gratuito – como, por exemplo, o sistema online JSTOR que disponibiliza alguns documentos –; também há trabalhos acadêmicos em língua espanhola, o que pode ser um desafio para o leitor se ele não tiver conhecimento da língua, como o artigo de Padura intitulado “Modernidad y Postmodernidad: La Novela Policial en Iberoamérica” (2000).

Há alguns trabalhos que abordam algumas características do detetive da tetralogia, tanto em língua espanhola quanto em português, como o artigo de Clemens A. Franken K: “Leonardo Padura Fuentes y su Detective Nostálgico”, 2009; “O personagem na ficção policial moderna – Leonardo Padura Fuentes: Cuba, o detetive Mario Conde e seus fantasmas” da professora Renata Pallottini (2011). A dissertação de Michele Sodré das Neves: *Mario Conde e Iván*

Cárdenas: Personagens Testemunhas Da Narrativa Pós-soviética de Leonardo Padura (2021); a monografia de Thais Stolfo *Uma análise intersemiótica da obra Ventos de quaresma e a adaptação cinematográfica Vientos de la Habana* (2018). Por outro lado, trabalhos que abordem o diretor Félix Viscarret são escassos e de difícil acesso. No que tange, exclusivamente, a obra *Máscaras*, seja literária ou cinematográfica, o foco das pesquisas recai nas máscaras sociais, na intertextualidade e na questão da parametrização. Grande parte dos trabalhos são em língua espanhola: De Elina Miranda, *Electra en Piñera* (1991), *La figura del mimo en Máscaras de Leonardo Padura Fuentes*, Manuel Fernández, 2002.

Contudo, trabalhos que abordem especificamente a obra *Máscaras*, em ambos os sistemas semióticos não foram possíveis de serem localizados. Desse modo, este trabalho de dissertação tem como intuito agregar a fortuna crítica do autor, do diretor e da obra *Máscaras* em dois sistemas semióticos distintos, além de estar evidenciando a construção da personagem do detetive Mario Conde e as questões da sua identidade fragmentada em diversos Marios ao longo das narrativas.

Por conseguinte, este estudo foi dividido em quatro capítulos: O primeiro capítulo é intitulado “Leonardo Padura e Félix Viscarret: Vida e Obra” e as subseções: “Leonardo Padura e tetralogia *Estaciones Havana*”; “Félix Viscarret e o *Noir* Caribenho”; “O verão de *Máscaras*”; “Breve panorama acerca do contexto histórico impresso na obra *Máscaras: A voz de Alberto Marqués*”. Este capítulo tem como objetivo ambientar o leitor sobre quem é Leonardo Padura Fuentes e trazer a fortuna crítica sobre o autor e suas obras, e o mesmo procedimento será feito com o diretor Félix Viscarret. Na sequência o capítulo traz um sucinto resumo da obra e, para finalizar, um breve panorama acerca do contexto histórico, visto que, para entender a personagem do detetive, é importante entender sobre a história cubana. Além disso, julga-se importante trazer a voz de Alberto Marqués, personagem essencial para uma das identidades de Mario Conde.

O segundo capítulo está dividido em “Literatura e Cinema: A construção de um diálogo entre as artes”; “Reflexões teóricas acerca das relações entre literatura e as Interartes”; “Considerações acerca da literatura e do cinema”. Enquanto o primeiro tem como foco trazer as principais teorias acerca das Interartes, o segundo preza mais pela relação entre literatura e cinema. O terceiro capítulo três “O romance policial: do tradicional ao contemporâneo” e por último “De Poe a Padura: uma breve trajetória”, expondo o gênero policial desde a sua origem até o neopolicial latino-americano de Leonardo Padura.

Por fim, o quarto capítulo “Construção narrativa do detetive Mario Conde: Da Literatura ao Cinema” é construído em em três subcapítulos: “Questões teóricas: A onipresença da

personagem”, que tem como intuito trazer, brevemente, alguns pontos teóricos no que tange a personagem literária e cinematográfica; “Adentrando ao universo de *Máscaras*: Breves questões identitárias”, cujo objetivo é de apresentar algumas teorias que abarcam a identidade do sujeito pós-moderno e contemporâneo; “Das páginas para o streaming: Mario Conde e suas identidades”, aqui será realizada a análise das identidades dispostas na persona do detetive Mario Conde, no que se refere a personagem literária e cinematográfica; Por fim, “As interferências da sociedade na persona do detetive”, em que serão evidenciados alguns problemas sociais que interferem diretamente na identidade do sujeito. Além do mais, serão comparados trechos de ambos os sistemas para que seja possível visualizar as mudanças ou permanências da transposição do romance para a tela. E por último constarão as considerações finais baseadas no trabalho como um todo.

1 LEONARDO PADURA E FÉLIX VISCARRET: VIDA E OBRA

O objetivo deste capítulo é apresentar, de maneira concisa, a vida e obra do escritor cubano Leonardo Padura Fuentes, assim como a tetralogia *Estación Havana*; aqui também se discorre sobre a vida e obra de Félix Viscarret, responsável pela transposição das obras como minissérie para uma plataforma de *streaming*. O enfoque maior se dará na terceira obra literária e no terceiro capítulo da minissérie, ambos intitulados *Máscaras* (1997; 2016). Ademais, o contexto histórico e a personagem de Alberto Marqués serão contextualizados, visto que serão de suma importância no momento na análise da construção do detetive Mario Conde, pois “[...] o romance policial latino-americano, o chamado neopolicial, é uma literatura ‘de crimes muito fodidos, em que o que importa não são tanto os crimes, mas o contexto’” (TAIBO II, 1987, p. 170 *apud* MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 54)¹.

1.1 LEONARDO PADURA E A TETRALOGIA *ESTAÇÕES HAVANA*

Leonardo Padura Fuentes é um autor cubano nascido em Havana (1955), Bacharel em Língua e Literatura Hispânica pela Universidade de Havana em 1980. Desde o início dos anos de 1980, começou a contribuir para a revista cubana *El Caimán Barbudo* e o jornal *Juventud Rebelde*, e mais tarde, tornou-se editor-chefe de *La Gaceta de Cuba*. Além de escritor, Padura é ensaísta, jornalista e roteirista. Começou sua trajetória como escritor atuando em diversos gêneros, porém foi com o romance policial que se consagrou. Vale ressaltar que ele já era bastante conhecido no âmbito jornalístico, elemento esse fundamental para a escrita de suas obras.

Segundo Clemens August Franken Kurzen, Padura:

[...] havia publicado vários livros em diferentes gêneros: ensaios, reportagens, entrevistas, contos e romances. [...] Trabalhando como jornalista, ele havia investigado diferentes áreas da sociedade cubana. Em seu interesse pela literatura policial, ele a estudou em profundidade, desde Poe e Collins até Vázquez Montalbán. Em nível nacional, ele era um observador cuidadoso do gênero e um crítico (2009, p. 32).²

¹ Original em espanhol: “[...] la novela negra latinoamericana, el denominado neopolicial, es una literatura «de crímenes muy jodidos, en la que lo que importa no son tanto los crímenes como el contexto» (TAIBO II: 170 *apud* MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 54). **Todas as traduções são minhas, exceto quando indicado.**

² “[...] Tenía publicados varios libros de géneros diversos: ensayo, reportaje, entrevista, cuento y novela. [...] Trabajando como periodista había investigado em distintas zonas de la sociedad cubana. En su interés por la literatura policial la había estudiado con amplitud y profundidad, desde Poe y Collins hasta Vázquez Montalbán. En el ámbito nacional era un observador cuidadoso del género y un crítico (KURZEN, 2009, p. 32).

Nesse sentido, o autor traz em suas obras características da sociedade cubana, entre elas as mais marcantes são, a parametrização, a criação das Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAP), aspectos da Revolução Cubana, a própria questão da Ditadura e da censura. Além disso, o escritor apresenta também traços da contemporaneidade – sob o olhar de quem realmente teve contato com diversas áreas e pessoas – seja no âmbito social, cultural, político ou econômico. Reforçando essa ideia, Martín Escribá e Sánchez Zapatero afirmam que a atuação de Padura na esfera jornalística permitiu ao escritor “[...] realizar uma análise exaustiva da situação política em Cuba e aprender sobre informações e realidades às quais muitos compatriotas não têm acesso” (2007, p. 52)³.

Consequentemente, sua experiência como jornalista influenciou diretamente suas obras, visto que, ao trazer aspectos da realidade para o leitor, ele faz com que a história se torne verossímil, auxiliando assim, no processo de conhecimento do leitor no que tange à sociedade atual. Dessa forma, o autor faz com que o sujeito interprete o que está na obra literária e reflita sobre os acontecimentos. Com base nessa perspectiva, Perrone-Moisés menciona que “[...] as grandes obras da modernidade sempre deixaram o sentido suspenso, cabendo ao leitor interpretá-las” (2016, p. 43). Nesse sentido, Padura imprime em seus romances sentidos que estão presentes no dia a dia desse leitor, porém, ao apresentá-los em um romance, ele acaba atingindo outra camada social e intelectual.

Dessa forma, o romance policial não pretende apenas apresentar um caso e a sua investigação, mas sim trazer a realidade para ser debatida. Alguns dos temas recorrentes em suas obras são: a política, a corrupção e alguns problemas sociais como o preconceito e a criminalidade excessiva. Sumarizando, o romance policial é o produto de uma sociedade humana. O romance policial traz consigo a vocação política, uma das suas características mais sólidas, e que se mantém preservada até então, além de apresentar a verossimilhança e a sociedade que são aspectos essenciais do romance policial ibero-americano.

Trazer os traços da sociedade é uma das características mais marcantes de Leonardo Padura. Em seus escritos ele apresenta as diversas máscaras da sociedade, enfatiza a imoralidade social, a fragmentação do sujeito, entre outros assuntos presentes na sociedade. Com isso, fica perceptível que o autor exprime a ampliação do gênero policial. Corroborando

³ [...] realizar un análisis exhaustivo de la situación política cubana, conociendo informaciones y realidades vedadas para muchos compatriotas (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 55).

essa afirmação, Fernanda Massi menciona que: “[...] toda caracterização que não corresponde à delimitação imposta pelo gênero nos levou a concluir que os autores de romances policiais contemporâneos delinearão novas características que, conseqüentemente, ampliaram o gênero policial, [...]” (2011, p. 106-107). A ampliação do gênero permitiu uma fluidez nas fronteiras literárias no momento da escrita. No caso de Padura, por exemplo, ao mesmo tempo ele apresenta o afastamento dos autores cubanos que o precederam, assim como salienta aspectos próprios da contemporaneidade.

As características do romance *noir* clássico perceptíveis na obra de Padura são a *femme fatale*, o detetive inteligente, questões do submundo social e as influências de Dashiell Hammett, Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle⁴. Como na literatura sempre há a renovação dos gêneros, observa-se que a partir do *noir* clássico surgiu a literatura negra moderna – que ainda ostenta os traços clássicos – que se revela de forma adaptada ao contexto atual. De acordo com Giardinelli:

A literatura moderna *noir*, que agora atingiu uma certa dimensão filosófica, se propõe a investigar a condição humana, demonstra uma sólida formação clássica em muitos autores, é original, ousada e, ultimamente, até experimental. Por outro lado, em suas melhores expressões, a literatura *noir* é uma radiografia da chamada civilização, tão eficiente e sofisticada quanto desumana e destrutiva. É um meio tão bom como qualquer outro para primeiro entender e depois questionar o mundo em que vivemos (*apud* NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 04).⁵

Nesse sentido, pensando nas obras de Padura, ele se apropria do *noir* clássico, do moderno e também de outras vertentes do romance policial, como o *hard-boiled*⁶ que retrata a violência e a urbanização, além de se mostrar menos intelectual – se comparada com o romance de investigação, por exemplo. Pensando nas características de cada uma das linhas do gênero policial alinhadas ao contemporâneo, ficam evidentes que os aspectos de cada um são combinados, assim criando uma outra vertente: o neopolicial.

⁴ As vozes desses autores estão perceptíveis desde a estrutura da narrativa e a tríade – do clássico de Poe; à irreverência do detetive de Doyle; Assim como o *noir* de Hammett.

⁵ *La moderna literatura negra, que alcanza ya una cierta dimensión filosófica, se propone indagar en la condición humana, demuestra una sólida formación clásica en muchos autores, es original, audaz y últimamente hasta experimental. Por otra parte, en sus mejores expresiones, la literatura negra es una radiografía de la llamada civilización, tan eficaz y sofisticada como inhumana y destructora. Es un medio tan bueno como cualquier otro para comprender, primero, y para interrogar, después, el mundo en que vivimos (GIARDINELLI apud NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 04).*

⁶ As histórias *hard-boiled* começaram a ser publicadas após a Primeira Guerra Mundial, traçando um retrato realista da população urbana dos Estados Unidos. Dashiell Hammett é tido como o mais bem-sucedido entre os autores da primeira geração desse novo tipo de literatura criminal, ao passo que Raymond Chandler representa o melhor exemplo da geração seguinte. Os escritores de ficção *hard-boiled* criaram o investigador particular e o detetive americano heroico, que tanto bate quanto apanha, se abstém de relações pessoais e forma o seu próprio código moral, que, em geral, é mais severo e inflexível do que o do resto da população (JEHA, 2011, p. 03).

Segundo Juan Domingo Argüelles:

Nos referimos ao neopolicial, termo cunhado por Paco Ignacio Taibo II em 1990 para designar o tipo de prosa que há alguns anos vinha sendo praticada por escritores de origem latino-americana como Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura Fuentes e o próprio Taibo II, cujas características básicas são, nas palavras deste último: "a obsessão com as cidades; uma incidência temática recorrente dos problemas do Estado como gerador de crime, corrupção, arbitrariedade policial e abuso de poder; um senso de humor negro [...] e um pouco de realismo kafkiano" (*apud* GARCÍA TALAVÁN, 2014, p. 72).⁷

Logo, os romances de Padura trazem essas características do neopolicial, ou seja, ele busca apresentar uma realidade que é mascarada, seja pelo sistema, seja pelos grandes detentores de riquezas. Em *Máscaras* há passagens que transmitem essa ideia: “[...] Sempre a verdade. Sempre escondida ou transfigurada, a verdade desgraçada: umas vezes atrás de palavras, outras atrás de atitudes e às vezes até mesmo atrás de uma vida fingida e redesenhada só para esconder ou transfigurar a verdade” (PADURA, 2016, p. 155).

Por essa razão, pode-se dizer que o autor “[...] parte do princípio da ‘incerteza e desencanto’” (ROSELL, 2000, p. 450 *apud* KURZEN, 2009, p. 41)⁸, pois em toda a tetralogia é possível identificar que o detetive Mario Conde sempre está incerto do que está fazendo e desencantado com o que vê a sua volta. Em *Passado Perfeito* ele menciona que: “[...] era agradável caminhar com o sabor do café ainda na boca, **mas viu um cachorro morto, [...] e pensou que sempre via o pior [...]**” (PADURA, 2016, p. 15–16. Grifos nossos); Em *Ventos de Quaresma*: “Era Quarta-Feira de Cinzas e, com a pontualidade do eterno, o vento árido e sufocante, como se enviado diretamente do deserto para lembrar o sacrifício do Messias, penetrou no bairro e **revirou as sujeiras e as angústias**” (PADURA, 2016, p. 09. Grifos nossos). Em *Máscaras*:

[...] E se afastou para a Calzada, sentindo que o sol, vermelho, ímpio já batendo na altura de seus olhos, queimava-lhe o corpo e a alma. Sobre sua cabeça pôde ver a espada em chamas que lhe indicava a saída irreversível do paraíso **irremediavelmente perdido que fora seu, e já não era nem voltaria a ser. Se aquela esquina não lhe pertencia, restaria algo de seu título de propriedade?** (PADURA, 2016, p. 14. Grifos nossos).

⁷ Nos referimos al neopolicial, término acuñado por Paco Ignacio Taibo II en 1990 para designar la clase de prosa que desde hacía algunos años venían practicando escritores de origen latinoamericano como Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura Fuentes y el mismo Taibo II, cuyas características básicas son, en palabras de este último: “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor negro [...] y un poco de realismo kafkiano”. (*apud* GARCÍA TALAVÁN, 2014, p. 72)

⁸ [...] parte del principio de “la incertidumbre y el desencanto”. (ROSELL, p. 450 *apud* KURZEN, 2009, p. 41)

E por fim, em *Paisagem de Outono*:

Então a observou com angústia: aquela era a última garrafa de uma reserva feita às pressas três dias antes, quando o tenente investigador Mario Conde abandonara a Central depois de assinar o pedido de exoneração e **decidira se trancar para morrer de rum, cigarros, mágoas e rancores** (PADURA, 2016, p. 17. Grifos nossos).

Vale ressaltar que todas essas incertezas e melancolias expressadas pela personagem estão relacionadas com a sociedade na qual ele vive, pois nela se manifesta a impureza social, as máscaras que escondem a classe alta corrupta e sem escrúpulos, e a violência extrema.

Corroborando a isso, Kurzen menciona que:

Com estas observações, entramos plenamente no campo da crítica social, cultural e política da sociedade e do Estado, que é tão característico do gênero detetive noir. No caso de Padura, sua denúncia se concentra, sobretudo, em quatro aspectos bastante políticos: os altos e ricos funcionários burgueses, a Polícia Interna, a política cultural cubana nos anos setenta e oitenta e o uso de máscaras ideológicas pelos cubanos (2009, p. 48).⁹

Com base nas palavras do autor, é possível dizer que suas obras denunciam um país que vive em estado de constante vigilância e com limitações por parte da população. Os aspectos mencionados são observados em várias de suas obras, entre elas a tetralogia *Estações Havana*. De acordo com Noguero Jiméñez:

Esta situação será denunciada por Leonardo Padura, o carro-chefe da ficção neopolicial da ilha, tanto por causa de seus ensaios sobre o assunto como porque seus textos levaram ao colapso definitivo do romance policial revolucionário. Através dos casos do heterodoxo Mario Conde [...] Padura reflete abertamente sobre os episódios mais sombrios da história da Revolução: entre eles, a perseguição de homossexuais, os traumas causados pela guerra em Angola e a corrupção dos altos funcionários de Castro (2006, p. 11).¹⁰

Sendo assim, Leonardo Padura passa a ser um grande expoente do neopolicial quando o assunto são as denúncias da sociedade do século XX, como a corrupção, a violência, a prostituição, o tráfico de drogas, entre outros.

⁹ Con estas observaciones, entramos de lleno al campo de la crítica social, cultural y política de la sociedad y del Estado tan característica para el género policial negro. En el caso de Padura, su denuncia se concentra, ante todo, en cuatro aspectos más bien políticos: los altos y ricos funcionarios burgueses, la Policía Interna, la política cultural cubana de los setenta y ochenta y el uso de las máscaras ideológicas de los cubanos (KURZEN, 2009, p. 48).

¹⁰ Esta situación será denunciada por Leonardo Padura, buque insignia del neopolicial isleño tanto por sus ensayos sobre el tema como porque sus textos han supuesto el hundimiento definitivo de la novela policial revolucionaria. A través de los casos del heterodoxo Mario [...] Padura refleja sin tapujos los episodios más negros en la historia de la Revolución: entre ellos, la persecución de homosexuales, los traumas ocasionados por la guerra de Angola y la corrupción de los altos cargos castristas (NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 11).

Padura é um autor conhecido internacionalmente por tratar em seus romances de outros assuntos polêmicos, como as drogas e a homossexualidade, e também sobre temas que trazem para as páginas a crítica e a realidade obscura de Cuba. Realidade essa apresentada na tetralogia que tem, como protagonista, o detetive Mario Conde, e nesses quatro romances o autor apresenta a subversão do sujeito e uma Havana social e moralmente corrompida no período 1980 a 1990. Além disso, exibem rastros nostálgicos de uma época conturbada em Cuba e a crítica sobre o período. Em suma, o que há de mais marcante nos séculos XX e XXI.

As narrações têm seus enredos situados no ano de 1989 e têm como plano de fundo as quatro estações do ano. A primeira obra é *Passado Perfeito* (inverno, 1991), o segundo, *Ventos de Quaresma* (primavera, 1994), o terceiro, *Máscaras* (verão, 1997) e por fim, *Paisagem de Outono* (outono, 1998). As obras de Padura estão situadas em esferas da sociedade que, por muito tempo, tinham permanecido intocadas pelos escritores do crime, isto é, o que há de mais torpe na sociedade, como a imoralidade e a decadência. Logo, a tetralogia aborda temas que não eram comuns nos romances tradicionais, no romance *noir* clássico ou nas tramas de investigação. Ela traz à tona críticas que fazem com que o leitor observe um universo não muito distante de si.

O detetive Mario Conde, personagem principal das quatro obras, é caracterizado como um homem de 35 anos, solitário, machista, preconceituoso, alcoólatra e que sempre está envolvido em confusão, dentro e fora da delegacia. Porém, vale ressaltar os seus valores positivos: Conde é um sujeito leal, honesto, afetivo e solidário. Uma personagem que foge do estereótipo de um policial, visto que ele possui um método de investigação muito particular. Ele não sabe ao certo o motivo de ter entrado na polícia e o seu sonho é o de ser escritor, contudo suas tentativas de se inserir no mundo literário sempre são frustradas.

A obra de estreia da tetralogia é *Passado perfeito* (1991), romance no qual Mario Conde revive antigos amores, reencontra antigos colegas e revive sonhos que já haviam sido esquecidos. Aqui ele investiga a morte de um diretor de uma empresa estatal, que aparentemente tinha tudo para ser uma pessoa honesta, mas, no decorrer da investigação, descobre-se que na realidade ele é um líder corrupto que enriqueceu por intermédio de mentiras e desvios de dinheiro. Logo, o que era para ser apenas uma investigação de um homem importante passa a ser uma viagem ao passado já que esse homem é Rafael, antigo colega de escola do próprio detetive Mario Conde.

Ventos de Quaresma (1994) apresenta, como vítima, uma professora do Pré-Universitário de La Víbora¹¹ que parece ser uma jovem tranquila e bondosa. Porém as investigações apresentam uma subversão dessa imagem, visto que, na realidade, ela é uma mulher promíscua e que se relacionava com o diretor da escola, um jovem fora do círculo social da sua família, e também com um dos seus alunos, e é esse mesmo jovem que comete o assassinato da professora. A terceira obra é *Máscaras* (1997), e aqui um funcionário diplomático é desmascarado como um impostor e também é preso por assassinato. E por fim, *Paisagem de Outono* (1998), o romance que encerra a tetralogia e apresenta o último caso de Mario Conde dentro da polícia trabalhando como detetive. Aqui um antigo funcionário de um cargo público, que vivia no exílio, regressa ao país numa tentativa de recuperar um objeto de grande valor, adquirido por meios ilícitos, entretanto é assassinado pelo amante da esposa. É importante frisar que os romances com o detetive Mario Conde continuam mesmo após a tetralogia.

Padura ganhou diversos prêmios, assim destacando-se como um “[...] dos autores mais representativos da neopolicia latino-americano graças à sua saga de romances estrelados pelo investigador Mario Conde, [...]” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 54).¹² Pelo conjunto das obras ganhou prêmios como o *Café de Gijón* (1995) e o Prémio Internacional de Romance Negro com a obra *Máscaras*, o Prémio Hammet (1998), da Associação Internacional de Escritores de Romance Policial para o melhor romance negro, com *Paisagem de Outono*. Ganhou reconhecimento internacional com suas obras – entre elas constam os quatro romances da tetralogia e *O Homem Que Amava Os Cachorros* (2009). Sua grandeza também está nas telas: *Estações Havana* foi adaptada em 2016 pelo diretor Félix Viscarret para a plataforma da *Netflix* como uma minissérie intitulada *Cuatro Estaciones em La Habana*. “Pelo conjunto de sua obra, Padura recebeu ainda o Prémio Nacional de Literatura de Cuba (2012), e o Princesa de Asturias, da Espanha (2015)” (BOITEMPO, 2016, s.p.).¹³

Tendo como base as *Estações em Havana* e o detetive Mario Conde, algumas características são recorrentes nos quatro romances. Além da corrupção e da denúncia diante de pessoas públicas, há a *femme fatale*, a sordidez da atualidade, a nostalgia, a investigação como algo secundário, visto que a vida do detetive e de outras personagens se tornam mais interessantes, o pseudodetetive, o alcoolismo por parte do detetive e a sua confusão mental. No

¹¹ “*Pre universitario de La Víbora*”: Escola secundária situada no centro de Havana.

¹² “[...] actualmente en uno de los más representativos autores del neopolicia latinoamericano gracias a su saga de novelas protagonizadas por el investigador Mario Conde, [...]” [...]” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 54).

¹³ Disponível em: < <https://www2.boitempoeditorial.com.br/autor/leonardo-padura-243> >. Acesso em: 10 jul. 2021

decorrer deste trabalho esses e outros aspectos serão evidenciados em um romance de Padura e relacionados com o respectivo capítulo da minissérie *Cuatro Estaciones de La Habana* intitulado *Mascaras III*. Desse modo, as análises têm como objetivo principal acrescentar ainda mais no estudo acerca da construção da personagem do detetive Mario Conde e a transposição Intersemiótica.

1.2 FÉLIX VISCARRET E O *NOIR* CARIBENHO

A adaptação da tetralogia da literatura para as telas iniciou em 2016, sendo transposta, primeiramente, a obra *Ventos de Quaresma* para DVD, já a adaptação das outras três narrativas para a plataforma da *Netflix* aconteceu na sequência. O responsável pela modificação de mídia foi Félix Viscarret, diretor e roteirista, nascido em 1975 na Espanha, formado pela Universidade William Paterson, situada em Nova Jersey. Ao adaptar a tetralogia *Estación Havana* – ou como Viscarret chamou o “*noir caribenho*”¹⁴, ele teve o auxílio na produção do roteiro do próprio Leonardo Padura e da esposa do escritor Lúcia López Coll.

Seu repertório de filmes não é tão vasto, entretanto ele é responsável por direções e roteiros relevantes, como o curta metragem *Dreamers* (1998), o filme *Sob as Estrelas* (2007), a minissérie *Marco* (2012), o documentário *Saura* (2017), a minissérie *Pátria* (2020), entre outros. Com seus filmes e curtas ganhou alguns prêmios com o curta:

Dreamers (1998) [...] Menção Especial do Júri do Panorama no Festival Internacional de Cinema de Berlim (1999), [...] Vencedor do Hunter College National Film Festival em Nova York (1998) e Primeiro Prêmio de Melhor Curta-Metragem e Melhor Roteiro no Festival Nacional de Cinema de Alcalá (1999). Com *Sob as Estrelas* (2007), seu primeiro longa-metragem, Viscarret recebeu aclamação unânime da crítica e do público, recebendo dois prêmios Goya da Academia Espanhola, incluindo Melhor Roteiro Adaptado para Viscarret, de um total de sete indicações. O filme também venceu o Festival de Cinema de Málaga e foi convidado para os mais importantes festivais internacionais de cinema. [...] Ele ganhou prêmios como o Platinum Award (2017) de Melhor Série de Ficção com Quatro Estações em Havana (ALCINE, 2016, s.p.).¹⁵

¹⁴ Disponível em: < https://elpais.com/cultura/2017/01/27/television/1485526021_103276.html >. Acesso em: 10 jul. 2021

¹⁵ *Dreamers* (1998) [...] Mención Especial del Jurado de Panorama en el Festival Internacional de Cine de Berlín (1999), [...] Ganador del Festival Nacional de Cine Hunter College de Nueva York (1998) y el Primer Premio al Mejor Cortometraje y Premio al Mejor Guión en el Festival Nacional de Cine de Alcalá (1999). [...] Con *Sob as Estrelas* (2007) su primer largometraje, Viscarret recibió el aplauso unánime tanto de la crítica como del público, recibiendo dos premios Goya de la Academia Española, incluido el de Mejor Guión Adaptado por Viscarret, de un total de siete indicaciones. La película también es ganadora del Festival de Cine de Málaga e invitada a los festivales de cine internacionales más importantes. [...] Obtuvo premios como el Premio Platino (2017) a la Mejor Serie de Ficción con *Four Seasons en La Habana* (2016).

*As Quatro Estações de Havana*¹⁶, segundo o próprio adaptador é:

[...] O mundo que Padura apresenta é "um universo irresistível: histórias de detetives ambientadas em meio à decadência e à beleza sensual de Havana". Crimes investigados por um detetive policial desiludido. Paixões desatadas em meio a um clima quente e úmido. Uma cidade que sobrevive miraculosamente a um longo declínio. Como diretor, não poderia haver uma premissa mais empolgante" (EL MUNDO, 2015, s.p).¹⁷

Logo, fica perceptível que nesse processo houve uma relação bastante interessante entre Padura, Lúcia e Viscarret. Ademais, o diretor tentou trazer para o filme e, posteriormente, para a minissérie, o que Padura propôs nos livros: os traços da beleza, da sensualidade, da decadência da Ilha e aspectos da história e da política. Assim, ao adaptar a obra literária, o diretor teve que optar por trabalhar com os signos do meio cinematográfico para construir a narrativa de Padura no universo audiovisual. Portanto, é possível identificar semelhanças e diferenças entre a obra literária e sua respectiva adaptação cinematográfica, como veremos mais à frente. No que tange à análise da obra literária em relação a sua adaptação cinematográfica, esta será realizada no quarto capítulo deste trabalho. Por ora, o debate realizado terá foco no resumo da obra literária *Máscaras*, na apresentação das personagens, além do contexto histórico existente no livro.

1.3 O VERÃO DE MÁSCARAS

Mario Conde é um detetive diferente do tradicional: ele se apresenta, nos dois primeiros livros, como um sujeito extremamente melancólico, perdido, fragmentado, alcoólatra e cheio de problemas, tantos que os pontos positivos quase que passam despercebidos. Em *Máscaras* essas ainda são características presentes, contudo é possível identificar pequenas mudanças em sua identidade. Nessa obra a nostalgia se apresenta com mais intensidade, já que é a primeira vez que ele menciona a sua mãe e dá mais detalhes sobre a infância e ainda apresenta aspectos religiosos, conforme explicitado nos trechos abaixo:

[...] Conde lembrou que, quando criança, assistira a várias festas de aniversário nos caramanchões de aluguel do bosque, do outro lado da ponte, e que numa ocasião, representando um Tarzan pendurado nos cipós dos loureiros, arranhara numa pedra as

¹⁶ No trabalho será utilizado o nome traduzido da minissérie ao invés do original *Cuatro Estaciones de La Habana*.

¹⁷ *El mundo que Padura presenta es "un universo irresistible: historias policíacas en medio de la belleza decadente y sensual de La Habana. Crímenes investigados por un desencantado detective de policía. Pasiones que se desatan en medio de un clima caluroso y húmedo. Una ciudad que sobrevive milagrosamente a un largo declive. Como director, no puede haber una premissa más apasionante"* (EL MUNDO, grifos do autor).

botas ortopédicas novas em folha que sua mãe lhe calçara para ir à festa (PADURA, 2016, p. 30).

- Para que vocês vejam que ter ido ao catecismo tem suas vantagens... Dia 06 de agosto é a festa da transfiguração para os católicos. Segundo a bíblia, neste dia Jesus se transformou diante de três de seus discípulos no Monte Tabor, e Deus, de uma nuvem de luz, pediu aos apóstolos que o escutassem sempre. Não é muita coincidência que apareça um travesti morto no dia 6 de agosto? (PADURA, 2016, p. 31).

Na primeira obra, *Passado Perfeito*, Conde inicia a narrativa com ressaca e solitário, e é aqui que ele tem seu primeiro reencontro com o passado:

[...] – Tá, já sei... Escuta, e como se chama o homem?
 – Um minuto... Aqui está, Rafael Morín Rodríguez, diretor da Empresa Atacadista de Importações e Exportações do Ministério da Indústria.
 – Espera, espera aí – pediu Mario, [...]. Acho que não ouvi direito, Rafael o quê? (PADURA, 2016, p. 14)

Nessa volta ao passado, ele reencontra Tamara, seu primeiro amor, e Rafael, marido de Tamara e vítima do romance. Além disso, há fortes traços de melancolia, nostalgia e confusão por parte do detetive com relação a si mesmo: “O que você fez da sua vida, Mario Conde?” (PADURA, 2016, p. 50)

Em *Ventos de Quaresma*, ele encontra uma nova mulher que, no desfecho da obra, também o abandona: “– Mario, não complique ainda mais as coisas. Não sei por que comecei essa loucura com você. Eu estava me sentindo só, fui com a sua cara, precisava ir para a cama com um homem, entenda isso, mas escolhi o pior homem do mundo” (PADURA, 2016, p. 197). Nesse romance, até certo ponto da narrativa, a personagem ainda mantém viva a sua vontade de ser escritor, mas as decepções com a vida e com o trabalho acabam levando-o à desistência: “[...] Fechou as pálpebras com força e tentou se convencer de que o melhor era dormir, dormir, sem nem mesmo sonhar” (PADURA, 2016, p. 204).

Em *Máscaras*, novamente é perceptível a alteração da identidade da personagem, – talvez a vontade de viver? –, o sorriso começa a aparecer em seu rosto, mesmo que timidamente, e o sonho de ser escritor ressurgiu com mais força: “Levantou-se e puxou a caixa da máquina de escrever que estava debaixo da cama. Abriu-a e observou a fita, meio manchada de mofo e preguiça. Levou a máquina para a cozinha, pousou-a em cima da mesa e foi buscar umas folhas de papel” (PADURA, 2016, p. 157).

Na última obra, *Paisagem de Outono*, ele está decidido a deixar de ser detetive, contudo o novo Major impõe algumas condições para assinar a sua baixa: resolver um último caso, o qual necessita de descrição e rapidez para ser concluído. Ao final, ele descobre quem foi o

assassino, consegue a tão sonhada baixa da polícia e continua na caminhada de reconciliação consigo mesmo e com o mundo. Ademais, a história finaliza com Mario Conde completando mais um ano de vida e com a passagem do Furacão Félix, que faz alusão a um novo ciclo na vida da personagem: “– Sim, porra, vem de uma vez – grita, então, para o céu ameaçador, sem parar de correr e convencido, pela primeira vez em muitos anos, de que está fazendo justamente o que quer e deve fazer [...]” (PADURA, 2016, p. 230).

Apenas com essas características mencionadas, identifica-se, nas primeiras duas obras, um homem que vive no passado, e para preencher as lacunas bebe, se envolve com diversas mulheres, fuma e não sabe o motivo de ter entrado na polícia. A terceira obra já deixa perceptível a tentativa da reconciliação, mesmo que vários aspectos expostos nas obras anteriores ainda sejam identificados, como a melancolia, por exemplo. Ou seja, os dois primeiros livros – e a metade do terceiro – narram as tristezas e a falta de perspectiva da personagem, enquanto que, na segunda parte do terceiro livro e no último, percebe-se um pouco mais de esperança na personagem.

Isto posto, o corpus desta dissertação é formado por duas obras: uma literária e sua respectiva adaptação filmica, ambas intituladas *Máscaras*. A estação predominante, em ambas as obras, é apenas o verão, e como consequência, as cores quentes irão dominar toda a trama, “O calor é uma praga maligna que tudo invade” (PADURA, 2016, p. 11). Em *Máscaras*, Conde inicia afastado do seu cargo de detetive e está atuando em um “cubículo”¹⁸: “– Agora virei barnabé, porque me suspenderam depois da briga que tive com um imbecil aí. Me puseram para preencher fichas e não me deixam nem pôr a cara na rua...” (PADURA, 2016, p. 20). Todavia, em uma manhã quente de agosto, ele é chamado até a sala do Major Rangel, o motivo: “[...] um travesti morto no Bosque de Havana” (PADURA, 2016, p. 28). Sendo assim, o detetive é tirado da sua tarefa naquela sala minúscula para voltar a investigar as ruas de Havana.

O jovem morto é Alexis Arayán, filho de Faustino Arayán, último representante cubano da UNICEF. O sobrenome Arayán pertence a uma família tradicional da Ilha, ou seja, a família de Alexis possui prestígio e respeito. Esse é um dos motivos que fez com que o Major escolhesse Mario Conde para a investigação, pois além de estar acostumado a investigar pessoas públicas, ele é um dos melhores da delegacia no âmbito da investigação (mesmo que nesse momento o Major não queira):

[...] Apesar de suas excentricidades e de uma falta de rigor cada vez mais visível, o tenente sempre fora seu melhor homem, e o Velho confiava nele e mais de uma vez

¹⁸ Maneira que ele denomina qualquer sala pequena da delegacia.

manifestara por ele carinho e respeito, em público e em particular. [...]. – Bem, o problema é que é que não me bastam os investigadores que tenho e não há outro jeito senão suspender provisoriamente o seu afastamento. Preciso que você e o sargento Manuel Palacios peguem imediatamente um caso: [...] (PADURA, 2016, p. 27-28).

Ao chegar no bosque, Mario Conde e Manuel Palacios, – mais conhecido como Manolo –, veem:

[...] Alexis Arayán, mulher sem benefícios da natureza, toda engalanada de vermelho, com um vestido comprido e antiquado, os ombros cobertos pelo xale também vermelho e a cintura marcada por uma faixa de seda, caminhando com alguém sob a noite multiplicada do Bosque de Havana. [...] As marcas deixadas pelas sandálias de Alexis registravam o trajeto da estrada para o bosque. As outras pegadas eram do seu acompanhante, um homem corpulento, que devia olhar com insolente fascínio o rosto de Arayán: sobrancelhas bem delineadas, pálpebras sombreadas de lilás discreto, cílios eriçados com rímel e aquela boca, tão esplendorosamente vermelha quanto o estranho vestido, vindo de um passado impreciso, mas sem dúvida remoto (PADURA, 2016, p. 31).

Um fato importante é que Conde é um homem machista e conservador. Sendo assim, ao se deparar com o homossexual morto, em um primeiro momento, ele sofre um impacto e demonstra certa estranheza:

Quer que eu diga uma coisa, Manolo? Não estou gostando nem um pouquinho disso. Parece misterioso demais, e neste país faz calor demais e tem aporrinhações demais para que além disso haja mistérios. E, para completar, jamais gostei de veados, para seu governo. Já fiquei meio de pé atrás com essa história (PADURA, 2016, p. 34).

Durante a investigação, Mario conhece sobre o universo homossexual, ou seja, passa a entender as dificuldades enfrentadas pelos homossexuais no passado e as que eles têm que enfrentar na atualidade ao sair na rua. Além de aprender mais sobre os percalços que os artistas do passado sofreram para ter sua voz ouvida e sua arte lida e encenada. Outro aspecto importante é que a partir desse conhecimento as crenças limitantes que já existiam na personagem começam a ser trocadas e transformadas em concepções que abrangem grande parte das minorias.

Para que conheça outras realidades e consiga visualizar outros pontos de vistas, Conde tem o auxílio de outras personagens, entre elas, Alberto Marqués. Assim, fica perceptível que as mudanças presentes na identidade de Conde só aconteceram no momento em que ele teve acesso à outras personagens. Isso fica bastante evidente ao final de *Máscaras* e no decorrer de *Paisagens de Outono*. Além do mais, *Máscaras* possui um significativo cunho histórico e ideológico, assim como traços da religião católica e do preconceito da sociedade com todos aqueles que não seguem o padrão estabelecido por quem está no poder. Consequentemente a

obra apresenta para o leitor, além da vida conturbada do detetive Mario Conde, a história de um país que sofreu com a ditadura em 1970 e questões da parametrização em Cuba. Cabe mencionar que essa é uma personagem primordial para auxiliar o detetive Conde no seu processo de reconciliação consigo mesmo. Posto isso, faz-se necessário trazer um pouco mais sobre ele e a história.

1.4 BREVE PANORAMA ACERCA DO CONTEXTO HISTÓRICO IMPRESSO NA OBRA *MÁSCARAS: A VOZ DE ALBERTO MARQUÉS*.¹⁹

Máscaras é uma narrativa construída de forma fragmentada, em certos momentos temos Mario Conde narrando sobre a investigação, em outros, sobre as memórias da sua infância ou sobre as mulheres com quem ele se relacionou. Entre uma narração e outra, o autor insere outras personagens contando suas histórias. Logo, temos a narração da investigação, dos suspeitos, das memórias de Conde e de outras personagens. Uma personagem que ocupa grande espaço no romance, e que de suspeito passa a ser amigo do detetive, é Alberto Marqués: homossexual, diretor e censurado. Alberto é uma das personagens que tem grande influência sobre a identidade de Conde e sobre a investigação de Alexis.

A história narrada por Mario Conde acontece em Havana no ano de 1989, porém as memórias contadas trazem fatos ocorridos desde meados dos anos de 1960 e 1970 relacionados com o presente das personagens. De acordo com Sílvia Cezar Miskulin:

Com o triunfo da Revolução em 1959, desenvolveu-se, em Cuba, uma intensa movimentação cultural, marcada pelo surgimento de novas publicações, instituições, editoras, teatros e inúmeras manifestações artísticas e musicais. Novas oportunidades de trabalho e incentivos à criação foram fundamentais para o florescimento do meio intelectual e cultural cubano (2019, p. 537).

Ainda no ano de 1959, outros marcos são importantes para a cultura cubana, como a criação do *Icaic* (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas), a *Casa de las Américas*, organização “[...] que realiza atividades de natureza não governamental, visando desenvolver e expandir as relações socioculturais com os povos da América Latina, do Caribe e do resto do mundo” (CASA DE LAS AMERICAS, s.d, s.p)²⁰, lembrando que essa é uma das

¹⁹ Texto apresentado no XIX Seminário Nacional de Literatura, História e memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano Intitulado **História e memória na obra de Padura; Alberto Marqués em foco**. Disponível em: <<https://www.seminariolhm.com.br/site/simposios/04/10.pdf>>

²⁰ “[...] realiza actividades de carácter no gubernamental, encaminadas a desarrollar y ampliar las relaciones socioculturales con los pueblos de la América Latina, el Caribe y el resto del mundo” (CASA DE LAS AMERICAS)

mais importantes instituições culturais de Cuba, e também o *Lunes de Revolución*, um periódico distribuído semanalmente.

Contudo foi em 1961 que a paisagem cultural começou a se alterar e as repressões começaram a ocorrer com mais frequência. Em 11 de outubro de 1961 ocorreu o marco inicial da repressão em Cuba, “[...] quando a polícia prendeu as prostitutas e os prováveis homossexuais que se encontravam em Havana [...] numa noite que ficou conhecida como “*la noche de las tres P*” (pederastas, prostitutas e proxenetas) [...]” (MISKULIN, 2019, p. 541).

Com base nisso, foi a partir de 1961 que tudo se intensificou, e a Ilha passou a ser alvo de uma censura em massa, sobretudo no que tange à repressão relacionada à sexualidade. Nessa época foram instauradas as UMAPs – Unidades Militares de Ajuda à Produção, uma forma que o governo encontrou de controlar todos aqueles que apresentassem uma conduta imprópria em público. Com essas Unidades o governo visava controlar os homossexuais, intelectuais, críticos, assim como obras culturais. A parametrização foi:

[...] Uma política de perseguição individualizada transformou-se, em 1964, numa política massiva de perseguição, com buscas e internamentos de homossexuais (reais ou presumidos) nas Umaps, em Camaguey, que funcionavam como campos de trabalhos forçados para os “desviados” ideológicos ou sexuais (MISKULIN, 2019, 542).

A parametrização, como aponta Padura, “[...] foi um tipo de censura que surgiu logo após o caso de Heberto Padilla e foi aplicada àqueles que ‘não atendiam a certos parâmetros’” (*apud* FERNÁNDEZ, 2002)²¹. Essa foi uma forma de censura aplicada em todos aqueles que não seguiam os padrões estabelecidos pela sociedade, o que notoriamente caracterizou uma época turbulenta na história de Cuba. A homossexualidade foi considerada um “[...] produto de uma degeneração moral inadequada para a criação do sujeito revolucionário ideal” (FERNÁNDEZ, 2002)²².

Vale lembrar que, além da repressão imposta, os anos de 1960 em Cuba também:

[...] foram marcados pelo fortalecimento das organizações populares, pela Revolução Cubana, pelo processo de integração latino-americana e do Caribe, pela manifestação do sentimento anti-imperialista, pelas reivindicações das minorias no plano internacional e pela emergência do movimento feminino (NITRINI, 2010, p. 63-64).

²¹ “[...] fue una especie de censura que surgió poco después del caso de Heberto Padilla, y fue aplicada a quien “no cumplía con determinados parámetros” (FERNANDEZ, 2002);

²² “[...] un producto de una degeneración moral poco adecuada para la creación del sujeto revolucionario ideal” (FERNANDEZ, 2002);

Fica evidente que esse foi um período turbulento para a sociedade, para o sujeito e para a cultura do País. Como já mencionado, Heberto Padilla teve grande importância nesse período. Poeta e jornalista cubano, “[...] fez parte de uma geração de talentosos escritores cubanos marcada pelo fogo da Revolução” (FUSCHINI, 2001, p. 310)²³. Isto posto, podemos concluir que ele foi um grande expoente para a cultura do país e também uma das vítimas da censura.

O caso Padilla foi o evento mais significativo do fechamento cultural e marcou o fim da “lua de mel” entre o governo cubano e a intelectualidade de esquerda internacional. Padilla ficou preso 28 dias em 1971 e foi obrigado a fazer uma autocrítica, na qual confessou ter conspirado contra a Revolução, envolvendo sua esposa Belkis Cuza Malé e os escritores Manuel Díaz Martínez, César López, Norberto Fuentes, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Lezama Lima e Virgílio Piñera. Sua autocrítica foi lida publicamente no salão de atos da *Uneac*, no dia 17 de abril de 1971, em sessão presidida por José Antonio Portuondo, quando Padilla se viu obrigado a ampliar a sua confissão diante de muitos agentes de segurança do Estado, que filmaram o episódio (MISKULIN, 2019, p. 544).

Esse foi apenas o prelúdio da política da censura castrista da época. Outro artista que foi censurado foi Virgílio Piñera, que, além de sofrer com a censura ideológica, passou pelo período de parametrização, ou seja, pela cura da sua sexualidade, fato esse exposto na obra de Padura. Levando essa questão em consideração, o autor intercala as memórias e a vida do detetive Mario Conde para apresentar também um período de sofrimento para o povo cubano mascarado pelo governo.

Além de apresentar a época conturbada, *Máscaras* é uma homenagem a Virgílio Piñera e a sua peça *Electra Garrigó*²⁴, visto que ele foi um autor e disseminador da cultura que sentiu na pele o preconceito e a repressão. Desse modo, percebe-se que “[...] A história da literatura não é o mero registro acumulativo de tudo o que se produziu, nem a simples compilação de temas ou formas, mas a reescritura constante de textos anteriores com um olhar para o presente [...]” (COUTINHO, 2010, p. 122). Assim, a obra de Padura se apresenta como uma reescrita de um passado obscuro em Cuba, além de dar voz para um artista que por muito tempo foi mantido calado.

Marqués é um dos suspeitos, e como parte da investigação, o detetive deve reconstruir os últimos passos da vítima para tentar desvendar o caso. Em um primeiro momento, o detetive vai até a casa dos pais de Alexis, e descobre que o jovem não morava mais lá, mas sim com

²³ “[...] parte de una generación de talentosos escritores cubanos marcados por el fuego de la Revolución” (FUSCHINI, 2001, p. 310);

²⁴ Diferentemente do texto fonte em que Electra mata Clitemnestra por ter sentimentos por seu pai Agamêmnon, na peça de Piñera é Electra quem trama a morte de Agamêmnon influenciando Clitemnestra a cometer o assassinato. “[...] Piñera, siguiendo su vocación iconoclasta, trastornadora de lo convencional y aceptado, compuso con *Electra Garrigó* una tragedia con visos de broma, una tragedia grotesca” (MATAS, 1989, p. 77.).

Alberto. Nesse momento, Faustino fala para o detetive: “[...] mas eu sabia que um dia esse rapaz ia nos dar um desgosto, e olhem como tudo terminou. Desde menino Alexis vivia nos dando dor de cabeça. Não só por seu problema [...]” (PADURA, 2016, p. 80)

Antes de ir à casa do acusado, Conde procura sua ficha policial e nela está escrito:

[...] Alberto Marqués: homossexual, de vasta experiência predadora, apático político e transviado ideológico, ser conflituoso e provocador, estrangeirizante, hermético, gongório, possível consumidor de maconha e outras drogas, protetor de gays extraviados, homem de duvidosa filiação filosófica, cheio de preconceitos pequeno-burgueses e classistas, anotados e classificados com a inegável ajuda de um manual moscovita de técnicas e procedimentos do realismo socialista... [...] dramaturgo e diretor de teatro [...] (PADURA, 2016, p. 37-38).

E a partir do que foi lido, o detetive cria uma imagem do sujeito. No entanto, ao chegar no endereço do diretor e tocar a campainha, ele se depara com um Marqués “[...] pálido, incolor, magro até a esqualidez, com a cabeça enfeitada apenas por uma penugem lisa e descolorida” (PADURA, 2016, p. 38). Desde o primeiro contato que o detetive tem com a personagem, a presença do teatro é sempre muito forte, seja nas suas ações, seja na forma de se portar do diretor, e o que está a sua volta também traz a essência da arte:

[...] Alberto Marqués, sem fechar a porta, foi até uma das paredes da sala e abriu uma porta-janela que espalhou a luz grosseira de agosto no piso xadrez do aposento, provocando uma luminosidade agressiva e decididamente irreal: como de uma lâmpada orientada para o palco. Então Conde entendeu tudo: havia caído no meio do cenário de *O Preço*, a obra de Arthur Miller (PADURA, 2016, p. 39).

Nos primeiros diálogos com o detetive, Alberto se mostra um sujeito arrogante que utiliza da ironia para se livrar de qualquer acusação e também para deixar o detetive desconfortável com a situação:

- Pode jogar a cinza no chão, senhor policial.
 - Tenente Mario Conde.
 - Pode jogar a cinza no chão, senhor policial tenente Mario Conde – disse o homem, e Conde obedeceu. Você vai se foder comigo, seu engraçadinho de merda, pensou (PADURA, 2016, p. 41).

Todavia a situação vai se alterando, e em certo momento, ambos conseguem manter uma conversa decente e também se sentem mais confortáveis para compartilhar histórias pessoais sobre o passado de cada um:

O Marqués o olhou com um gesto de fastio, como se aquela insistência policialesca lhe parecesse desatinada e doentia.
 - Não. Examinou bem as estantes?

- Lá não está, por isso lhe pergunto.
- Pois me reviste, se quiser – propôs e levantou os braços, aproximando Conde do horror: o roupão se levantou quase à altura dos joelhos, enquanto os botões lutavam para escapar...
- Não precisa. Acho melhor eu ir embora. [...] vendo que o Marquês continuava em sua pose de detido pronto para ser revistado, não pôde deixar de rir. [...] (PADURA, 2016, p. 100).

Com a aproximação de Mario Conde, Alberto começa a narrar as suas memórias para o detetive, primeiro suas aventuras: ele conta como foi feliz em sua viagem a Paris, que lá era possível “[...] afirmar público sua ideologia materialista dialética e histórica e sua certeza de que a religião é o ópio, a maconha e até os Marlboros dos povos” (PADURA, 2016, p. 43). Ele pôde conhecer outros lugares, outras realidades, outras pessoas, enfim, sentiu o gosto da liberdade. Lá ele também pôde conversar, criar e interagir, com outros autores e artistas, e ser valorizado pela sua arte. Alberto Marquês sempre foi um diretor muito respeitado e aplaudido, algo digno de um grande diretor de teatro, com amigos que iam de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Cortázar entre outros de grande influência para o mundo da arte.

Todavia, sabemos que os autores, que faziam parte do círculo de amigos da personagem, tiveram seus momentos de alegria e também de luta, visto que muitos foram repreendidos por defenderem a camada marginalizada e também por propagarem sua arte e sua voz. Com Alberto, diretor de teatro e homossexual, não foi diferente. Após toda a alegria e liberdade que ele viveu em Paris, veio a tristeza e a repressão na volta para Cuba. De repente os aplausos sumiram e as cortinas se fecharam para sempre, e Alberto Marquês se tornou um fantasma em Havana:

[...] E deixei cair o pano. Dei-me por vencido e aceitei todos os castigos: trabalhar na fábrica, primeiro, e na biblioteca, depois, esquecer o teatro e as publicações, as viagens e as entrevistas, transformar-me em nada. E assumi meu papel de fantasma vivo. Atuando com máscara e tudo, durante tanto tempo que você mesmo pode ver: a máscara branca agora é meu próprio rosto (PADURA, 2016, p. 199).

A censura contra o diretor sempre existiu, devido a sua orientação sexual, por falar de ideologias contrárias àquelas impostas pelo governo e por fazer arte. Porém foi a partir dos anos de 1970 que as coisas ficaram mais difíceis. Alberto estava preparando a sua versão de *Electra Garrigó* – obra originalmente escrita por Virgílio Piñera em 1941 e encenada, pela primeira vez, em 1948 –, que seria encenada no Teatro das Nações em Paris: “[...] essa ideia genial seria o princípio de meu último ato como diretor teatral” (PADURA, 2016, p. 90).

Em um dos ensaios da peça, os atores foram convidados a sentarem e então começou uma espécie de julgamento e o réu, sem direito a advogado, era Alberto Marquês:

Eram quatro, como uma espécie de tribunal inquisidor, sobre a mesa puseram um desses gravadores grandes de rolo e iam dizendo às pessoas os seus pecados e perguntando-lhes se estavam dispostas a rever suas atitudes no futuro, se estavam de acordo em iniciar um processo de reabilitação, trabalhando nos lugares em que eles decidissem. [...] A primeira acusação que me fizeram foi a de ser um homossexual que exibia sua condição, e observaram que para eles estava claro o caráter antissocial e patológico da homossexualidade e que devia ficar mais clara ainda a decisão já tomada de repelir e não admitir tais manifestações blandiciosas nem sua propagação numa sociedade como a nossa. Que eles estavam encarregados de impedir que a “qualidade artística” (e insistiram comigo que o homem que falava abriu e fechou aspas, enquanto sorria) servisse de pretexto para fazer circular impunemente certas ideias e modas que corrompiam nossa abnegada juventude. [...] então veio o julgamento estético: disseram que minhas peças e minhas montagens só pretendiam transformar o esnobismo, a extravagância, a homossexualidade e outras aberrações sociais em matéria estética única, que eu havia me desviado do caminho das aspirações mais puras com toda essa filosofia da crueldade, do absurdo e do teatro total e que não iam me permitir essa ‘arrogância senhorial’ [...] de atribuir-me o papel de crítico exclusivo da sociedade e da história cubanas, enquanto eu abandonava o palco das lutas verdadeiras e utilizava os povos latino-americanos como tema para criações que os transformavam em favoritos dos teatros burgueses e das editoras do imperialismo.... [...] disse também que minha pessoa, meu exemplo e minha obra eram, como todos sabiam, incompatíveis com a nova realidade... (PADURA, 2016, p. 95-97).

Nesse trecho fica clara a repressão sofrida pela personagem, por ser homossexual e querer disseminar a arte. O inquisidor ainda afirmava que “[...] aquilo era uma luta aberta contra o passado, o imperialismo e os lacaios da burguesia, a favor de um futuro melhor, numa sociedade em que o homem não fosse o lobo do homem” (PADURA, 2016, p. 97).

Alberto Marqués foi tirado de circulação, anos se passaram sem que seu nome e sua crítica fossem publicadas em revistas ou jornais. Ele “[...] desapareceu das antologias e até dos dicionários de autores. Nada: deixou de existir. [...] não que tivesse morrido ou deixado o país, [...]. Mas porque o obrigaram a mudar os costumes” (PADURA, 2016, p. 57). Alberto teve seus aplausos negados “[...] num belo dia porque ele e suas peças não obedeciam a determinados parâmetros que de repente eram considerados invioláveis” (PADURA, 2016, p. 59). Assim, na época “A homossexualidade, aos olhos do regime autoritário, era incompatível com a nova sociedade socialista” (PINHEIRO, 2018, p. 10).

Além da censura, nas UMAPs (Unidades Militares de Ajuda à Produção) vários jovens foram mortos, torturados ou cometeram suicídio – dentro ou fora das Unidades. Os que conseguiram sair vivos levaram marcas para o resto da vida. A inclinação ao suicídio é um sentimento que gira em torno da obra também, pois remete a toda essa época de repressões e tristezas. Durante a investigação, Mario Conde vai até o quarto de Alexis, e nesse momento Alberto narra mais uma de suas memórias:

O Marqués se levantou e apontou para uma das estantes.

- Olhe só isto: Mishima, Zweig, Hemingway, meu pobre amigo Calvert Casey, Pavese... Sentia certo fascínio pelo suicídio e pelos suicidas, absolutamente doentio, claro. Vivia dizendo que tudo em sua vida era um erro: seu sexo, sua inteligência, sua família, seu tempo, e dizia que tinha consciência desses enganos, o suicídio podia ser a solução: talvez assim tivesse uma segunda chance (PADURA, 2016, p. 93).

Fica claro que, por ser homossexual, Alexis também sofria o preconceito por parte da sociedade, do governo, e até mesmo de seu pai: “[...] – Alexis escolheu seu caminho e olhe como terminou. É como um castigo... Fico de cara no chão de tanta vergonha só de pensar. Fantasiado de mulher...” (PADURA, 2016, p. 81). Alberto Marqués foi quem deu um lar para Alexis depois que ele saiu de casa por não ser aceito, justamente por ele saber pelo que o jovem estava passando e o que ele estava sentindo.

[...] A experiência da vida histórica pode acrescentar outros conflitos ao drama, meu amigo policial: não esqueça que nos anos sessenta houve aqui mesmo algo que se chamou Umap, as famosas Unidades Militares de Apoio à Produção, onde confinavam, entre outros seres daninhos, os homossexuais, para que se tornassem homens cortando cana e colhendo café, e que, depois de 1971, ditou-se um decreto, de novo aqui mesmo, para que os policiais como você, os promotores e os juizes o cumprissem, e no qual se legislava sobre o “homossexualismo ostensivo e outros comportamentos socialmente condenáveis”... E você é tão ingênuo que ainda perguntava por que um homossexual chega a pensar no suicídio? (PADURA, 2016, p. 144-145).

O jovem foi morto em 1989 e as lembranças de Marqués aconteceram em meados dos anos de 1970. Dessa forma, identificamos que os anos passaram, mas a censura continuou. Após conhecer um pouco mais sobre a história do diretor e da história do seu país, Conde passa a refletir e realizar críticas sobre a sociedade preconceituosa e aos padrões que lhe foram ensinados como corretos. Com base nisso, *Máscaras* se trata de:

[...] um romance desmistificante não apenas de teorias anteriores sobre a homossexualidade, mas também da história cubana [...]. A obra em si, portanto, constitui uma crítica não apenas ao fato da perseguição à homossexualidade, [...] mas também uma crítica de toda a ideologia (FERNÁNDEZ, 2002).²⁵

Por conseguinte, Padura imprime em sua obra um cunho político nas personagens, “[...] Para ser político, um romance não precisa falar em política nem propor soluções. Basta mostrar uma situação de maneira que o leitor veja e reflita sobre ela” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 100). E é exatamente o que o autor faz, apresenta uma crítica à sociedade, aos governantes e às formas como eles agiram/agem com as minorias, mas de uma forma que o leitor reflita sobre o

²⁵ [...] es una novela desmitificadora no sólo de previas teorías respecto a la homosexualidad, sino también de la historia cubana, [...]. La obra en sí, por lo tanto, constituye una crítica no sólo al hecho de la persecución de la homosexualidad, [...] sino también una crítica a toda la ideología. (FERNÁNDEZ, 2002).

assunto: “[...] todos esses que se creem donos da vida, do destino e até da pureza moral, cultural e mesmo histórica de um país. Foram esses que quiseram acabar com gente como eu, ou como o próprio Virgílio, e conseguiram, você sabe” (PADURA, 2016, p. 94). Sendo assim, *Máscaras* trata “[] de um ensejo narrativo para denunciar o que significou a década de 1970 para as artes no país e as consequências dela, como se explicita em uma fala de Marqués a Conde” (GUERRA, 2019, p. 171).

A voz de Alberto Marqués e o contexto histórico da obra foram trazidos com o intuito de agregar na pesquisa, além de serem relevantes para a identidade do detetive Mario Conde. Dessa forma, será possível entender melhor a construção narrativa da personagem e como se deu sua evolução. Assim, no momento da análise da personagem, os aspectos apresentados aqui irão contribuir para o entendimento da personagem, além de, posteriormente, serem expostos também na adaptação filmica. Assim sendo, o capítulo seguinte tem o intuito de debater as relações entre o cinema e a literatura.

2 LITERATURA E CINEMA: A CONSTRUÇÃO DE UM DIÁLOGO ENTRE AS ARTES

A relação entre as artes está se tornando cada vez mais frequente, importante e aceita no âmbito acadêmico, pois o consumo de narrativas Interartes é uma tendência contemporânea. No entanto, por ser um estudo recente ele ainda está em processo de expansão. Apesar disso, o estudo Interartes já apresentou resultados consideráveis. Desse modo, este capítulo propõe uma discussão acerca das correntes teóricas de autores como Julio Plaza, Linda Hutcheon e Thais Flores Nogueira Diniz. Outro aspecto abordado neste capítulo é referente à linguagem cinematográfica e às características próprias desse sistema semiótico, assim como um breve panorama no que concerne às plataformas de *streaming*.

2.1 REFLEXÕES TEÓRICAS ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE AS INTERARTES E A LITERATURA

A arte de narrar histórias vem se transformando e se adaptando ao longo do tempo, isso acontece devido às evoluções da linguagem e principalmente no que tange o aprimoramento das tecnologias. Com o tempo novas manifestações, muito mais elaboradas, foram surgindo como o cinema, os jogos de vídeo game, os cliques musicais, entre outras. Esse aumento fica perceptível na quantidade de séries e minisséries, filmes, videoclipes – que combinam mídias – nos últimos anos. Assim, é incontestável que a mídia passou a abranger as mais diversas categorias.²⁶ Nesse sentido, pode-se dizer que essa abrangência se deu devido ao avanço tecnológico, pois foi percebido um aumento significativo na criação de artes multimidiáticas, mixmidiáticas e maxmidiáticas, isto é, textos que apresentam a fusão das mídias (CLÜVER, 2006, p. 24).

Isto posto, nota-se cada vez mais que a linguagem foi – e continua – se modificando, assim se adaptando ao meio e às formas disponíveis. A partir do instante em que a fusão das mídias

²⁶ A imensa variedade de ofertas disponibilizadas por empresas de varejo online e serviços de streaming de músicas e filmes no início do século XXI é um dos reflexos do processo de customização de mercadorias e serviços inaugurada na segunda metade do século passado. [...] A demanda latente de consumidores por mercadorias e serviços diversificados, aliada aos avanços gerados pela popularização dos computadores e a expansão global da internet na década de 90, permitiram que empresas prestassem mais atenção nas preferências de seus clientes e nas tendências de consumo por meio da análise de históricos de compras e características em comum entre os consumidores. Estas pesquisas revelaram a consolidação de inúmeros e variados nichos de clientes, dispostos a vasculhar vastos catálogos de livros, músicas e filmes até encontrar o que procuram e que hoje em dia representam uma significativa parcela no consumo de diversos serviços disponíveis por meio da internet, como a Netflix. (TEIXEIRA, 2005, p. 05)

começou a acontecer, houve uma abrangência no processo de contar as histórias sendo realizada por meio da palavra, da imagem-, da música, da encenação, ou com a combinação de dois – ou mais – sistemas interligados.

Hoje identificamos obras literárias transformadas em filmes, em jogos, em pinturas; jogos eletrônicos se transformaram em filmes, a lista de modificações de mídias é extensa. Outro ponto relevante é a questão da encenação – seja por meio de pessoas reais ou de animações (*Stop Motion* ou computação gráfica) –. Com isso, “[...] Surgiu, então, um discurso interdisciplinar, preocupado com as inter-relações entre as artes, opondo-se ao estudo isolado de cada uma dessas artes” (DINIZ, 2010, p. 196).

À vista disso, novas histórias são contadas e recontadas a partir de mídias diferentes, e com isso, novas obras são criadas e adaptadas para esse universo audiovisual. A migração de textos entre as mídias ficou caracterizado como – entre tantos outros termos – transposição intersemiótica ou simplesmente como Adaptação. Esse procedimento permitiu que um texto fosse transposto para outra mídia e o seu resultado passou a ser definido como uma nova obra. Sendo assim, passou a ser comum, “[...] O trabalho de adaptação, absorção e transformação [...], por mais ‘remotas que sejam suas raízes e seus ilustres brasões’” (NITRINI, 2010 p. 65).

Contudo, mesmo as transposições sendo caracterizadas como uma nova obra, há de se levar em consideração que “[...] a criação de uma nova mídia é feita pela fusão das antigas” (HIGGINS, 2012, p. 49). Ou seja, para que ocorra a fusão/hibridização dos sistemas, é necessário que se utilize dos sistemas já existentes. Logo, o texto passa a ter traços de outras obras e mídias. Desse modo, entende-se que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974a, p.64 *apud* SILVA, 2003, p. 214). Portanto, “[...] podemos concluir que todas as midialidades são, basicamente, o resultado de uma transformação” (BRUHN, 2020, p. 26).

Para exemplificar melhor, pensemos no teatro e nas adaptações cinematográficas realizadas a partir do roteiro e da encenação no palco. As peças de Shakespeare, por exemplo, foram encenadas várias vezes dentro do seu sistema cênico, porém o cinema também se aventurou a adaptar clássicos como *Romeu e Julieta* (adaptação em 1996 sob direção de Baz Luhrmann), *Otelo* (1995 – sob a direção de Oliver Parker), *O Mercador de Veneza* (adaptado em 2004, dirigido por Michael Radford), dentre tantos outros títulos do poeta e dramaturgo inglês. Com base nos exemplos mencionados, quando o roteiro cênico é transposto para o roteiro cinematográfico:

[...] o resultado é sempre uma transcrição ou um novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte, que pressupõe uma série de transformações, visto que os diversos suportes são regidos por diferentes códigos e convenções (CAMATI, 2009, p. 294).

Sendo assim, o cinema utiliza algumas características do sistema teatral – para, na sequência, dar continuidade ao processo de transição para o sistema cinematográfico – a fim de criar um novo texto. Além disso, mesmo o teatro e o cinema sendo dois sistemas performativos, ainda assim é possível identificar que são necessárias modificações no processo de mudança de sistema, pois cada um possui suas características específicas.

No Brasil também foram realizadas adaptações do teatro para o cinema, portanto, houve a criação de novas obras inspiradas em peças teatrais. Sendo algumas delas: *Lisbela e o Prisioneiro* (1964), do escritor Osman Lins, que em 2003 foi adaptada por Guel Arraes; *A Dona da História*, peça escrita em 1999 por João Falcão e transposta por Daniel Filho em 2004; e *O Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna também adaptada por Guel Arraes em 1999.

Apenas com esses exemplos, é possível constatar que os diretores de cinema souberam aproveitar outras mídias performáticas, visuais e também aquelas predominantemente verbais. Dentre as verbais, eles identificaram em romances, contos, microcontos, e também naquelas obras em que o verbal não é o único elemento, como as HQs, fontes de ideias para a criação de roteiros. Quem adapta pode optar por traduzir apenas uma obra, – *Laranja Mecânica* de Anthony Burgess (1962) e adaptada por Stanley Kubrick (1971), por exemplo – ou por utilizar uma obra base e inserir características de outras obras, independentemente se forem literárias ou filmicas. Assim, cria-se uma nova obra que apresenta, em seu roteiro, traços intertextuais, como por exemplo *Donnie Darko* (2001), de Richard Kelly, que traz os intertextos de filmes como *De Volta para o Futuro* (1985) e *E.T – O extraterrestre* (1982), e da literatura, Stephen King, Lewis Carroll, Kafka e Graham Greene.

Além dos cineastas citados acima, outra mídia detém a inferência da literatura: os jogos eletrônicos. O *designer de games* é responsável por projetar os jogos, conseqüentemente o adaptador também observou nesse sistema uma fonte de influência. Dessa forma, algumas obras literárias foram traduzidas para esse novo sistemas em que um jogador manipula as personagens, além dos efeitos sonoros e especiais presentes nos jogos. A obra *A Divina Comédia*, escrita no século XIV por Dante Alighieri, foi adaptada para o jogo *Dante's Inferno*, desenvolvido pela *Visceral Games* em 2010. O jogador deve guiar Dante até as profundezas do inferno para salvar sua amada utilizando de objetos e da magia para se proteger. À vista disso, o jogo é uma adaptação da obra literária que engloba características do seu próprio sistema e de outros, assim criando uma nova obra.

Com base nos exemplos mencionados, percebe-se que: “Primeiro, há uma peça de teatro, ela então é transformada em um filme; primeiro, há um parque de diversões, então há um jogo de computador; primeiro, há uma pintura, em seguida há um poema que representa essa pintura etc” (BRUHN, 2020, p. 25). Assim, fica claro que, para existir uma nova obra, – em um sistema diferente de signos, é necessário que os modelos existentes sejam aproveitados. Ademais, nota-se que a arte contemporânea vem apresentando novos significados, seja na sua forma escrita, visual ou cultural. E essa fusão de sistemas faz com que exista uma copresença de diferentes mídias:

[...] (ou, mais precisamente, de diferentes formas midiáticas) que fazem emergir, por sua concomitância, uma constelação intermediária (emblema, hq, arte sonora, ou ainda, em uma perspectiva histórica, igualmente teatro, ópera e cinema). A multimídia (ou plurimídia) é compreendida aqui em um sentido amplo, ainda que a prática da análise deva evidentemente levar em consideração as diferentes variantes das misturas midiáticas, no seio das quais a interação ou o “diálogo” das mídias implicadas pode ser constituída de qualidades, de graus e de efeitos estéticos diferentes uns dos outros (RAJEWSKY, 2020, p. 56).

Em vista disso, devido a fusão das mídias observou-se que o produto final é caracterizado como um sistema híbrido, e que “[...] todas as mídias são mídias mistas, combinando códigos diferentes, convenções discursivas, canais, modos sensorial e cognitivo” (MITCHELL, 1994, p. 95 *apud* ELLESTRÖM, 2017, p. 73).

Segundo McLuhan:

O híbrido ou o encontro entre duas mídias é um momento de verdade ou revelação por meio do qual nasce uma nova forma. [...] O momento do encontro das mídias é um momento de liberdade e liberação do transe e entorpecimento imposto por elas aos nossos sentidos (1999, p. 55 *apud* MÜLLER, 2010, p. 86).

Isto é, a partir da mescla entre os sistemas, foi possível observar que no processo de hibridização houve a expansão das obras e dos sistemas, além da versatilidade das mídias e a ampliação das fronteiras dos gêneros, visto que elas passaram a ser mais flexíveis. De todo modo, existem vários outros exemplos que fazem parte dos estudos da transposição, pois essa ciência é abrangente e está cada vez mais sendo alvo de novas pesquisas.

Antes de entrar no debate das Interartes – estudo que rege a abordagem entre as mídias e que norteia este trabalho –, é importante entender que, além de ser um campo vasto de estudo ele também possui várias nomenclaturas. Para Julio Plaza (1987) o diálogo entre os signos verbais e não verbais é denominado Tradução Intersemiótica – já que o processo envolve a tradução de uma obra para outro sistema de signos –; para Claus Clüver (1997; 2006), a relação

entre diferentes sistemas de signos é chamada de Intermidialidade, pois, no diálogo entre as expressões artísticas, existe, também, a relação entre as diferentes mídias e a troca de sistemas semióticos; Diniz (1999; 2010), por sua vez, atribui ao processo a nomenclatura de Estudos Interartes, mas também se utiliza da Tradução Intersemiótica – pois trabalha-se com mais de um tipo de sistema semiótico –; e para Linda Hutcheon (2011), o fenômeno da interação entre diferentes sistemas de signos é chamada de Adaptação, para ela, a Adaptação é uma forma de entender as relações entre as artes. Vale ressaltar que essa não é apenas uma troca de terminologia, mas sim de uma concepção teórica.

Por vezes neste estudo os termos Interartes e Intermidialidade irão surgir, quase como termos similares, porém vale ressaltar que elas são concepções diferentes, mas que possuem uma relação intrínseca. Posto isso, torna-se necessário compreender as questões terminológicas.

Corroborando essa questão, Cläus Clüver observa que há uma certa imprecisão no termo Estudos Interartes:

Assim, não apenas por razões de intraduzibilidade para línguas como o alemão (este causa dificuldades consideráveis num discurso internacional), mas antes, ainda, devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermidialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2006, p. 18)

Assim, a denominação Estudos Interartes é uma terminologia mais geral para os estudos entre as artes, enquanto que Intermidialidade deve ser entendido como:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares (CLÜVER, 2006, p. 224).

Assim, “[...] a intermidialidade surge do constante olhar de alguns comparatistas dispostos a deslindar objetos profícuos e repletos de variegadas redes de significações” (LIMA, 2013, p. 180). Grazielli Alves de Lima salienta ainda que: “[...] conceituar mídia especificamente ainda é uma atividade em andamento, visto a inserção de novos meios tecnológicos e as múltiplas linguagens que os acompanham” (2013, p. 181).

Portanto, este estudo focará em basicamente três termos principais: Interartes, Intermedialidade e Adaptação, assim como em teóricos que utilizam esses termos. Todavia, vale ressaltar que as teorias se complementam, mesmo se apresentarem algumas divergências ou se possuírem nomenclaturas diferentes. Apesar disso, elas não serão excludentes, mas sim complementares e readaptadas dentro de seu próprio contexto de pesquisa. Nesse sentido, faz-se necessário mencionar brevemente sobre do que se trata o termo transposição intersemiótica de Julio Plaza, para assim ser possível compreendê-la como uma teoria complementar.

Para Julio Plaza, o processo de troca de sistemas é designado como Tradução Intersemiótica, pois, no processo de mudança do sistema semiótico, há o processo de tradução dos signos para outros sistemas. Segundo o autor, “O homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, [...]” (PLAZA, 2013, p. 46), logo, o século XX foi o período em que as fusões entre as diversas linguagens e expressões artísticas começaram a ocorrer com mais frequência (PLAZA, 2013, p. 11), visto que esse foi um período de mudanças sociais e tecnológicas que resultaram às mais diversas manifestações artísticas e culturais.

O ato de narrar as histórias também foi influenciado por essas mudanças, aspecto esse perceptível na maneira como as mídias começaram a se fundir, e essa ação fez com que os sistemas de signos distintos iniciassem um diálogo entre as obras. McLuhan menciona que a:

[...] hibridização ou encontro de dois ou mais meios constitui um momento de revelação do qual nasce a nova forma. Assim, o processo de hibridização nos permite fazer os meios dialogarem. A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado, que é a criação de um meio novo antes inexistente. Uma segunda possibilidade é superpor diversas tecnologias [...]. Neste caso, os múltiplos meios não chegam a realizar uma síntese qualitativa, resultando uma espécie de colagem que se conhece como multimídia (*apud* PLAZA, 2013, p. 65).

Posto isso, é evidente que a evolução das linguagens e da hibridização possibilitou o diálogo, e conseqüentemente, o surgimento de novas formas. Assim, o signo de um sistema transforma-se em um compilado de inferências “[...] que se constitui conforme traços de outros elementos que, não sendo ele, fornecem-lhe uma rede de fragmentos significantes” (PEREIRA, 2010, p. 147). As palavras de Pereira corroboram a ideia de Plaza de que a Tradução Intersemiótica consiste em interpretar os signos verbais por meio dos sistemas de signos não verbais.

Com a junção dos signos e o fato de existir a comunicação entre as artes, torna-se perceptível que os sistemas semióticos se relacionam, assim como a própria literatura se relaciona com o cinema e com as demais expressões artísticas. Esse diálogo da literatura com outras artes culmina na releitura de um enredo literário e complementa o código verbal (texto) com os códigos não verbais (som, cor, luz, figurino). Dessa maneira, o sistema cinematográfico é capaz de materializar a literatura à sua maneira.

Ainda segundo Plaza, “[...] a tradução [...] se apresenta como ‘a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados pelo presente” (2013, p. 02). Assim, a obra traduzida para outra mídia faz com que muitas histórias sejam recontadas e inseridas na atualidade, além de servir como um resgate da memória. A própria obra de Padura (com foco na tetralogia *Estações Havana*) é um reflexo desse resgate histórico e da preservação da memória de Cuba, além de servir como uma homenagem para os autores mencionados pelo escritor durante as narrativas, servindo como um elo entre passado e presente:

Recuperar uma história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes (PLAZA, 2013, p. 5-6).

Dessa forma, a tradução é uma maneira de apresentar para o público uma nova forma de ler, assistir e sentir a arte e a literatura, além de salientar ou atenuar alguns traços do produto fonte para inseri-lo no contexto do público alvo.

Quando uma obra passa a fazer parte de outro sistema semiótico, ela se adapta a ele, sendo assim, e em concordância com Plaza, “A tradução modifica o original porque este também é produto de uma leitura [...]” (2013, p. 32). Ou seja, ao adaptar uma obra literária para o cinema, o diretor pode adicionar suas inferências, sejam elas literárias ou de qualquer outra mídia, trazendo para a obra de chegada a intertextualidade de outros textos, como forma de fazer o seu público conhecer novos autores/diretores.

Portanto, obra fonte e obra originária são textos independentes, mas que se complementam e se enriquecem mutuamente. Para que a intersemiose seja alcançada, é necessário o diálogo entre as obras, desse modo, há a interação entre a obra de partida e de chegada. Entretanto, ambas as obras devem ser compreendidas como obras únicas e originais, logo, não há a

necessidade de produzir uma obra igual que explique o texto fonte, mas sim que ambas conversem entre si.

Levando em consideração o que foi dito, muitos debates acerca da fidelidade podem ser iniciados. Contudo, Plaza afirma que falar de fidelidade no momento da transposição não é relevante para os estudos da tradução e da relação entre literatura e interartes, pois cada obra possui suas particularidades. E tanto escritor quanto adaptador transpõem em suas obras certas especificidades, o que caracteriza toda adaptação como uma nova obra. Segundo Plaza, “[...] O processo tradutor Intersemiótico sofre a influência [...] também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (2013, 10). Assim, ao traduzir uma obra para uma mídia diferente, o texto de chegada sofrerá influências, não só dos gêneros, mas também do meio midiático.

Com base nisso, a tradução é vista como uma nova forma de ler a obra adaptada. Em outros termos, ela traduz os aspectos históricos, contexto, personagens, pontos de vistas, entre outros elementos de uma maneira diferente, para que eles possam ser contextualizados e fazer sentido no polissistema literário e cultural de chegada. Diante disso, a questão da fidelidade não pode ser levada em consideração nos processos de tradução intersemiótica e no diálogo entre as artes, pois quem adapta deixará rastros de outras literaturas, outras mídias e estará criando uma nova obra antes inexistente. Por ser um assunto polêmico e que causa certas contradições, ele será debatido mais à frente com o auxílio de outros autores.

No que se refere ao ato de transpor uma obra literária para outros meios, deve-se levar em consideração que ela ultrapassa as fronteiras entre as artes e oportuniza ao leitor/espectador novas formas de ver o mundo e a arte. Por fim, em sua obra *Tradução Intersemiótica* (2013), Plaza apresenta a evolução da linguagem, assim como o processo de tradução entre as mídias. Além disso, é possível identificar a relevância de seus estudos para compreender o processo da tradução intersemiótica. Vale ressaltar que suas ideias serão fundamentais para aprofundar esta pesquisa.

Até aqui ficam claros alguns pontos acerca do diálogo entre sistemas semióticos distintos, entre eles: 1) o estudo preza a relação entre as mídias; 2) no processo acontece um cruzamento de fronteiras, (seja de gênero, cultura ou mídia) 3) as narrativas têm ganhos, visto que as obras puderam ser expandidas para outros públicos; 4) as obras, quando transpostas para outro sistema semiótico, são caracterizadas como novas obras.

Os Estudos Interartes e a Adaptação são outras denominações para o processo de troca de sistemas semióticos. A discussão, a partir de agora, será baseada nos postulados teóricos de

Thais Flores Nogueira Diniz, com complemento de Claus Clüver. Já no âmbito da adaptação, principalmente a cinematográfica, a teorização será baseada em Linda Hutcheon e Robert Stam. A linha de estudo desses autores denomina o processo de transferência de um sistema semiótico para o outro de Estudos Interartes ou Intermidialidade – como foi abordado no que diz respeito a terminologia.

A partir desse estudo, desenvolveu-se a diferença sobre os Estudos Interartes, mais precisamente, sobre a intermidialidade. Por sua vez o “[...] termo “intermidialidade” foi cunhado em 1983, pelo teórico alemão Aage A. Hansen-Löve em analogia à intertextualidade” (OLIVEIRA, 2020, p. 08). Esse vocábulo foi desenvolvido a partir da teoria da relação entre textos – conhecido como intertextualidade –, isto é, dos rastros de uma obra deixados em outra obra de um sistema midiático diferente. De acordo com Rajewsky, “Esse procedimento de derivação do termo ‘intermidialidade’ a partir do termo ‘intertextualidade’ começa a se impor a partir do início dos anos 1990 e se torna, o mais tardar em 1995, um método muito difundido” (2020, p. 49). Desde então, essa denominação passou a ser utilizada para relacionar as fusões entre os sistemas signícos, assim, criando uma nova interpretação.

Ainda trazendo o conceito de intertextualidade e ampliando a noção das interartes:

[...] pode-se efetivamente associar, em um primeiro momento, a intermidialidade às “relações entre mídias” em um sentido amplo, ou seja, potencialmente a todo tipo de interdependências midiáticas e, portanto, às modalidades, funções e níveis mais variados do intermidiático (RAJEWSKY, 2020, p. 50).

Em vista disso, a primeira vertente que observou potencial nas Interartes foi a Intertextualidade, pois a “[...] leitura de textos visuais inevitavelmente envolve referências a intertextos verbais; o mesmo pode valer para a música [...]” (CLÜVER, 1997, p. 03). Sabe-se que a intertextualidade sempre existiu nas obras, sejam elas literárias ou não, “[...] como citações, referências ou alusões a outras obras mais antigas ou contemporâneas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 42). Em vista disso, ela é caracterizada pela relação entre os textos, e esse diálogo pode apresentar referências verbais ou não (como o espaço, a cenografia, o figurino), isto é, as obras estão direta ou indiretamente conectadas entre si.

No que tange à interdependência, concorda-se sobre as relações que a obra fonte e de chegada apresentam entre si, logo elas não demonstram o caráter de dependência, cada uma faz parte de seu próprio sistema. Em síntese, a intermidialidade aborda as relações e combinações gerais entre as mídias e suas transformações para outros sistemas semióticos, daí o prefixo “inter” que “[...] destaca o momento de um ‘estar-entre’, um ‘inter-esse’ (RAJEWSKY, 2020, p. 50).

Segundo Claüs Clüver:

Os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais, elementos verbais, auditivos, cinegráficos e performáticos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizesse justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade” (2006, p. 19).

Conforme mencionado por Clüver, demorou um certo tempo para que as formas mistas se tornassem objetos de estudos entre as disciplinas, pois “[...] O estudo das relações entre literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política e econômica foi declarado ‘extrínseco’ às preocupações genuínas de um estudioso da Literatura” (CLÜVER, 1997, p. 02). Isto significa dizer que o valor desse estudo era questionável por alguns autores, entre eles E. Hanslick, ele considerava que “[...] o texto literário representava um mundo próprio, autônomo, autotélico e auto-suficiente” (1954/1967 *apud* CLUVER 1997, p. 02). Contudo, ao longo das pesquisas, visualizou-se que assim como a língua, a Literatura é flexível, e pode migrar para outros sistemas signícos sem perder suas características.

Assim, reafirma-se que o sistema semiótico literário funciona como “[...] a linguagem que, circulando por entre saberes e artes, antecipa novas formas de viver e pensar pois absorve, reúne e dissemina os sinais de mudança presentes nas linguagens com as quais interage” (PEREIRA, 2010, p. 153). Daí a possibilidade de transpor a palavra para outros sistemas, uma vez que, assim como na literatura, os outros sistemas também se apresentam como uma linguagem de interação.

Baseando-se no que foi dito e pensando nas novas tecnologias e mídias disponíveis, percebe-se que houve o:

[...] aparecimento de novos tipos de textos cujo estudo não caberia mais dentro do domínio das disciplinas tradicionais. Junto a esses novos textos veio também o interesse pelas tradições e práticas não ocidentais, os discursos transdisciplinares e os estudos culturais, todos se unindo para fornecer modelos para a transformação do tradicional estudo comparatístico das artes, [...] (CLUVER *apud* DINIZ, 2010, p. 197).

Logo, quando se compreendeu que, ao mesclar as artes, era possível criar interpretações antes inexistentes, foi que os Estudos Interartes começaram a auxiliar na transformação das metodologias tradicionais e serem aceitos também como disciplina. Por isso os estudos entre as mídias – e o termo intermedialidade – são relativamente recentes.

Ainda no que se refere ao termo intermedialidade, Rajewsky salienta que:

[...] intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que [...] de alguma maneira acontecem entre as mídias. ‘Intermediático’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre mídias (2012, p. 18).

Segundo a autora, o processo intermediático faz com que as fronteiras se tornem fluidas o que facilita o cruzamento de um sistema para o outro. Além disso, “[...] É importante notar que, nos Estudos Interartes, trata-se sempre de relações transmidiáticas [...]” (CLÜVER, 2006, p. 17). Ou seja, “[...] a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘intermedialidade’” (MOSER, 2006, p. 42 *apud* LIMA, 2013, p. 181).

Levando em consideração a citação de Clüver e Moser, percebe-se que os Estudos Interartes prezam pelas relações entre as Artes e seus desdobramentos no processo de transposição. Além de tratar da “[...], mudança de um sistema de signos para o outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia” (CLÜVER, 2006, p. 17). Logo, para que o processo de intermídia aconteça, é necessário que ocorra a troca do sistema semiótico. Exemplo: as músicas do cantor Lulu Santos foram transpostas para o teatro com a peça intitulada *Meu Destino é Ser Star* (2019).²⁷ Dessa forma, abre-se um leque de oportunidades para os tradutores e para as novas traduções.

Os Estudos Interartes, por apresentarem um campo vasto de objetos de estudos, também possibilitam “[...] relacionar uma variedade maior de disciplinas e para desenvolver teorias de intermedialidade gerais, relevantes em seu aspecto transmidiático” (RAJEWSKY, 2012, p. 16). E também propiciam a interpretação por meio de outras “[...] modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação” (CLÜVER, 2006, p. 16). Em outras palavras, devido às possibilidades de interpretação e o entrecruzar das obras, as Interartes têm como objeto de estudo as mídias que se mesclam – e é nítido que essa abrangência atinge diversas categorias. A partir disso, criam-se interpretações diferentes das obras adaptadas, além de desenvolver teorias e discussões sobre a temática.

Além disso, para chegar ao seu objetivo final, que é relacionar as obras entre mídias, os estudos se iniciam, primeiramente, pela obra fonte, pois é nesse momento que se investiga as razões que levaram o adaptador a migrar para tal sistema midiático. Segundo Clüver:

²⁷ “Direção geral de Renato Rocha e direção musical e arranjos de Zé Ricardo”. Disponível em: < <https://www.cenamusical.com.br/coletiva-do-musical-meu-destino-e-ser-star/> >

[...] O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero, transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias [...]. Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos com possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação (2006, p. 16).

Para compreender um pouco mais sobre isso, com base em Clüver e o estudo do texto fonte, tomaremos brevemente como exemplo o filme *O Trono Manchado de Sangue*, de Akira Kurosawa, que foi adaptado da peça *Macbeth*, de Shakespeare. A peça teatral inglesa, cuja primeira publicação primeira publicação infólio data de 1623, narra a trajetória do General Macbeth desde seus tempos de glórias até a sua ruína. Nela estão presentes características sombrias do comportamento humano, entre eles a ganância e a ambição doentia de Lady Macbeth. A peça está contextualizada na cultura de língua inglesa, mais precisamente na Escócia.

Já a obra de Kurosawa foi adaptada em 1957 e se passa no período Sengoku, e o novo sistema semiótico, por meio do qual a obra shakespeariana é relida e reinterpretada, é o cinematográfico. A cultura da obra literária e cinematográfica são totalmente diferentes, uma vez que as obras em questão pertencem a polissistemas culturais e literários distintos, o que talvez seja uma das modificações mais claras juntamente com a mídia e o gênero. Desse modo, fica claro que a cultura é um elemento de grande importância no processo de alteração do sistema de signos, visto que quem adapta pode optar por abordar aspectos culturais distintos, assim como as questões sociais, de modo a inserir, por meio de uma contextualização, a obra adaptada na cultura de chegada. A temática continua sendo a trajetória de Macbeth, a manipulação de sua esposa e a profecia das bruxas que conduzem as ações sanguinárias do General e de Lady Macbeth. Logo, as longas falas escritas por Shakespeare são adaptadas para o contexto de chegada, as direções de palco são trocadas por várias locações e o narrador passa a ser a câmera.

As fronteiras de gênero e de cultura (transculturação) são facilmente atravessadas, o que traz a ressignificação da obra clássica do teatro para a contemporaneidade do cinema, ou seja, a troca faz com que haja alterações no contexto, na recepção da obra e aumente ainda mais sua abrangência. Em vista disso, percebe-se a importância de estudar o texto fonte para na sequência trazer a obra transmutada. Assim, é possível analisar questões de estrutura, de adaptações, da própria linguagem, entre outros.

Tendo em mente a adaptação de Kurosawa baseado em Shakespeare, notam-se que:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver, elas florescem. (HUTCHEON, 2011, p. 59)

Corroborando as ideias dos autores já mencionados, é importante trazer os preceitos de Thais Flores Nogueira Diniz. A autora menciona que, quando ocorre o processo de troca de sistemas, é como se houvesse a “[...] tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, [...]” (1999, p. 313). Segundo Diniz, a modificação de uma obra para outro formato leva em conta os elementos próprios de um sistema sócio-cultural. Para exemplificar, a autora faz referência entre o teatro e o cinema.

O teatro conta com um sistema composto pelo texto dramático, o qual contém as rubricas, pelos atores, pela maquiagem, pela iluminação, pelos adereços, pelo figurino, pelo cenário e, de certa forma, pelo público, pois o espectador participa ativamente na atividade teatral. O cinema, por sua vez, conta com elementos semelhantes como roteiro, câmera, atores, montagem, figurino, entre outros. A grande diferença entre o teatro e o cinema está na relação com o espectador. De um lado, no teatro a relação do espetáculo com o público acontece concomitantemente. Portanto, o espectador “participa” ativamente da encenação e cada expressão emitida por ele ao longo do espetáculo, como riso, choro, suspiros, afeta, em maior ou menor grau, a condução da encenação. No universo cinematográfico, por outro lado, o espectador estabelece uma relação com o filme *a posteriori*, quando o material cinematográfico já está pronto, editado e lançado.

No processo de transportar um sistema para o outro, o adaptador deve encontrar correspondências para as imagens verbais ou o contrário. Segundo Diniz (1999, p. 316) “[...] Quando traduzimos do teatro para o cinema, alguns elementos considerados como peculiares ao teatro serão transformados em outros, especificamente cinematográficos”. Um exemplo desse processo de transposição e de elementos equivalentes nesse procedimento é a obra shakespeariana *Macbeth*, já mencionada, que foi adaptada e transposta para o cinema, e na qual o diretor precisou encontrar elementos da linguagem cinematográfica que suprissem os signos do teatro.

No que corresponde à intermedialidade a autora, em seus estudos, traz a voz de outros autores de extrema relevância para os Estudos Interartes, entre eles Wolf. Esta menciona que:

[...] Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que ‘intermedialidade’ é em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, ‘capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia’ (1999, p. 40–41 *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 52).

Logo, se levarmos em consideração o prefixo *inter* e sua flexibilidade, reforça-se a ideia de que o processo intermidiático só acontece quando há a “[...] interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas sígnicos não verbais” (JAKOBSON, 2007, p. 64-65), o que salienta que a base fundadora dos estudos interartes é a relação entre os sistemas sígnicos.

Ademais, segundo Rajewsky,

[...] a intermedialidade não é uma função fixa uniforme. Ela analisa exemplos individuais em relação à sua especificidade, levando em consideração possibilidades historicamente mutantes para a funcionalização das práticas intermidiáticas (2012, p. 23).

Assim como a linguagem, as relações entre as mídias não são fixas, pois, ao analisar um processo de transposição, é necessário levar em conta aspectos como os sistemas de partida e chegada, de que forma se deu a mutação do tempo/espaço e das personagens, entre tantas outras características. Por isso, essa é considerada uma linguagem flexível e abrangente, logo, demonstrando ainda mais sua importância no meio acadêmico.

Outro aspecto importante de ressaltar são os aspectos políticos e a forma que eles são abordados na obra fonte e na adaptação, ou seja, essa característica política pode marcar a obra de forma explícita ou implícita. Essa é uma particularidade de extrema importância no momento da tradução intersemiótica, pois, dependendo do polissistema cultural e literário da obra fonte, a tradução pode apresentar esses aspectos de forma clara, pode optar por suprimir ou até mesmo deixar subentendido.

Leonardo Padura imprime na tetralogia a política de maneira expressiva, pois traz exemplos da própria história de Cuba. Em contrapartida, no momento em que houve a adaptação, esse aspecto passou a não ser o foco, mas ainda sim esteve presente e foi transposto à sua maneira. Sendo assim, partindo dessa alteração, é possível identificar as questões políticas abertamente, seja com menções a políticos ou com a inserção de pessoas que sofreram com a repressão do período. A obra *Máscaras*, por exemplo, apresenta as vozes de Virgilio Piñera – censurado por ser homossexual – e Heberto Padilla – censurado e exilado devido à ideologia. No momento da transposição, essa questão política não teve tanto foco quanto nas obras literárias, porém são

perceptíveis no cenário, nas inserções de cenas da revolução logo no início do episódio com as falas de políticos que ficaram registradas na história.

Outro aspecto estudado pela vertente das Interartes diz respeito à questão de fidelidade, brevemente abordado no início deste capítulo. É válido ressaltar que quando uma obra é transportada para outra mídia, ela inevitavelmente sofre alterações, tais como, mudanças, exclusões e acréscimos de certos trechos. Com efeito, a questão de fidelidade não deve ser levada em conta nesse processo de transmutação, pois cada mídia possui suas particularidades, e, como dito anteriormente, a obra adaptada não é uma cópia da obra fonte, mas sim uma obra com suas próprias características e particularidades. Segundo Wellington Ricardo Fioruci:

Percebemos, por meio de estudos sobre intertextualidade e intermedialidade, que as relações entre literatura e cinema vêm se modificando, deixando para trás a necessidade de fidelidade entre si e assumindo um caráter transnacional, interativo, o qual não mais admite uma via de mão única entre as artes, mas sim inúmeros caminhos pelos quais se pode transitar (2016, p. 141).

No momento da transposição de uma obra para outra mídia, sempre existirão mudanças, seja na linguagem, seja na própria mídia. Assim, é inevitável não haver exclusões e ganhos, pois, quando é realizado o processo de adaptação, acontece a recodificação do signo pelo adaptador. Dessa forma, ele interpreta o código/signo para na sequência criar o seu próprio texto. Vale lembrar que o processo de adaptação entre diferentes mídias é dinâmico e está em constante mutação, pois se molda ao contexto de chegada que, por sua vez, está em constante movimento. Conforme afirma Linda Hutcheon:

[...] As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (2011, p. 58).

Já entrando mais a fundo nos estudos da Adaptação, e conseqüentemente complementando os Estudos Interartes, é imprescindível abordar as ideias de Linda Hutcheon e de outros autores da área, ainda mais quando o estudo tem seu foco na literatura e no cinema.

De acordo com Field:

[...] “Adaptar” significa transpor de um meio para o outro. A adaptação é definida como a habilidade de ‘fazer corresponder ou adequar por mudanças ou ajustes’ – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação (2001, 174).

Sendo assim, quando o assunto é adaptação, a característica central é a mudança de um texto de uma determinada mídia para outra, assim criando novas interpretações de histórias que já foram contadas. Isto é, nesse processo de troca de mídia, a obra de chegada se apropria de um período da história e atribui um novo sentido por meio da reelaboração das ideias. E a partir da ampliação das leituras, é possível conceder novas perspectivas sobre um período específico. Desse modo, fica claro que a obra adaptada possui uma relação com outras obras, visto que “[...] a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 22).

Corroborando as ideias de Plaza e Stam, Linda Hutcheon também aborda a questão da fidelidade. De acordo com a autora, “[...] o diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, [...]” (2011, p. 68). Em outras palavras, ao falar de fidelidade, é como se não levássemos em consideração o próprio termo adaptação. Como consequência, por vezes as adaptações são marginalizadas pelo público, pois, ao diferenciarem-se do texto fonte, frustram a expectativa do espectador. Porém, alguns aspectos (mencionados por Linda Hutcheon, Thais Flores N. Diniz e Robert Stam) devem ser levados em consideração quando esse assunto é abordado: 1) ao serem adaptados, os textos são modificados para outra linguagem e mídia, visto que apenas quando isso acontece pode-se dizer que houve o processo de adaptação; 2) contos são geralmente expandidos enquanto romances são reduzidos; 3) é necessário encontrar equivalentes para a nova linguagem tendo como base o texto fonte; 4) a criticidade imposta sob a adaptação é uma forma de compreender as diferenças e as alterações de variadas obras.

Ocasionalmente os romances adaptados podem “[...] resultar uma leitura menos significativa na adaptação, na medida em que o texto de chegada pode constituir-se uma obra menos desafiadora ou problematizadora” (FIORUCI, 2016. p. 129). Entretanto, a questão imposta não diz que não se deve questionar a fidelidade, mas sim entender que as adaptações são diferentes do texto fonte. Diante disso, os textos adaptados começam “[...] no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida, nada mais” (FIELD, 2001, p. 175 *apud* FLORES, 2015, 84), o que vem na sequência é o diferente.

Outra questão relevante no processo de adaptação é a hierarquização das linguagens. Por serem diferentes cada sistema tem suas particularidades e suas características. Segundo Fioruci:

É preciso destacar que em relação a esse processo intersemiótico não cabe estabelecer uma hierarquização das linguagens, ou seja, seria pouco produtivo e, por que não dizer, empobrecedor, determinar qual das obras é mais ou menos significativa do ponto de vista estético. [...] Assim sendo, quando se realiza uma análise dialógica entre um texto literário e um texto fílmico, importa compreender como cada qual lançou mão do seu repertório estético-formal para expressar de forma criativa um ponto de vista sobre o tema, sobre a narrativa desenvolvida (2016, p. 129).

A hierarquia da linguagem e também o debate sobre fidelidade das adaptações, devem ser entendidas como tendo “[...] sua própria aura, sua própria ‘presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN, 1968, p. 214 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 27).

O campo cinematográfico é um dos que mais recorre a outros sistemas quando realiza a alteração do sistema midiático, – reafirmando que a linguagem cinematográfica é híbrida. Em conformidade com Robert Stam:

O cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de performance: “Uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão – fotografia sequencial, música, ruído e som fonético -, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro (2000, p. 61 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 63).

Pensando ainda nessa herança e acrescentando a câmera²⁸, o cinema é um dos sistemas que mais possui proveitos no momento da adaptação de um romance, visto que “[...] o uso de uma mídia variada que, com a ajuda da mediação da câmera, pode dirigir e expandir as possibilidades de percepção” (HUTCHEON, 2011, p. 73). Em *Máscaras* esse é um ponto bastante interessante, pois no momento da leitura o leitor não tem acesso às imagens da cidade ou até mesmo dos ambientes narrados por Conde. É por meio da adaptação que o leitor, promovido a telespectador, passa a ter percepções diante das cenas e consegue expandir seu entendimento a partir do que está sendo mostrado.

Isto significa dizer que, por ser um sistema multifacetado, o cinema tem ao seu dispor características de todos os outros sistemas, tendo a seu favor as “[...] palavras (escritas e faladas), [...] música, efeitos sonoros e imagem fotografias animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal” (STAM, 2008, p. 20). Sendo assim, ao se apresentar como uma linguagem que engloba outros sistemas, percebe-se certa preocupação dos autores “[...] em enfatizar que o cinema tem uma linguagem bastante distinta daquela do romance e do

²⁸ [...] A maioria dos filmes utiliza a câmera como um tipo de narrador em terceira pessoa que se move para representar o ponto de vista de uma variedade de personagens em diferentes momentos” (STAM, 2000, p. 72 *é apud* HUTCHEON, 2011, p. 88).

teatro, e por isso qualquer proposta de fidelidade ao literário está fadado ao insucesso” (FLORES, 2015, 87).

Até o momento foram apresentadas as diferenças entre o cinema e os outros sistemas semióticos, principalmente no que concerne ao sistema literário. Todavia, segundo Metz:

[...] A literatura, para existir, pressupõe que um homem escreva primeiro um livro, ato especial e penoso que não se deixa dissolver na cotidianidade. O filme, quer seja “utilitário” ou “artístico”, é sempre como o livro, nunca como uma conversa. É sempre necessário fazê-lo (2014, p. 101).

Em vista disso, mesmo o cinema e a literatura se apresentando como sistemas diferentes, é perceptível que há entre eles algumas semelhanças, já que ambos devem ser escritos/dirigidos por alguém, possuem um caráter narrativo, além de apresentar traços da sociedade e críticas a ela. A adaptação traz para as telas questões humanizadoras, como a própria literatura faz. Isso nos remete à questão de como os sistemas foram e continuam evoluindo partindo do que já existe.

Os filmes – quando adaptam uma obra da esfera literária – estão trazendo a linguagem literária de outra forma. O cinema se apropria do texto para reescrevê-lo e transmiti-lo ao espectador, por intermédio de uma imensa variedade de signos audiovisuais.

Com base nessas considerações, Fiuza afirma que:

[...] torna-se importante considerar a transposição como um processo que possibilita a recriação de outra obra. [...] a transposição jamais dará conta de todos os elementos presentes em um romance ou um conto, porque os recursos utilizados em uma narrativa fílmica diferem de maneira significativa dos recursos utilizados em uma narrativa literárias (2015, 59).

Portanto, trabalhar com a transposição de códigos é apresentar um texto com outros olhos, é dar voz àquela personagem secundária da literatura ou alterar o ponto de vista da personagem principal, é encontrar signos que possam transmitir a ideia do texto fonte. Isso reforça a ideia de que “[...] nenhum texto é algo fixo: há sempre uma variedade de versões manuscritas, revisões e diferentes edições impressas” (HUTCHEON, 2011, p. 226). Desse modo, no instante que o diretor opta por adaptar uma ou mais obras, ele as torna “[...] mais apropriadas à cultura vigente, possibilitando que o texto seja possível de ser entendido e replicado” (CRUZ, 2016, p. 162). Portanto, identificar aspectos que conectem e diferenciem a literatura do cinema, faz com que seja possível identificar as particularidades de cada linguagem.

Outrossim, devido ao seu sistema multifacetado e também aqueles que produzem os filmes, Metz menciona que:

[...] são os cineastas que fazem o cinema, é através das reflexões sobre os filmes que gostamos (ou de que não gostamos...) que conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral. [...] O cinema é assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso (2014, p. 15).

Assim, reforça-se a ideia de amplitude do sistema semiótico cinematográfico e também de que a adaptação sempre trará pontos diferentes da obra fonte. A adaptação cinematográfica, além de proporcionar a ampliação do sistema, serve também para a expansão da noção do texto. Pereira destaque o filme:

[...] preserva a tradição da escrita e da literatura. Ao considerar os textos como fenômenos que vão além de sinais registrados numa superfície, a perspectiva hipertextual deflagra um modelo de leitura/escrita expansivo, aberto e potencialmente infinito (2010, p. 143).

Diante disso, o cinema apresenta um campo abrangente que, além de criar o novo, dialoga com o antigo. Além do mais, ele pode ser lido através de vertentes, focando em técnicas cinematográficas e na narratividade do filme. Para compreender um pouco mais sobre a linguagem cinematográfica apresentamos, no subcapítulo a seguir, algumas de suas características.

2.2 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO CINEMA

O cinema pode ser visto como um sistema semiótico em constante evolução, com uma linguagem peculiar. Para realizar um paralelo pensando nos primórdios do cinema, muitos acreditam que foi em 1895 que os irmãos Lumière criaram a sétima arte. Seus filmes consistiam em imagens do cotidiano. O filme mais famoso, *A Chegada do Trem na Estação* (1896), foi um marco na época que fascinou grande parte dos espectadores mesmo não apresentando som nem cor. Segundo Kemp (2011, p. 8) esse foi “[...] um dos principais fatores para a rápida universalização do cinema era sua grande limitação: o silêncio”.

Os filmes mudos eram acompanhados de alguns intertítulos ao longo da trama que eram apresentados para o público, aqueles que não tinham conhecimento da leitura recebiam o auxílio de outras pessoas. Quando a fala e a cor foram apresentadas para o telespectador, de acordo com Kemp (2011), ele já estava habituado a ir ao cinema. Logo, essa prática já estava enraizada

na cultura dos espectadores. Sendo assim, houve a expansão do sistema semiótico e a história ganhou uma nova forma de ser mostrada para o público.

No início o ator Charlie Chaplin figurou como o ícone do cinema mudo principalmente com seu papel em filmes como *O Vagabundo* (1915), *Luzes da Cidade* (1931) e *Tempos Modernos* (1936). Em 1927 o filme *O Cantor de Jazz* (1927), de Alan Crosland, foi considerado o primeiro experimento bem-sucedido com o som e fala pré-gravados em um filme (ARNOLDY, 2001, p. 58 *apud* GALLO, 2014, p. 240). Ele “[...] foi tomado como marco histórico da passagem do cinema silencioso para o falado por ser o primeiro longa-metragem exibido em circuito comercial a se utilizar da fala sincronizada à imagem [...]” (GALLO, 2014, p. 240). Mas o cinema só se tornou realmente falado, segundo Metz, “[...] quando se concebeu a si próprio como uma linguagem maleável, nunca determinada de antemão, suficientemente dona de si mesma” (2014, p. 72).

Por volta de 1940 e 1950, os filmes começaram a apresentar técnicas de cores mais elaboradas. Em 1957 estreou o primeiro filme de terror colorido britânico *A Maldição de Frankenstein*, com direção de Terence Fisher (KEMP, 2011, p. 185). Sendo assim, fica notória a evolução dos filmes, primeiramente com a imagem, na sequência o som e a fala e posteriormente a cor, além de cada vez mais os filmes apresentarem aspectos de complexidade.

No que corresponde à complexidade, esta pode ser apresentada de várias formas, entre elas os efeitos especiais que são acrescentados nos filmes, sejam eles de ficção científica ou não. Para inserir um efeito especial em uma cena, é necessário utilizar técnicas disponíveis no sistema semiótico cinematográfico. E por meio dos efeitos, é possível fazer uma personagem voar; é possível criar cenários de outros tempos, e até mesmo moldar um ator para ele ficar parecendo um ser fantástico.

Com o aumento da popularidade dos filmes, diferentes gêneros cinematográficos começaram a ser empregados. Kemp menciona que:

Os principais gêneros cinematográficos também emergiram cedo. Meses depois das projeções dos irmãos Lumière, o ex-ilusionista George Méliès (1861 – 1938) criava filmes de fantasia, terror e ficção científica. O documentário, naturalmente, existiu desde o começo, pois muitos dos primeiros cineastas simplesmente apontavam as câmeras para o mundo que os cercava. A comédia veio logo em seguida, junto com os dramas de época, os romances, filmes de ação, o drama psicológico, os filmes de guerra, a farsa, os épicos da antiguidade e até mesmo a pornografia. [...] Os faroestes foram uma opção natural para os cineastas americanos [...]. Em 1910, quase todos os gêneros que reconhecemos hoje já tinham se estabelecido, embora alguns de forma primitiva (2011, p. 8–9).

Assim, em poucos anos houve uma expansão significativa nesse sistema, e isso se deu também com o auxílio da literatura, dado que assim como a literatura emprestou do cinema o contrário também aconteceu. Isso fica palpável na transposição de alguns gêneros e também na construção fílmica de alguns personagens – Drácula e Frankenstein, por exemplo –, que tem sua gênese na literatura. Desse modo, literatura e cinema se enriquecem mutuamente. Fazendo um paralelo com os anos seguintes, percebe-se uma ampliação significativa da linguagem cinematográfica. Segundo André Bazin (2014, p. 116), a “[...] evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas [...]” aliadas com a tecnologia.

Os filmes possuem uma forma diferente de contar histórias devido à grande gama de suportes empregados para as filmagens. De acordo com Martins:

[...] a linguagem do cinema facilita, ao menos tecnicamente, a assimilação dos códigos superpostos, em função da sequência e velocidade destes, através do entrelaçamento visual das cenas, que anestesiam o esforço de apreensão por parte do espectador. [...] O cinema, por outro lado, apela para a visão e a emoção catártica (2012, p. 14).

Com a montagem, os cortes, a sobreposição de planos e a não necessidade de apelar constantemente para a imaginação, tem-se a ideia de que a linguagem do filme pode ser mais descomplicada de ser entendida pelo espectador, todavia “[...] o cinema corre sempre o risco de se tornar vítima desta facilidade [...]” (METZ, 2014, p. 95). Assim, o audiovisual presente no meio cinematográfico faz com que certos aspectos da narrativa sejam percebidos com mais facilidade. Entretanto, se forem levados em consideração os aspectos narrativos e as singularidades que o cinema adquiriu durante os anos, essa linguagem também pode apresentar complexidades na narrativa.

A linguagem artística do cinema nasceu da “[...] união de várias formas de expressão que não perdem inteiramente suas leis próprias (a imagem, a palavra, a música, os ruídos até), [...]” (METZ, 2014, p. 75). Isto significa que são heranças de outros sistemas que juntos formaram a linguagem híbrida e original do cinema. Para que essa linguagem crie histórias e desenvolva enredos, é necessário utilizar os aspectos disponíveis em seu sistema semiótico para dar sentido aos planos que são apresentados na tela. Os filmes apresentam singularidades que caracterizam a sua originalidade, mesmo sendo um sistema que herdou elementos de outros sistemas, como a tecnologia e os meios nela empregados.

Dentre essas particularidades, as histórias ganham vida e forma por meio de características técnicas e narrativas, entre elas o movimento. De acordo com Mitchotte Van Den Berck:

[...] o movimento dá aos objetos uma ‘corporalidade’ e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um ‘fundo’, como ‘figuras’; livre do seu suporte, o objeto se ‘substancializa’; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida (1948, 257-258 *apud* METZ, 2014, p. 20).

O movimento traz corpo e forma para os filmes, pois ele não depende do suporte físico, como as revistas em quadrinhos, por exemplo, já que as gravações são realizadas pelas câmeras – que se movimentam junto com os atores –, assim como as locações que possuem espaço para a performance acontecer. Dessa forma, o movimento concede ao ator suporte para que ele possa realizar sua interpretação da melhor maneira dentro de seu papel.

Outro aspecto que o movimento traz é a impressão de realidade, contudo essa noção de realidade é caracterizada como um dos segredos do cinema. A noção de realidade pode ser considerada um dos segredos do cinema, pois ele se dá junto com um conjunto de acontecimentos, como a montagem, por exemplo, logo tem-se uma sequência que fornece para o telespectador a noção do real. Sendo assim, o “[...] ‘segredo’ do cinema é também isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado” (METZ, 2014, p. 28). Dessa forma o cinema se apresenta não como uma forma fechada, mas sim como um sistema com particularidades que apresenta a realidade de uma outra forma para o seu público.

A montagem, por sua vez, é “[...] uma fase indispensável da criação fílmica” (METZ, 2014, p. 45), pois é por meio dela que à história será dada a ordem narrativa. Os planos são sobrepostos, assim como o tempo, que provocam efeitos significativos, além de receberem melhorias e até mesmo cortes para que a história seja melhor contada. Segundo Metz:

[...] a noção de montagem, além de todos os sentidos particulares que lhe são às vezes atribuídos (colar planos após planos, montagem acelerada, princípio meramente rítmico, etc) é em verdade o essencial da criação fílmica: o ‘plano’ isolado não é senão um pedacinho de cinema; não é senão a matéria-prima, fotografia do mundo real. (2014, p. 46).

O plano isolado não faz sentido sozinho, ele é apenas uma parte do cinema, uma partícula no sistema semiótico, uma fotografia. Desse modo, a montagem só é possível quando se tem fotogramas suficientes para realizar as colagens, sobreposições e cortes. É a partir disso que se cria uma narrativa, seja ela linear ou não, e faz da montagem um dos elementos essenciais na ligação das imagens umas às outras. Logo, o espectador recebe um material orgânico, construído a partir da junção dos elementos cinematográficos. Dessa forma, a montagem é vista como um aspecto da linguagem cinematográfica que compõe a narrativa em sua totalidade.

Outro aspecto importante que compõe a linguagem cinematográfica é o som. Desde que o cinema começou a incorporar ruídos, músicas e falas, os filmes tornaram-se cada vez mais completos e expressivos. Segundo Pudovkin, (1985 *apud* BAPTISTA, 2007, p. 18), “A função que o som tem no filme é muito mais significativa do que a de uma imitação escrava do naturalismo; a primeira função do som é aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme”. O som possibilitou que a interpretação dos atores se tornasse mais realista, além de dar ênfase na expressão e ajudar na construção das emoções que serão apresentadas para o público. Outro ponto importante é que “[...] A utilização do som em sincronia com a imagem, [...], já mostrara algumas de suas potencialidades, possibilitando novos recursos” (MANZANO, 2014, p. 94).

O recurso do som está diretamente relacionado com a montagem. Segundo Manzano, foi a partir daí que começou-se a desenvolver “[...] o conceito de edição sonora, trabalhando-se criteriosamente em cima de ruídos e demais elementos sonoros, valorizando-se os principais, aqueles que acrescentem algo à ação” (2014, p. 95). Assim, é possível obter som e imagem em movimentos unificados, e com isso tornar os planos mais completos.

Como foi visto, os filmes possuem suas particularidades e suas técnicas que juntos ficam encarregados de contar histórias por meio da sua linguagem. No entanto, o filme só pode ser gravado com a câmera, elemento primordial para a existência da obra cinematográfica e da narração da história. A câmera é a responsável por capturar as imagens e passa a cumprir o papel de narradora.

Alguns autores denominam esse novo narrador, como o crítico de cinema Alexandre Astruc, de câmera-caneta, “[...] Astruc queria um cinema tão livre e pessoal, tão agudo como alguns romances, [...].” (1948, s.p. *apud* METZ, 2014, p. 58), e com isso, constituindo seus próprios aspectos de linguagem. No entanto:

[...] A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens (CHIAPPINI, 2002, p. 62, grifos do autor).

Ou seja, ela não é livre, pois há alguém guiando, assim como na literatura, em que existe alguém (o narrador) induzindo o leitor. Essa persuasão da câmera se dá por intermédio dos efeitos que auxiliam na narrativa, como os *close-ups*, câmera lenta ou acelerada, as fusões, *flashbacks* e *flash-forwards*, colagem, sobreposição de planos, entre outros.

Assim, com o crescimento de equipamentos de qualidade, como câmeras mais evoluídas, aparelhagem de som e as técnicas de efeitos como o *chroma key*, entre tantas outras formas, os filmes foram ampliando seu espaço e agregaram novas técnicas no momento de gravar as cenas. Isto significa que, com o passar do tempo, os cineastas foram aprimorando sua linguagem e o sistema semiótico cinematográfico passou a apresentar um sistema versátil e multifacetado.

Sendo assim,

O cinema não é uma língua porque contradiz três características importantes do fato linguístico: uma língua é um sistema de signos destinado à *intercomunicação*. [...] o cinema, como as artes e porque é uma arte, é uma “comunicação” em sentido único; é de fato muito mais um meio de *expressão* que de comunicação (METZ, 2014, p. 93, grifos do autor).

Os filmes se comunicam com o telespectador, entretanto, por não existir um diálogo entre eles (no momento em que se está assistindo), ele passa a ser mais expressivo, e quem assiste consegue identificar isso. Por fim, o cinema é sim considerado uma linguagem, uma vez que ele comunica – a seu modo –, se expressa e possui um sistema amplo e abrangente.

Com base no que foi explanado sobre a código cinematográfico, deve-se entender que “[...] o cinema é uma linguagem antes de qualquer efeito especial de montagem. Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas que se tornou uma linguagem” (METZ, 2014, p. 58). Assim, o cinema fortalece a sua originalidade e deixa claro que essa é uma linguagem complexa por herdar e contar com outras tantas formas de expressão. Pensando na sua linguagem e também na sua evolução, identifica-se que houve um aumento das suas ramificações, como por exemplo, a criação das *plataformas de streaming*.

O cinema vem se reinventado a cada século, seja acrescentado cor, som, efeitos especiais entre tantas outras inserções relevantes. Por ser uma linguagem e um formato que atinge diversas pessoas, ele também passou a ser fonte de lucro e cada vez mais foi expandindo seus horizontes. Com isso, surgiram as plataformas de *streaming*, que podem ser definidas como infraestruturas digitais que têm como objetivo transmitir conteúdos de mídias, música, vídeos, filmes, etc, para quem tem acesso.

A tetralogia de Padura, como já comentado, teve um filme transposto para o DVD (*Ventos de Quaresma* em 2016). Na sequência as outras três obras – *Passado Perfeito*, *Máscaras* e *Paisagem de Outono* – foram transpostas, contudo, ao invés de serem divulgadas no cinema ou por meio do DVD, foram remodeladas e transformadas em uma minissérie de quatro

capítulos. A minissérie faz parte do contexto cubano, e a plataforma é originária dos Estados Unidos da América e atuante em mais de 190 países.²⁹ Entretanto, mesmo com a fluidez nas barreiras no que tange à divulgação de obras e de culturas, há certos problemas ainda presentes, como as questões de ordem econômica e o acesso à internet e à assinatura, são alguns exemplos que dificultam ainda um acesso mais amplo.

Os *streamings* transformaram o modelo tradicional de assistir a filmes no cinema e ter acesso a toda a imersão que uma sala pode proporcionar. Com essas plataformas os telespectadores podem assistir a filmes e/ou a minisséries conforme sua disponibilidade: pausar as cenas, voltar as cenas, rever episódios e ter todo o conforto de sua casa. Com a crise pandêmica (SARS-CoV-2, conhecido também como COVID-19), com os primeiros casos no final de 2019, e a intensificação de casos em 2020, houve um aumento significativo em assinaturas e, com isso, novas plataformas foram criadas. Assim, este passou a ser um dos novos modelos de distribuição de filmes, o que auxiliou, também, na difusão das obras literárias, e com isso:

[...] a distribuição digital tem a capacidade de se transformar numa atividade com consequências positivas em termos de desintermediação e diversidade cultural na exibição de filmes junto das pessoas que estão [...] interessadas em vê-los através da Internet (RE, 2015, 252 *apud* BATISTA, 2016, p. 04).

Entre tantas plataformas, as que mais se destacam são: *Amazon Prime Video*, *HBO Max*, *Apple TV*, *Disney+*, *Globoplay*, o próprio *Youtube* e a *Netflix*. Essas plataformas compilam conteúdos próprios e de outros estúdios. Seus catálogos abrangem minisséries, séries, filmes desde os mais clássicos aos mais contemporâneos. Entre a mais conhecida das plataformas, temos a *Netflix*. Criada em 1997 por dois empreendedores do ramo da tecnologia, Reed Hastings e Marc Randolph, hoje ela está entre as plataformas mais famosas no mundo inteiro. De acordo com Cirino, “[...] todo esse desenvolvimento está de acordo com um novo momento midiático, voltado para o consumo *on demand* de audiovisual através do computador e das *smart tvs*, fazendo com que novos serviços de *streaming* surjam para disputar o espaço” (2020, p. 21).

Os *streamings* vieram para disputar lugar com as salas de cinema, e com isso as próprias salas tiveram que se reinventar. Sendo assim, percebe-se que “[...] Vivemos um período de mutação das formas de consumo do audiovisual” (CIRINO, 2020, p. 21). Nesse sentido, é possível identificar que o cinema vem dividindo seu espaço no âmbito do entretenimento. Desse

²⁹ Disponível em: < <https://help.netflix.com/pt/node/14164> >. Acesso em: 28 de set. de 2021.

modo, os debates sobre cinema e *streaming* se iniciam, e a maior questão é: os filmes disponibilizados nas plataformas devem ser considerados cinema?

Segundo Edgar Pêra:

[...] a Netflix é uma empresa que vende serviços para televisão. Posso fazer um filme para a televisão e ser cinema, mas só é cinema quando é projectado numa sala de cinema. O cinema pressupõe uma sala, a comunhão de pessoas a assistir e uma imagem [projectada] bastante maior do que o ser humano. [...] Podemos estar a fazer filmes, mas não necessariamente cinema (2020, p. 36 *apud* LOURENÇO, 2021, p. 51).

Com base no que foi dito, o diretor de cinema Edgar Pêra manifesta que, mesmo com a existência das plataformas, o cinema ainda é algo único. A experiência de assistir a filmes em uma sala pensada para isso faz com que seja algo singular, diferentemente de assistir a filmes em casa. Logo, os filmes feitos diretamente para as plataformas, segundo Pêra, não deixam de ser caracterizados como filme, mas não fazem parte do cinema em sua totalidade.

Porém não se deve esquecer que os filmes projetados exclusivamente para as plataformas de *streaming* ainda carregam em si as características próprias do cinema, e por isso não devem ser vistos como algo menor. Sendo assim, reconhece-se que o cinema é a sétima arte, é a linguagem híbrida que carrega em si elementos de outras artes, e o *streaming* tem sua importância – que ficou ainda mais nítida na pandemia –, e que é considerada uma ramificação do cinema.

As plataformas não têm como objetivo substituir o cinema, mas sim divulgar a arte. Tomamos como exemplo dois filmes, *Roma* (2018, direção de Alfonso Cuarón) e *O irlandês* (2019, dirigido por Martin Scorsese). Ambos foram pensados originalmente para a plataforma da *Netflix* e, simultaneamente, tiveram sessões nas salas de cinema. As sessões tiveram seus ingressos esgotados, o que já deixa evidente que o cinema é uma grande potência e que continuará existindo. Além do mais, fica evidente que houve a troca de interesses, pois as salas de cinema usufruíram do filme produzido pelo *streaming*. Além disso, fica claro que ter sido produzido para o formato *streaming* não inviabiliza a projeção no cinema, embora haja limitações técnicas reconhecíveis.

Deste modo, falar sobre as plataformas de *streaming* em um trabalho acadêmico é uma forma de valorizar a arte e mostrar que, assim como o cinema, elas são formas válidas e significativas de expressão artística. Ademais, os filmes feitos para as plataformas carregam em si a linguagem do cinema e a sua complexidade.

O capítulo seguinte tem como objetivo explicar sobre o romance policial, do tradicional ao contemporâneo. O foco central deste capítulo é retratar a evolução do romance policial, e de que forma podemos caracterizar o romance de Padura.

3. O ROMANCE POLICIAL: DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO

*“Nosso planeta sempre foi uma morada perigosa,
violenta e misteriosa para a humanidade, e nós todos
sempre fomos hábeis em criar aqueles prazeres e
consolações, grandes e pequenos, às vezes perigosos e
destrutivos, que oferecem alívio, ao menos temporário,
para as inevitáveis tensões e ansiedades da vida
contemporânea”*
P. D. JAMES
2012

De acordo com D’Onofrio “[...] o romance tornou-se, sem dúvida, a forma artística mais apta a expressar a perplexidade da nossa realidade” (2007, p. 101), e dentro dos mais variados gêneros representa da melhor forma possível os fatos do cotidiano ou do inimaginável. Esses fatos são perceptíveis em diversos gêneros, entre eles, o romance policial. Esta é uma vertente que traz para as páginas aquela parcela da realidade que por muito tempo ficou no lado obscuro, tanto da sociedade quanto do seu público. Segundo Álvaro Lins:

A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando os leitores não só pelo extraordinário, mas também por uma ligação secreta com este mundo de horrores, operada na circunstância de que no homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso (1953, p. 11).

É nele que o leitor testemunha as máscaras sociais sendo utilizadas, algumas vezes, por sujeitos considerados modelos naquele centro urbano, mas a realidade mostra que nada é o que parece, como em *Máscaras*, com foco no assassino de Alexis – seu pai o respeitável Faustino Arayan – que não passava de um mentiroso: “[...] Alexis [...] ficara sabendo da fraude que o pai cometeu em 1959, quando falsificou uns documentos e conseguiu duas testemunhas falsas que atestaram que ele havia lutado na clandestinidade contra Batista...” (PADURA, 2016, p. 201).

O enigma, chave de todo o romance policial, por trás de cada caso, é considerado um combustível para o leitor que procura experimentar as mais diversas sensações e, ao mesmo tempo, inspira aquele cidadão que está farto da hipocrisia. O assassinato apresentado deixa o sujeito “[...] diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana” (LINS, 1953, p. 19).

Nessa perspectiva, P. D. James menciona que: “[...] A história tem em seu centro o assassinato, com frequência em sua forma mais horrenda e violenta, mas lemos esse romance [...] como entretenimento, como um alívio reconfortante, até íntimo, para os problemas, as ansiedades e irritações da vida cotidiana” (2012, p. 155).

Em suma, o romance policial:

[...] reúne as seduções do conto que se escuta passivamente e as da pesquisa em que se toma uma parte ativa. Acorda toda espécie de emoções e, singularmente, as mais fáceis de fazer nascer, as que respondem aos instintos elementares, mas excita ao mesmo tempo a inteligência que domina e unifica. Ele encanta, cativa, repousa, dando a impressão de progresso, de esforço recompensado, de trabalho fecundo (CAILLOIS, *apud* LINS, 1953, p. 26).

Dentro desse universo do enigma e do fascínio pelo obscuro, três personagens são fundamentais. Contudo, este estudo tem como propósito a análise de apenas uma delas: a personalidade do detetive. Ora visto como herói, ora como anti-herói, é o detetive quem conduz a investigação, busca informações nos lugares mais improváveis e, por meio da sua inteligência, desvenda o mistério e reestabelece (ou tenta reestabelecer) a ordem na sociedade. É com base nas suas averiguações que o leitor tem acesso à sujeira e ao moralismo. Desse modo, o detetive é a personagem fundamental dentro da narrativa policial.

Com vistas a analisar as bases do gênero policial e a sua evolução, este capítulo tem seu foco na trajetória do romance, de forma breve, trazendo os preceitos do gênero desde a sua criação até o chamado neopolicial, denominação essa que norteia a escrita de Leonardo Padura. Posto isso, será apresentada, a seguir, a construção narrativa do detetive Mario Conde na obra literária *Máscaras* e em sua respectiva adaptação homônima transposta para a plataforma de *streaming*.

3.1 DE POE A PADURA: UMA BREVE TRAJETÓRIA

A concretização de um romance se dá a partir de elementos característicos do seu sistema narrador, tempo, espaço, enredo, personagem e a temática. Cada gênero apresenta particularidades em cada uma dessas esferas, inclusive o romance policial que, “[...] tem a sua existência autônoma, com a sua técnica, com os seus processos, com as suas regras próprias” (LINS, 1953, p. 11). Para ser caracterizado como romance policial, a história precisa apresentar um crime, na sequência a *performance* realizada pelo detetive e, por fim, por fim, deve ser reestabelecida a normalidade na sociedade por meio da *sanção* aplicada ao criminoso. Cada personagem da tríade só existe em função do outro: “[...] só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime, cujo autor é desconhecido” (MASSI, 2011, p. 19). No momento em que a vítima é exposta, o detetive entra em cena para realizar a investigação, e por meio da sua *performance* ele identifica quem é o criminoso, assim colocando um fim no caso. Essas são algumas das características mais marcantes dentro do romance policial e é, via de regra, o

modus operandi da trama, que independente das evoluções na narrativa, pode-se dizer podendo se afirmar que são as bases do gênero.

O gênero policial, a partir da trama misteriosa, desempenha a atração do leitor, que a cada página exerce, junto com o detetive, a investigação. Além de acompanhar o detetive, ele tem acesso à mente do criminoso e à vida das outras personagens. Com isso, o gênero tornou-se popular entre as diversas camadas sociais e intelectuais.

Nessa perspectiva, segundo Mempo Giardinelli:

[...] O gênero policial, em qualquer das suas variantes, não nasceu destinado à transcendência acadêmica nem teve a intenção moralizadora que lhe tenha sido atribuída. Nasceu simplesmente como uma narrativa de entretenimento que respondeu a uma decisão aristocrática, lúdica e desafiante da burguesia e da literatura urbana, que é outra das possíveis explicações para o fenômeno da sua popularidade, imparável desde o final do século XX. (2013, p. 71).³⁰

A narrativa policial foi lida, principalmente, pela massa popular, e como consequência, foi marginalizada e considerada uma literatura menor, mesmo com a aceitação da grande maioria da população. Ainda nesse sentido, para alguns “[...], o cinema e a televisão consolidaram o desprezo por este gênero, que nunca parecia estar sujeito a leis literárias rigorosas, mas sim às leis do mercado: tudo tinha de ser massivo e, portanto, fácil, rápido e digerível” (GIARDINELLI, 2013, p. 75)³¹, isto significa que o gênero policial não era considerado uma literatura de valor, devido a sua popularidade. Alicerçado nisso, Giardinelli menciona que:

[...] É como se a história dos detetives fosse condenada, além da massividade de seus escritores, a ser um "subgênero", uma espécie de descendência ilegítima de literatura "séria". Este desprezo não o impediu de ser universalmente aceito. O romance policial agora permeia a vida cotidiana; tem as melhores possibilidades de descrever os conflitos políticos e sociais de nosso tempo; penetra milhões de lares em todo o mundo através do cinema ou da televisão (muitas vezes com histórias de qualidade duvidosa); e é notável como influenciou quase todos os grandes escritores modernos, em todas as línguas e de todos os gêneros (2013, p. 15).³²

³⁰ *El género policial, en cualquiera de sus variantes, ni nació destinado a la transcendencia académica ni tuvo la intención moralizante que se ha querido atribuirle. Nació simplemente como una narrativa de entretenimiento que respondía a una decisión literaria aristocrática, lúdica y de desafío burgués y urbano constituye otra de las posibles explicaciones al fenómeno de su popularidad, imparable desde finales del siglo XX (GIARDINELLI, 2013, p. 71).*

³¹ *Para completar la condena, con el cine y la televisión se consolidó el menosprecio hacia este género que nunca pareció sujeto a rigurosas leyes literarias sino más bien a las leyes del mercado: todo debía ser masivo y por lo tanto fácil, rápido, digerible (GIARDINELLI, 2013, p. 75).*

³² *[...] a pesar de tan masiva aceptación, esta literatura todavía es considerada "menor". Como si lo policiaco estuviera condenado, más allá de la masividad de sus cultores, a ser un "subgênero", una especie de hijo ilegítimo de la literatura "seria". Ese menosprecio no ha impedido que de todos modos se haya impuesto universalmente. La novela negra impregna hoy en día la vida cotidiana; tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos político-sociales de nuestro tiempo; penetra en millones de hogares del mundo entero a través del cine o la*

Com isso, é possível identificar que a narrativa policial, mesmo fazendo parte da camada popular, tem características que permeiam uma literatura acadêmica e serve como modelo para os autores de todos os gêneros. Assim, com o passar dos anos, o romance foi se adaptando aos novos meios, assim como readaptando a sua forma de narração e ganhando espaço entre as grandes literaturas.

Desde a sua criação, desenvolveu formas de narrar, criou personagens – das mais simples até as mais complexas –, assim como ambientações, e crimes que marcaram a literatura. O precursor do gênero foi Edgar Allan Poe, “[...] Autor de histórias de aventura, horror e detetive, [...]” (GIARDINELLI, 2013, p. 21)³³, um dos expoentes mais expressivos do gênero. O protagonista de seus contos policiais é o detetive Auguste Dupin. O autor criou “[...] um detetive que agia de acordo com métodos rigorosamente determinados e técnica própria, um ator especializado, um detetive metódico que trabalhava profissionalmente” (MASSI, 2011, p. 15).

O primeiro conto em que Dupin apareceu foi “Os Assassinatos da Rua Morgue” (1841), e na sequência ele retorna em “O Mistério de Marie Rogêt” (1842) e por fim, “A Carta Roubada” (1844). Dupin é descrito como alguém com uma mente e inteligência extraordinárias e por meio de suas investigações, baseando-se no raciocínio lógico, desvenda a identidade do criminoso. O detetive de Poe serviu como modelo para os detetives que surgiram depois, como Sherlock Holmes, criado por Arthur Conan Doyle.

Dupin “[...] apresentou e definiu os traços característicos da figura do detetive, quais sejam, o caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica a partir de um método de investigação” (MASSI, 2011, p. 15). Desse modo:

A partir de Edgard Poe e Conan Doyle, o romance policial começa a ser construído com os seus três elementos fundamentais, ainda hoje vigorantes a despeito da originalidade e dos recursos pessoais dos novos autores: o enigma do crime, a estrutura psicológica do criminoso e a inteligência ao mesmo tempo poética e objetiva do detetive (LINS, 1953, p. 17).

Tendo como base esses autores e as características do romance policial tradicional, em contraponto com autores e os novos aspectos contemporâneos, identifica-se que tanto o gênero, se atualizaram com o tempo.

Assim, para fazer uma breve relação entre a narrativa tradicional e a contemporânea, é necessário conhecer um pouco sobre a criação do gênero, assim como alguns de seus aspectos

televisión (muchas veces con historias de dudosa calidad); y es notable cómo ha influenciado a casi todos los grandes escritores modernos, de todas las lenguas y de cualquier género (GIARDINELLI, 2013, p. 15).

³³ “[...] Autor de relatos de aventuras, terror y policíacos, [...]” (GIARDINELLI, 2013, p. 21).

narrativos, tais como características específicas do gênero, a ambientação criada pelos autores, além de questões particulares do período em que o gênero foi criado. Nessa perspectiva, Sandra Lucia Reimão (1990) apresenta uma direção.

No que tange ao período de criação do gênero, a autora menciona que os acontecimentos do período, por volta de 1840, são importantes, visto que as “[...] condições [...] influenciam grandemente os textos de Poe e propiciam a ele a invenção do gênero” (REIMÃO, 1990, p. 12). Ademais, Reimão (1990) apresenta cinco tópicos que auxiliam no processo de compreensão do gênero. Em um primeiro momento, tem-se a questão da leitura cotidiana e dos jornais, que foram de extrema importância para a criação do gênero policial:

[...] Foi no século XIX que surgiram na Europa os jornais populares de grande tiragem [...]. **Esses jornais em algumas seções criam e valorizam o chamado “fato diverso”: dramas individuais, via de regra banais, ou então crimes raros e aparentemente inexplicáveis.** O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos, são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura desse tipo de narrativa (REIMÃO, 1990, p. 12–13. *Grifos nossos*).

“Os Assassinatos da Rua Morgue” é um dos primeiros exemplos nesse sentido, visto que o detetive Dupin começa a investigação a partir da leitura da notícia no jornal:

Pouco tempo transcorreu depois disso quando, enquanto olhávamos a edição vespertina da *Gazette des Tribunaux*, os seguintes parágrafos chamaram nossa atenção: ‘Assassinatos Bizarros – Esta manhã, por volta das três da madrugada, os habitantes do Quartier St.- Roch foram despertados do sono por uma sucessão de terríveis gritos, vindos, aparentemente, do quarto andar de uma casa na rua Morgue [...]’ (POE, 2017, p. 125-126).

O segundo tópico faz referência as cidades e ao novo público criado pelos jornais:

O novo público criado pelos jornais de grande tiragem habita um novo espaço: as cidades industriais. [...] Logo as primeiras narrativas policiais localizarão o crime no lugar onde ele aparecerá mais frequentemente: a cidade. As fachadas, as multidões humanas, os labirintos de ruas serão, quase sempre, personagens mudos constantes nas narrativas policiais (REIMÃO, 1990, p. 13).

Os grandes centros passaram a ser cenários para as narrativas policiais, isto é, servem como palco para os crimes e para a violência exacerbada. Enquanto o público passou a ser o espectador da *performance* do detetive e da *sanção* contra o criminoso.

Nessa perspectiva, “O Mistério de Marie Rogêt” é outro bom exemplo, visto que Poe situa o leitor com nomes de ruas assim, ressaltando as cidades como cenários de crimes:

[...] No dia em questão (quarta-feira, dia 25 de junho), um certo monsieur Beauvais que, com um amigo, andara perguntando por Marie nas proximidades do Barrière du Roule, na margem do Sena oposta à rua Pavée, foi informado de que um corpo acabara de ser resgatado por alguns pescadores, que o haviam encontrado boiando no rio (POE, 2017, p. 163).

Um outro fator relevante diz respeito à polícia, pois naquele período essa instituição era vista como ineficiente, por isso os detetives particulares eram contratados.

[...] No início do século XIX, os policiais franceses eram recrutados entre os ex-condenados e um de seus chefes era o ex-condenado mais famoso de todos – Vidocq (1775 – 1857) [...], pois será em oposição a este tipo de investigador que Poe criará seu detetive Dupin. É interessante notar que no plano de criação literária todos os primeiros grandes detetives serão não policiais, serão investigadores que não pertencem à polícia enquanto instituição (REIMÃO, 1990, p. 13-14).

Exemplificamos novamente com "O mistério de Marie Rogêt". A morte de Marie Rogêt, no início, foi investigada pela polícia, semana após semana a polícia não conseguia encontrar indícios de quem matou a jovem. Foi quando G (o chefe da polícia) procurou pessoalmente Dupin, o que comprova a ineficiência da polícia, como no excerto a seguir:

[...] Tomamos conhecimento do assassinato pessoalmente por G. Ele nos procurou no início da tarde do dia 13 de julho de 18--, e ficou conosco até de noite. Estava irritado com o fracasso de todos os seus esforços para descobrir os assassinos. Sua reputação – ele afirmou com um ar tipicamente parisiense – estava em jogo. Até mesmo sua honra. Os olhos do público pairavam sobre ele, e o comissário estava disposto a fazer qualquer sacrifício para solucionar o mistério. Concluiu o discurso um tanto quanto cômico com um elogio ao que lhe aprazia chamar de “o tato” de Dupin, fazendo-lhe uma proposta direta e, generosa, cujos pormenores não me sinto livre para revelar, mas que não têm relação alguma com o assunto desta narrativa (POE, 2017, p. 161-162).

O quarto tópico debatido tem relação com o Positivismo que, segundo Reimão, é “[...] um dos últimos movimentos filosóficos a obter grande divulgação, repercussão e aceitação fora do círculo dos especialistas, tinha como crença básica, como pressuposto fundamental, a afirmação de que os fenômenos são regidos por leis” (1990, p. 14-15). Ou seja, o Positivismo valoriza a ciência e tudo que pode ser comprovado a partir dela, além de prezar pelo progresso da humanidade.

O quinto e último tópico, no que se refere aos acontecimentos do período e sua influência na criação do gênero policial, remete ao criminoso e o que o novo cidadão ensejava desse sujeito: “[...] o criminoso passa a ser visto como um inimigo social. O novo cidadão, inserido na nova organização social na nova *urbis* industrial, conivente com as ideias positivistas de sua época, tem também uma nova ideia de criminoso” (REIMÃO, 1990, p. 15. Grifos da autora).

Isto é, após a solidificação da ideia do crime como uma infração, o criminoso passou a ser visto como um inimigo público, que prejudica toda a sociedade.

Com base nesses cinco aspectos, percebe-se que o romance policial, além de retratar a hipocrisia do sujeito, foi criado a partir dos próprios problemas da sociedade, e que tem como cenário a própria cidade e como personagens os cidadãos. Em vista disso, e diante do panorama caótico da sociedade e de outras áreas conflitantes na cidade, tem-se esses aspectos refletidos na literatura detetivesca. Logo, é inegável que “[...] A arte encontra seus ‘novos fenômenos’ na vida social” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 28). E assim como a sociedade se atualizou e evoluiu, os gêneros também se expandiram, deste modo recriando e adaptando o antigo ao novo.

Com a expansão do gênero, observa-se que o romance policial tradicional instituiu certas imposições na estrutura e criação das personagens. De início havia regras para determinar quando o romance fazia parte do gênero policial e quando não fazia. Van Dine foi um dos autores que tentou estabelecer regras no âmbito da criação de um romance policial em sua obra *Twenty Rules for Writing Detective Stories*³⁴ (1928). Porém essas regras, em grande parte, são falhas e frágeis, ademais, “[...] qualquer tentativa de definição dos gêneros literários equivale à imposição de ‘leis’ prejudiciais ao desenvolvimento da arte” (LINS, 1953, p. 03).

Dentre as vinte regras apenas duas serão expostas e apresentado o porquê de serem falhas, tendo como base o romance policial contemporâneo: “3. O verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. Introduzir-lhe amor seria, com efeito, perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual” (*apud* MASSI, 2011, p. 40). Segundo Massi, “Nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, os detetives ‘se soltaram’ e vivem fortes emoções. Muitos deles, a maioria homens, têm uma companheira, amante ou namorada, [...]” (2011, p. 67). Esse aspecto está presente na tetralogia de Padura, visto que nas quatro obras, o detetive Mario Conde tem casos amorosos. Em *Passado Perfeito* ele se relaciona com Tamara, em *Ventos de Quaresma* com Karina, em *Máscaras* com Poly, e por fim, em *Paisagem de Outono* novamente com Tamara. Na obra *Máscaras* ele menciona algumas das muitas mulheres com quem ele já se relacionou, assim reforçando a presença dos casos amorosos no romance policial:

³⁴ Obra escrita por Van Dine em 1928 com o intuito de ser utilizada como um manual pelos escritores. Nela o leitor tem acesso a 20 regras que descrevem como produzir um bom romance policial. “Segundo alguns, S. S. Van Dine elaborou tais regras por pura ‘gozação’, pois ele constantemente as infringe. Não devem ser levadas muito a sério” (ALBUQUERQUE, 1973, p. 64 *apud* MASSI, 2011, p. 44)

[...] Conde abriu o livro manuseado de suas lembranças eróticas e começou a virar as páginas de suas mulheres amadas com o distanciamento com que tentava se proteger dos sucessivos abandonos, enganos e sumiços com que haviam gratificado: na última página – sempre começava pelo final, como quando lia um número da revista *Bohemia* – surpreendeu Karina, [...]. Da mesma maneira pulou por cima de Haydée, [...] Maritza, [...] Tamara, [...] (PADURA, 2016, p. 110 – 111).

Outra regra de Van Dine que é interessante abordar é a décima:

10: O culpado deve sempre ser uma pessoa que tenha desempenhado um papel mais ou menos importante na história, isto é, alguém que o leitor conheça e o interesse. Acusar do crime, no último capítulo, uma personagem que acaba de introduzir ou que desempenhou na intriga um papel completamente insuficiente seria, da parte do autor, confessar sua incapacidade de medir-se com o leitor (*apud* MASSI, 2011, p. 41).

Porém, o próprio Padura, novamente, apresenta em seu primeiro romance a fragilidade dessa regra. Em *Ventos de Quaresma* o criminoso é o jovem Lázaro, aluno e amante da professora Lisette que, por sua vez, é a vítima. Lázaro aparece poucas vezes no decorrer da história, não se mostra uma personagem interessante, e é provável que o leitor não crie afinidade com ele. Ao final fica claro que ele é o criminoso depois das investigações e da confissão que o detetive Mario Conde consegue angariar.

Baseando-se apenas nesses dois exemplos, é possível identificar que o romance contemporâneo não se prende em regras fixas. Tal situação pode ser corroborada pelos comentários de Todorov, pois “[...] O romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma” (2003, p. 65).

Desse modo,

[...] toda caracterização que não corresponde à delimitação imposta pelo gênero nos levou a concluir que os autores de romances policiais contemporâneos delinearam novas características que, conseqüentemente, ampliaram o gênero policial, embora não cheguem a descaracterizá-lo (MASSI, 2011, p. 106 - 107).

Assim como as artes plásticas, a música e outras formas de Arte tiveram alterações ao longo do tempo, a mesma situação aconteceu com a literatura. Segundo Perrone-Moisés:

Cada vez que falamos de literatura, devemos levar em conta a heterogeneidade do fato literário. O fato literário não é homogêneo e, desse ponto de vista, a literatura é uma série em constante evolução. Cada termo empregado em teoria literária deve ser o resultado concreto de fatos concretos. Não devemos, a partir de cumes supra e extraliterários da estética metafísica, encontrar fenômenos “adaptados” a cada termo. Os termos devem ser concretos, as definições evoluem, assim como evolui o próprio fato literário (2016, p. 28).

Desse modo, no âmbito do romance policial, fica perceptível a evolução desde o clássico criado por Poe até a narrativa contemporânea de autores, como Ricardo Piglia e Jorge Luis

Borges, que “[...], foi responsável pela coleção "Séptimo Círculo", que divulgou os principais autores policiais da América Latina através da editora [...]” (NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 02),³⁵ isso no ano de 1945, o que foi de extrema importância para a ampliação do gênero.

Para Martín Escribá e Sánchez Zapatero “[...] Os anos 1970 e 1980 foram caracterizados pelo surgimento de ditaduras sangrentas e uma sucessão de guerras civis e conflitos armados, com a conseqüente reflexão literária que isso implicou” (2007, p. 52).³⁶ Em decorrência disso, os escritores desse período decidiram por deixar o modelo de narrativa com o intuito de reformularem as histórias e adaptarem-nas ao contexto contemporâneo. Assim, a história clássica passou a contar com detetives que não estavam interessados apenas em descobrir quem cometeu o crime, mas sim em também expor questões sociopolíticas e comunitárias. Essa nova versão do romance policial passou a ser denominada de neopolicial, e o marco inicial foi por volta de 1976. De acordo com Ramírez e Rodríguez-Sifontes, “[...] O neopolicial rompeu com a tradição de um romance baseado fundamentalmente na anedota e abriu as portas experimentais até um romance cujo o eixo central é a atmosfera [...]” (*apud* GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p. 09).

Essa nova nomenclatura tem uma relação direta com o *noir*/negro, dado que “[...] o gênero *noir* tornou-se uma reflexão cada vez mais sensível, interessante e profunda, [...]” (GIARDINELLI, 2013, p. 72) no que se refere à sociedade e ao sujeito. Além do mais, o enigma detetivesco no neopolicial “[...] está misturado com discursos marginais, atmosferas escuras e personagens do submundo da cidade” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 52)³⁷. Esses personagens, de acordo com Bella Jozef (2006), são psicologicamente mórbidos, possuem inquietações ao longo da narrativa e enfrentam situações de ambigüidade e angústia. Desse modo, o *noir* também apresenta uma crítica ao sistema e apresenta o que há de mais sujo na sociedade, isto é: a decadência social, mortes, roubos e outros problemas:

Nesse período da série *noire* tem-se várias reviravoltas, ela é feita “[...] numa época em que o mundo está em “reviravolta”, estamos (nos inícios do romance americano) às vésperas da Segunda Grande Guerra, à véspera do “crack” da bolsa de em 1929. E, ao nível das ideias, estamos presenciando uma importância crescente da filosofia de Nietzsche, do vitalismo de Bergson, da psicanálise e os primórdios do

³⁵ [...], Borges fue responsable de la colección “Séptimo Círculo”, que difundió por América Latina a los principales autores policiales a través de la editorial [...] (NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 02)

³⁶ [...] Las décadas de los setenta y ochenta se caracterizarán por el surgimiento de sangrientas dictaduras y por la sucesión de guerras civiles y diversos conflictos armados, con el consiguiente reflejo literario que esto conlleva (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 52).

³⁷ [...] El enigma se mezcla con los discursos marginales, los ambientes oscuros y los personajes de los bajos fondos de la ciudad” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 52).

Existencialismo, que engendram um clima cultural que se opõe ao otimismo racionalista oriundo do Positivismo (REIMÃO, 1990, p. 54 - 55).

Um período conturbado e que coloca o sujeito diante dos problemas mais diversos, desde guerras, como crises na economia e a crise do próprio ser. Já “[...] O prefixo neo é aplicado indistintamente, [...] para situar a vertente contemporânea do gênero policial [...]” (LUSVARGHI, 2012, p. 20).

Taibo II discorre sobre o neopolicial da seguinte forma:

[...] Sinto que é o grande romance social do final do milênio. Este formidável veículo narrativo nos permitiu colocar em crise as aparências das sociedades em que vivemos. É divertido, envolvente e, através dele, entramos plenamente na violência interna de um Estado que promove a ilegalidade e o crime (*apud* NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 05).³⁸

O neopolicial traz para o leitor a realidade que ele observa no dia a dia, vê nos jornais, mas que não reflete sobre o que está acontecendo. E no momento em que ele traz nas páginas dos livros e até mesmo nas telas dos cinemas essa realidade, o leitor/telespectador ativo se envolve e consegue evidenciar aspectos que por muitas vezes foram vistos como corriqueiros. Posto isso, fica evidente que o romance neopolicial, “[...] privilegia o reflexo do contexto social e, como consequência, deixa o mistério para ser resolvido em segundo plano” (NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 07).³⁹

Segundo Franklin Rodríguez:

Críticos como Braham, e escritores como Paco Ignacio Taibo II e Leonardo Padura Fuentes, promovem a noção do neopolicial. Este conceito se refere à apropriação autoconsciente de estruturas e elementos do gênero detetive e a como estas apropriações podem levar à criação de histórias originais de detetives em vez de paródias literárias. O neopolicial se concentra na crítica política e social do Estado e da sociedade, organizada em parte em torno dos acontecimentos de 1968 no México, das lutas cubanas, particularmente depois de 1989, e das ditaduras na América Latina durante as décadas de 1970 e 1980. **No neopolicial, o tradicional papel central do detetive ou do evento criminoso é combinado com um exame exaustivo das lutas das comunidades e dos personagens secundários, geralmente associados a situações marginais.** A figura do detetive como restaurador da ordem e executor da lei é invertida em favor do questionamento equilibrado e da exposição de todos os personagens ou instituições envolvidas no crime (2006, p. 136. Grifos nossos).⁴⁰

³⁸ [...] “*Es que siento que es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen (apud NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 05).*”

³⁹ [...] *privilegia el reflejo del contexto social y, como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano (NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006, p. 07).*

⁴⁰ *Critics like Braham, and writers such as Paco Ignacio Taibo II and Leonardo Padura Fuentes, promote the notion of the neopoliciano. This concept refers to the self-conscious appropriation of structures and elements from the detective genre and to how these appropriations can lead to the creation of original detective stories rather than literary parodies. The neopoliciano focuses on political and social criticism of the State and society,*

Nesse sentido, o neopolicial:

[...] responde a uma nova realidade da qual Cuba não está isenta. O próprio Padura define-o como um romance com uma forte consciência da sua função social, e salienta que tem a necessidade de ‘expressar os problemas da realidade atual dos nossos países: corrupção, carreira política, problemas de droga, prostituição, marginalidade’ (EPPLÉ 60). Ao mesmo tempo, Padura [...] [r]eorganiza, da mesma forma, que esta história de detetives faz parte da pós-modernidade devido à sua intencionalidade irônica e paródica e ao desejo expresso do autor de transgredir as funções do gênero (ROSELL, 451 *apud* KURZEN, 2009, p. 34 - 35).⁴¹

Essa vertente rompe com a tradição de apresentar um detetive invencível e um criminoso que receberá uma *sanção*. Essa reinterpretção do gênero apresenta a cidade como palco dos crimes mais hediondos, do sujeito corrompido pela ganância e pelo poder – que utiliza das máscaras para se esconder –, a ambivalência moral e a banalidade da violência. A polícia pode se apresentar como corrupta, o sistema é desumano, os crimes passam a ser apenas uma parcela dos problemas, e em grande parte os protagonistas são pertencentes da margem social. Esses aspectos representam o que há de mais contemporâneo, isto é, caos, assim se caracterizando como “[...] um discurso contracultural capaz de converter-se em testemunho da realidade”⁴² (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 49).

Para Gallardo-Saborido e Gómez-De-Tejada:

[...] a modalidade policial é sempre um gênero à contracorrente das principais tendências literárias e vê na nova narrativa policial iniciada em meados dos setenta, especialmente no México, Argentina e Chile – continuada em Cuba nos noventa -, o cruzamento de características próprias da modernidade e da pós-modernidade (2018, p. 10).

Ainda nesse sentido, Padura afirma que:

organized in part around the events of 1968 in Mexico, the Cuban struggles, particularly after 1989, and the dictatorships in Latin America during the 1970s and 1980s. In the neopoliciaco the traditional central role of the detective or the criminal event is combined with an exhaustive examination of the struggles of communities and secondary characters, usually associated with marginal situations. The figure of the detective as restorer of order and executor of the law is inverted in favor of balanced questioning and exposition of all the characters or institutions involved in the crime (RODRÍGUEZ, 2006, p. 136).

⁴¹ *Responde a una nueva realidad de la cual Cuba no está exenta. El propio Padura la define como una novela con mucha conciencia de su función social, y señala que tiene la necesidad de expresar problemas de la realidad actual de nuestro: la corrupción, el arribismo político, los problemas de la droga, la prostitución, la marginalidad (EPPLÉ 60). Al mismo tiempo, Padura [...] [r]econoce, asimismo, que este policial se inserta dentro de la posmodernidad por su intencionalidad irónica y paródica y por la voluntad expresa por parte del autor de transgredir las funciones del género (ROSELL, 451 *apud* KURZEN, 2009, p. 34 - 35).*

⁴² *[...] un discurso contracultural capaz de convertirse en testimonio de la realidad (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 49).*

[...] certas características da arte pós-moderna logo serão incluídas entre as qualidades do neopolicial: seu gosto pelos modelos de cultura de massa, sua visão paródica de certas estruturas novelistas, sua própria criação de estereótipos, o uso de discursos populares e marginais e o ecletismo o pastiche, a contaminação genérica, e aquele olhar superior, francamente zombeteiro e desalentador [...] (2000, p. 41).⁴³

Essas características são perceptíveis em *Máscaras*, pois tem-se a presença da cultura de massa e a margem social (ou seja, a cultura comercial, popular, tradicional contradizendo a cultura de minoria, isto é, erudita, sensível, elitista) – principalmente com foco no homossexual e na camada artística –, a paródia, o pastiche, os seus próprios estereótipos – como a questão do racismo e da escravidão – além do tom zombeteiro que é perceptível em certos trechos da obra que podem ser aliadas a questão do pós-modernismo: “[...] todo mundo é um merda, oportunista, populista ou veado, não é? ” (PADURA, 2016, p. 55).

Em vista disso – e já aliando o neopolicial a algumas características da pós-modernidade⁴⁴ que serão debatidas no capítulo 4 –, é possível identificar que o neopolicial parte de certas premissas fundamentais do *Noir* e do *hard-boiled* que foram readaptadas pelas ideias políticas, culturais e sociais:

Assim, o neopolicial ibero-americano, [...], procurará discutir os problemas sociais de suas conjunturas, utilizando o motivo do crime para abordar a realidade dos regimes autoritários na América Latina e o contexto pós-ditatorial na península ibérica, marcado por um notável tom de desencanto e frustração com a nova realidade de seus países (OLIVEIRA, 2016, p. 127).

Entre alguns dos problemas apresentados por Padura tem-se os problemas políticos, a fragmentação e as relações do indivíduo e o caos dos centros urbanos. Tais aspectos estão aliados à cultura de massa, algumas vezes à paródia e ao pastiche, assim como à hibridização de gêneros e culturas.

No que corresponde aos problemas sociais, os autores do neopolicial evidenciam e se aprofundam na crítica à sociedade, principalmente no que se refere à corrupção tanto dos políticos quanto da própria polícia. Esse aspecto também pode ser entendido como uma

⁴³ [...] *ciertas características del arte post-moderno muy pronto serán incluídas entre las cualidades del neopolicial: su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlesca y desacralizadora [...]* (2000, p. 41).

⁴⁴ Características que englobam a cultura, a sociedade e o próprio sujeito, principalmente no que tange centro e margem. Nesse sentido, o pós-modernismo pode ser visto como “[...]um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia - seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

denúncia social, principalmente no que está relacionado com a ditadura e outras formas de repressão, como é o caso da parametrização relatada em *Máscaras*:

O romance policial revolucionário em Cuba é produzido exatamente no momento em que a política cultural do país se tornou a mais rígida, após o caso Padilla, a realização do Congresso de Educação e Cultura de 1971, que estabeleceu regras rígidas para a criação e até mesmo o comportamento privado dos artistas, e a consequente exclusão de muitos intelectuais da cena cultural cubana por razões que vão desde a suspeita de possíveis "fraquezas" ideológicas até a criminalização de sua sexualidade, passando pelo chamado processo de "parametrização" (PADURA, 2000, p. 47).⁴⁵

Logo, a ideologia se caracteriza como um dos elementos mais presentes e argumentados dentro do romance neopolicial. As relações, na contemporaneidade, tornaram-se fragmentadas, instáveis e frágeis, e esse é um aspecto presente no neopolicial – mesmo o romance latino-americano se apresentando muito mais coletivo se comparado com o *noir* estadunidense. O neopolicial passou a apresentar muito mais reflexão e sensibilidade sobre o sujeito:

[...] O romance policial moderno - em suas melhores expressões - alcança uma notável dimensão filosófica ao investigar com agilidade a condição humana, e as preocupações formais e o cuidado com a estética literária sempre estiveram presentes em seus autores mais representativos (GIARDINELLI, 2013, p. 75).⁴⁶

O gênero romanesco e a sociedade retratam essa condição vulnerável do sujeito, em que em certos momentos a sua identidade chega ao ponto de se perder. São esses mesmos sujeitos que, ao se encontrarem no meio de toda sujeira e do caos contemporâneos, “[...] se lançam desesperadamente em uma busca paradoxal [...]” (SILVA, 2015, s.p): “[...] Mas seria totalmente casual o fato de um travesti católico, que além do mais não era travesti, se transformar no dia exato da liturgia assinalada como a data da transfiguração?” (PADURA, 2016, p. 66 - 67).

Vale ressaltar que essa instabilidade do sujeito não está presente apenas no criminoso, na vítima e nos sujeitos anônimos da narrativa. O detetive também se tornou fragmentado, inconsistente tanto na investigação quanto em sua vida particular. Assim, a figura do detetive é uma das que mais tiveram modificações nesse processo evolutivo se comparado o tradicional

⁴⁵ *La novela policiaca revolucionaria en Cuba se produce, exactamente, en los momentos en que más férrea se tornó la política cultural del país, luego del caso Padilla, de la celebración del Congreso de Educación y Cultura de 1971 que establecía rígidas normas de creación y hasta de comportamiento privado para los artistas, y de la consecuente exclusión de muchos intelectuales del panorama cultural cubano por motivos que iban desde la sospecha en torno a posible "debilidades" ideológicas hasta en enjuiciamiento de su sexualidad, a través del llamado proceso de "parametración" (GIARDINELLI, 2013, p. 75).*

⁴⁶ *[...] La moderna novela negra - en sus mejores expresiones - alcanza una dimensión filosófica notable al indagar con agudeza en la condición humana, y además las preocupaciones formales y el cuidado de la estética literaria han estado siempre presentes en sus autores más representativos (GIARDINELLI, 2013, p. 75).*

com o neopolicial. De acordo com D’Onofrio, no que diz respeito ao detetive, não importa a esfera em que ele age, o que realmente interessa é que ele “[...] representa o símbolo do desejo de salvaguarda os valores sociais, lutando contra os elementos perturbadores da ordem, inimigos do Estado e dos cidadãos integrados na sociedade” (2007, p. 135–136). Porém, o neopolicial se baseou e evoluiu no “[...] ritmo da violência, da corrupção e da mudança política em um mundo cada vez mais agonizante” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 52)⁴⁷ e, como consequência, esses aspectos atingiram aquele que deveria ser o modelo de integridade e estabilidade.

As cidades se tornaram os palcos de crimes violentos e nelas é refletido o lado obscuro da sociedade. “Neste ponto, parece claro que o novo romance policial ibero-americano está criando sua própria mitologia e seus próprios espaços ao longo dos anos” (PADURA, 2000, p. 50)⁴⁸. As cidades também se transformaram em referências no processo de criar os detetives, os crimes e relatar os problemas presentes. Apoiando-se nisso, Padura menciona em uma entrevista que “Todo romancista é de uma cidade. Eu sou de Havana. Dela tiro minhas referências de comportamento, linguagem. É minha missão contar as histórias e a História de Havana” (*apud* FILGUEIRAS, 2017, s.p). Ainda do que diz respeito às cidades e o neopolicial, Martín Escribá e Sánchez Zapatero reforçam que na tetralogia de Padura:

[...] Suas descrições detalhadas de Havana - com múltiplas referências à Miramar, El Vedado, Centro Habana e La Habana Vieja (Velha Havana) - nos remete a um espaço do mundo real, existente além do universo ficcional, que se transforma em uma espécie de paralelismo com a realidade e povoado de temas-chave cubanos (2007, p. 56).⁴⁹

Corroborando os aspectos debatidos, Jiménez também destaca que as perspectivas definidoras do neopolicial são:

O enfraquecimento da trama policial em benefício do olhar social sobre o entorno; a expressão da corrupção das forças políticas e da ordem social; a visão do criminoso ou da vítima em numerosas ocasiões toma protagonismo acima da perspectiva do detetive ou do policial; a presença da cultura popular através da música, dos quadrinhos ou do cinema; a intertextualidade, a metatextualidade e – acrescentamos – a autorreferencialidade. Como forma de ludismo literário; bem como,

⁴⁷ “[...] ritmo de la violencia, la corrupción y los cambios políticos de un mundo cada vez más agónico” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 52).

⁴⁸ *A estas alturas parece evidente que la nueva novela policial iberoamericana va creando con los años su propia mitología y sus espacios* (PADURA, 2000, p. 50).

⁴⁹ *Su descripción detallada de La Habana –con múltiples referencias a Miramar, El Vedado, Centro Habana y La Habana Vieja– nos remiten a un espacio del mundo real, existente más allá del universo de ficción, que se transforma en una especie de paralelismo con la realidad y plagado de claves cubanas.* ((MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 56).

ocasionalmente, a focalização da pesquisa em torno a tramas literárias (*apud* GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p. 10).

Essas características correspondem ao que há na tetralogia *Estações Havana*, pois o detetive Mario Conde se apresenta como um ser humano que não está livre de cometer erros durante a investigação ou ter conflitos pessoais que possam interferir nesse percurso. Exemplo disso é a vez em que se envolveu em uma briga com Fabrício, colega da Central, ou em todas as vezes que ele vai trabalhar de ressaca. Porém, por mais que ele cometa alguns enganos, ele ainda consegue finalizar todos os seus casos com a prisão dos criminosos, assim reforçando que o detetive se tornou um sujeito humanizado e falível.

As ruas, as casas, os bosques, enfim a cidade de Havana é o cenário de todos os crimes narrados, e o escritor mostra que por mais que o sujeito seja um homem bom, a sociedade problemática tem grandes chances de corrompê-lo. É o caso de Rafael, vítima do primeiro livro da série – *Passado Perfeito* –, um jovem promissor que se tornou um homem importante “[...] diretor de Empresa Atacadista de Importações e Exportações do Ministério da Indústria” (PADURA, 2016, p. 14). Rafael era descrito como o homem mais honesto de toda Havana, mas ao final da investigação, Conde descobriu que Rafael foi morto, pois estava desviando dinheiro da empresa para realizar negócios pessoais.

O romance policial evidencia a fragilidade da moral do sujeito, assim como ela é facilmente impregnada pela sujeira da contemporaneidade. Outra característica é de que a violência passou a ser vista como algo habitual, como é mencionado na obra *Máscaras*, ou seja, o próprio sujeito se acostumou com a banalidade da sociedade, tanto que em certos casos celebra a tragédia das cidades, como é o caso de Conde. Logo que ele é mandado novamente para as ruas ele pensa: “[...] ainda bem, na cidade se continuava roubando, assassinando, assaltando, malversando com uma insistência crescente e, para ele, salvadora. Era terrível, mas era assim: [...]” (PADURA, 2016, p. 30). Logo, “[...] A história de detetive trata das mais dramáticas e trágicas manifestações da natureza humana [...], fornecendo uma estrutura segura dentro da qual a imaginação do escritor e a do leitor podem, juntas, confrontar o impensável” (JAMES, 2012, p. 156).

Sendo assim, baseando-se nas definições do neopolicial e aliando à tetralogia,

[...] Leonardo Padura rompe definitivo na literatura criminal, rompendo com todo um período anterior no qual o romance criminal simplesmente jactava-se de ser um mero jogo intelectual e criando uma escola de literatura cubana da qual, nos últimos anos, surgiram autores como Amir Valle e Lorenzo Lunar, defensores fiéis, como Padura, da idéia de que o romance criminal deveria ser uma crônica social revelando aquelas

realidades que são impossíveis de mostrar à população de outras formas. Prostituição, tráfico de drogas, proxenetismo, turismo sexual, violência institucional e corrupção governamental, temas tabu na ilha, tornam-se assim temas recorrentes nos romances desses autores (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 56)⁵⁰.

O autor, com isso, apresenta a narrativa detetivesca com os olhos voltados para a realidade, o que não era costume acontecer no romance policial tradicional. Em adição, as resoluções dos casos – mais no âmbito da América Latina – são executadas por meio das vias tradicionais aliadas ao contemporâneo. Dessa forma, Padura, Taibo II, Giardinelli e outros autores passaram a servir como modelo para escritores posteriores, assim consagrando-se como alguns dos autores responsáveis pela readaptação do gênero neopolicial latino-americano nos moldes atuais.

Levando em consideração as discussões trazidas até aqui, é notório que:

O neopolicial é o romance social do final do milênio. [...] [É] um formidável veículo narrativo que nos permitiu questionar as aparências das sociedades em que vivemos. É divertido, é engajado, e através dele entramos plenamente na violência interna de um Estado que promove a ilegalidade e o crime (SCANTLEBORY: 2 *apud* MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 57).⁵¹

A narrativa neopolicial latino-americana é um dos gêneros mais bem formados do continente, visto que reflete a realidade de forma verossímil, suas bases são firmadas em autores de renome, assim como os novos escritores. Outro ponto que reforça a sua estabilidade e sua predominância latino-americana faz referência aos cenários das histórias, pois tem o “[...] desejo de se tornar uma crônica social e por sua intencionalidade crítica” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 58).⁵² Ainda nesse ponto, os autores concordam que “[...] os autores latino-americanos conseguiram transformar suas obras em um discurso contra-

⁵⁰ [...] Leonardo Padura irrumpe de forma definitiva en la literatura criminal, rompiendo con toda una etapa anterior donde la novela policiaca simplemente presumía de ser un mero juego intelectual y creando una escuela propiamente cubana de la que, en los últimos años, han surgido autores como Amir Valle o Lorenzo Lunar, fieles defensores, como Padura, de la idea de que la novela negra ha de ser una crónica social reveladora de aquellas realidades imposibles de mostrar por otras vías a la población. Prostitución, tráfico de drogas, proxenetismo, turismo sexual, violencia institucional y corrupción gubernamental, temas tabúes en la isla, se convierten así en tópicos recurrentes en las novelas de estos autores. (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 56)

⁵¹ El neopolicial es la novela social del fin del milenio. [...] [Es un] formidable vehículo narrativo que nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y el crimen (SCANTLEBORY: 2 *apud* MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 57)

⁵² “[...] por su voluntad de convertirse en crónica social y por su intencionalidad crítica” (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 58).

cultural capaz de revelar, com doses exageradas de realismo, os problemas reais do continente” (2007, p. 58).⁵³

Este trabalho, além de estudar a personagem criada por Leonardo Padura, também tem como objetivo evidenciar a literatura latino-americana, mostrando como ela como ela é rica e culturalmente e que é possível trazê-la para o ambiente acadêmico. Por isso, ressalta-se a importância de estudar esses romances e evidenciar a sua qualidade.

⁵³ *los autores latinoamericanos han conseguido hacer de sus obras un discurso contracultural capaz de revelar, con exageradas dosis de realismo, los verdaderos problemas del continente (MARTÍN ESCRIBÁ; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p. 58).*

4 CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DETETIVE MARIO CONDE: DA LITERATURA AO CINEMA

A personagem é um dos pilares dos romances, pois é com ela (e por ela) que o leitor irá adentrar a história. Entretanto, em alguns romances essas personagens se apresentam multifacetadas e não demonstram coerência entre os “eus” que formam sua identidade. De acordo com Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Maria Pessoa de Oliveira, essa criação de “[...] personas constitui o drama – ou a comédia – de uma dispersão, de um perder-se em fragmentos que não remetem a ideia de plenitude” (2001, p. 26). Com isso, torna-se evidente que certos romances trazem sujeitos que apresentam complexidades dentro da sua construção e são elas que levam o leitor a refletir sobre a formação dessa figura tão particular.

Neste sentido, este capítulo tem como objetivo analisar a personagem do detetive Mario Conde, tanto no âmbito literário quanto cinematográfico. Com o intuito de apresentar quem é essa persona, seguindo as suas identidades e a maneira como elas estão dispostas na história. Além de apresentar as alterações no processo de transposição para o signo cinematográfico. A base teórica utilizada para essa análise da identidade da personagem será de David Harvey e Stuart Hall, além de autores que já foram mencionados como Linda Hutcheon.

Ademais, outra característica que será trazida para enriquecer o estudo será em relação às inferências que o sistema semiótico cinematográfico traz para a construção da personagem. Isto é, de que forma ele agrega na personificação da identidade (ou identidades) do detetive.

4.1 QUESTÕES TEÓRICAS: A ONIPRESENÇA DA PERSONAGEM

Um romance é composto por três elementos centrais “[...] (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ideias, que representam o seu significado, (e que são no conjunto elaborados pela técnica) [...]. No meio deles avulta a personagem [...]” (CANDIDO, 2011, p. 54). É através da personagem, e principalmente do narrador, que o leitor terá acesso ao seu inconsciente e o subconsciente; ele também pode auxiliar o leitor a aprofundar-se na história que está sendo narrada, e em certos momentos, podendo até se identificar com o sujeito descrito nas páginas.

Para Santos e Oliveira, a personagem “[...] pressupõe um conjunto de características compatíveis com o nosso modo de conceber os seres, pressupõe um reconhecimento que tem como referência o mundo à nossa volta” (2001, p. 27). Logo, a personagem mantém relação com o mundo que o leitor conhece. Corroborando a isso, Candido menciona que a personagem

“[...] deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos da vida ” (2011, p. 64-65).

Entretanto, Santos e Oliveira mencionam que:

[...] quando pensamos no caráter ficcional de uma personagem, saímos do reino das semelhanças e penetramos no das diferenças. A personagem não é completamente moldada por nossa concepção usual de ser. Ela pode introduzir variações nessa concepção, deformando-a, problematizando-a. A personagem pode vir à tona no momento em que se associam, às nossas ideias convencionais de ser, ideias imprevistas e surpreendentes. A personagem é o resultado de um processo no qual se imagina um ser que transita nas fronteiras do não-ser (2001, p. 28).

Ainda no que tange ao caráter ficcional, Beth Brait aponta que foi apenas no século XX e com o auxílio dos formalistas que a “[...] concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria” (BRAIT, 2017, p.52).

Deste modo, deve-se pensar na personagem como um ser fictício que apresenta similaridades com o ser humano, pois ela manifesta e concretiza ações da realidade, porém ela traz para o texto características próprias. Os aspectos da realidade, quando expostos em uma narrativa, não são meras transposições. De acordo com Candido, elas são consideradas “[...] sempre modificação, pois o romance transfigura a vida” (CANDIDO, 2011, p. 67).

De acordo com Beth Brait:

[...] Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a “vida” desses seres de ficção, que fazem a ponte entre a arte e a vida (2017, p. 19).

Logo, a construção narrativa é importante para compreender a personagem e suas ações, uma vez que, a partir delas, o leitor terá acesso às entrelinhas da narração. Assim, a personagem do romance, independente do gênero exposto, irá apresentar características da realidade – tanto do sujeito quanto da sociedade – à sua maneira.

No entanto, a personagem não é “[...] como um domínio exclusivo da literatura, mas como pertencente a qualquer sistema semiótico [...]” (BRAIT, 2017, p. 54), dentre eles o sistema cinematográfico. Assim como na literatura, ela é um elemento fundamental para a história, além de possuir características próprias dispostas nesse sistema semiótico. Para Gomes:

[...] A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas (2011, p. 111).

Enquanto na literatura o leitor precisa imaginar, no cinema a personagem – antes apenas descrita por meio das palavras – cria vida ao ser interpretada por um ator ou atriz. Assim, ela passa a ter rosto, forma e voz. Ainda nesse sentido, vale ressaltar a importância do trabalho do ator, pois ele se une aos outros sistemas semióticos do cinema que corroboram a construção da personagem, entre esses elementos tem-se o figurino, o cenário, as luzes, a maquiagem, a música e o próprio texto literário.

Dessa forma, a “[...] personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator” (GOMES, 2011, p. 114). Portanto, no momento em que a personagem é incorporada e encenada pelo ator, ela adentra na realidade do telespectador. Outro aspecto relevante e que se altera, se comparada com a personagem literária, é que no cinema a caracterização da personagem se dá primeiramente por meio do escritor (se for uma obra adaptada), do roteirista, do figurinista, do diretor e do próprio autor.

Baseando-se no breve debate teórico, a personagem do detetive Mario Conde não se limita apenas à obra literária, uma vez que o cinema se apropriou da literatura para narrar ao seu modo, dando cor e voz ao texto. Segundo Hutcheon “[...] as adaptações cinematográficas também acrescentam corpos, vozes, sons, música, *props*, trajes, arquitetura, e assim por diante” (2011, p. 65).

O responsável por dar vida a personagem do detetive é o cubano Jorge Perugorría Rodríguez: ator, diretor e produtor. Além de atuar como o detetive Mario Conde na tetralogia *Estações Havana*, também fez parte do elenco de *Morango e Chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, *Navalha na Carne* (1997), dirigido por Neville D’Almeida, *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, *Barrio Cuba* (2005), de Humberto Solás, e *Che: O Argentino* (2008), com direção de Steven Soderbergh. Dirigiu *Afinidades* (2009), *Amor Crônico* (2011), entre outros. É a partir da atuação de Perugorría que a melancolia, a confusão, a nostalgia e a fragmentação são externalizadas para o público.

Ao interpretar o detetive, ele traduz uma personagem de um sistema semiótico para o outro, em que há a hibridização tanto de gênero quanto de mídia. Levando em consideração que é uma adaptação de uma obra literária para o cinema, um dos assuntos debatidos é sobre a fidelidade

da obra. Entretanto, não é aconselhável falar de fidelidade quando se trata da adaptação. Segundo Clüver “[...] questões de fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação de transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (2006, p. 17). Assim, é possível identificar semelhanças e diferenças caso a adaptação seja declarada, e identificar se as mudanças foram significativas no novo texto.

Desse modo, o subcapítulo a seguir irá trazer a personagem da literatura e as mudanças que ocorreram nesse processo de transposição com foco na fragmentação, na confusão da identidade do detetive, na nostalgia e em sua melancolia, além de trazer considerações de como a sociedade reflete em sua identidade – ou em suas identidades –.

4.2 ADENTRANDO AO UNIVERSO DE *MÁSCARAS*: BREVES QUESTÕES IDENTITÁRIAS

Nas tantas possibilidades de estudos dentro das obras, a identidade tornou-se um dos aspectos de grande interesse. Na literatura a indagação pela identidade da personagem foi aprofundada por autores como Beth Brait, Tzvetan Todorov, Silviano Santiago, Mempo Giardinelli e Antonio Candido. O campo das Interartes também soube aproveitar essa linha de estudo, entre elas o cinema – com diversos filmes que tratam da personagem como *As Horas* (2002), com direção de Stephen Daldry; *O Segredo de Seus Olhos* (2009), dirigido por Juan José Campanella e *Amores Brutos* (2000), direção de Alejandro González Iñárritu.

Autores como Bauman, Stuart Hall, David Harvey e Linda Hutcheon são alguns dos estudiosos que abordam essa temática e a teorizam com questionamentos no que se refere ao sujeito e a sociedade pós-moderna e contemporânea. Nesse sentido, faz-se necessário compreender as concepções de identidade impostas por Stuart Hall, visto que, a personagem do detetive Mario Conde, será analisada a partir disso, com complementos de David Harvey e Linda Hutcheon.

Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), apresenta três concepções de identidade a) Sujeito do Iluminismo, b) Sujeito sociológico e c) Sujeito pós-moderno:

[...] O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e da ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da

existência do indivíduo. [...] A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderna e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele” (interação entre o eu e a sociedade). [...] o sujeito pós-moderno, contextualizado como não tendo uma “[...] identidade fixa, essencial o permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (2019, p. 11-13).

Enquanto o indivíduo do Iluminismo se apresenta como um sujeito centrado e unificado, o sujeito sociológico, por sua vez, já começa a trazer os traços da sociedade. Por fim, o sujeito pós-moderno traz o descentramento do sujeito e sua fragmentação. O sujeito pós-moderno é visto como alguém em constante crise, uma vez que suas identidades não são unificadas dentro de uma identidade homogênea.

De acordo com Hall, a “[...] ‘crise de identidade’ é vista como um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (2019, p. 09). Desse modo:

[...] A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo ‘descentrada’ ou deslocada por forças fora de si mesma (HALL, 2019, p. 14).

Linda Hutcheon em sua obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991) menciona que:

A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de "escrita-como-experiência-dos-limites" (1980a, 137): os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como – poderíamos também acrescentar – da sistematização e da uniformização (1991, p. 25).

Ainda no que está relacionado os anos 1960 e as muitas manifestações do período, Sandra Nitrini cita que:

[...] os anos 60 foram marcados pelo fortalecimento das organizações populares, pela Revolução Cubana, pelo processo de integração latino-americana e do Caribe, pela manifestação do sentimento imperialista, pelas reivindicações das minorias no plano internacional e pela emergência do movimento feminista (2010, p. 63-64).

Portanto, foi nesse período que as manifestações começaram a crescer, assim como as revoluções, conseqüentemente, as diferenças começaram a ser evidenciadas. E devido a isso,

as identidades tornaram-se mais fragmentadas. Ao abordar as questões de identidade, Hutcheon cita que a sua intenção não é falar de uma identidade transcendental:

Em vez disso, considero-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma "poética", uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos (1991, p. 31-32).

Sendo assim, tem-se sujeitos que sofrem constantes crises de identidades, e a fragmentação passa a ser uma consequência dessa crise. Desse modo, o sujeito se apresenta como um ser em constante construção. Dessa forma, compreende-se a identidade como “[...] algo realmente formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2019, p. 24). Vale ressaltar que essa fragmentação pode ser vista como algo muito positivo na literatura, pois da mesma forma que a personagem se constrói ao longo do enredo, o leitor também se molda à realidade da personagem e constrói a identidade dele junto com ele.

Posto isso, Conde, Condesito, Policial, Tenente, Condenado⁵⁴... – entre tantas outras formas de denominar a mesma personagem – se apresenta como como um sujeito confuso e com sentimentos ambíguos: ora ele recorda de momentos bons, ora deseja a morte; ora ele tenta encontrar o lado bom das coisas, ora a alegria parece nunca ter existido.

Além do mais, por apresentar questões de instabilidade entre os seus eus é notório que outras áreas da sua vida também sejam afetadas, entre elas a questão profissional, seus relacionamentos amorosos e familiares. Mario Conde é um homem sozinho, não é casado, não namora e não tem uma mulher fixa em sua vida; o mais próximo de uma família seria a mãe de Carlos e o próprio Carlos. Em nenhum momento é mencionado algum herdeiro ou parente vivo, suas companhias são apenas os amigos, o peixinho Rufino, a bebida e as suas memórias.

Com base no que foi explanado, para desvendar o detetive Mario Conde, o caminho seguido será voltado para algumas concepções da poética do pós-modernismo no que se refere à identidade, à melancolia e à nostalgia. Essa poética é vista como uma teoria que está em constante mudança e, assim, autores e críticos que compartilham dessa poética conseguem debater sobre assuntos relacionados à cultura, sociedade e o sujeito. As ideias abordadas serão aliadas também com teorias contemporâneas, principalmente no que diz respeito ao detetive.

⁵⁴ Formas como a personagem é chamada durante a narrativa por outras personagens.

4.3 DAS PÁGINAS PARA O *STREAMING*: MARIO CONDE E SUAS IDENTIDADES

A história do detetive em *Máscaras* inicia com Mario Conde andando em pleno verão de Havana sentindo o calor de agosto: “O suor queimava seus olhos, e o tenente Mario Conde olhou para o céu, clamando pela piedade de alguma nuvem oportuna” (PADURA, 2016, p. 11), e enquanto anda ele faz reflexões sobre sua vida. Ou seja, o calor passa a ser um instrumento para que Mario Conde relacione com a sua vida.

Nesse sentido, a obra literária apresenta os passos da personagem, quais são os seus pensamentos e sentimentos:

Quando ia para a rua, em manhãs como aquela, quentes desde o amanhecer, arrastando o sabor solitário do café e sem ter atrás de si a despedida de uma mulher, nem na distância do futuro nenhum imã que o atraísse, Conde ficava pensando qual seria a razão última que ainda o impelia a acertar a hora do relógio e destravar o alarme, quando o tempo era, justamente, a manifestação mais objetiva do seu vazio (PADURA, 2016, p. 26).

Por ser um detetive, as ruas passam a ser o local em que ele se sente parte de algo, entretanto, em *Máscaras*, Mario Conde inicia afastado das investigações e das ruas, logo, o detetive está deslocado.

[...] Três meses antes, depois de sua briga pública com o tenente Fabricio, Conde fora julgado pelo Tribunal Disciplinar e condenado a preencher fichas e passar pelo telex no Departamento de Informações por seis meses, até que seu caso fosse de novo analisado para decidirem se voltava às investigações (PADURA, 2016, p. 26)

E com isso, é possível identificar sinais de ambiguidade, nostalgia, solidão e melancolia da personagem.

A nostalgia está atrelada aos seus relacionamentos que não deram certo. Ele não tem ninguém se despedindo e todos os casos amorosos que ele já teve foram passageiros. Em decorrência disso, ele vive em constante solidão e se sentindo um sujeito vazio. E por esses motivos, ele adia para acertar a hora do relógio – uma forma de parar o tempo, e novamente tem-se o traço de um sujeito preso ao passado.

Seus relacionamentos e sua vida são instáveis, ou como menciona Bauman, são líquidos. De acordo com o autor:

[...] a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incertezas constantes. [...] A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores [...] tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes (BAUMAN, 2009, p.08).

Os relacionamentos do detetive passam a ser instáveis e mutáveis, assim como todo dia, eles se reiniciam a todo momento. E para suprir essa falta Mario Conde se prende as suas memórias, onde tudo era diferente e aparentemente mais estável. O detetive não se sente um sujeito completo e seus pensamentos são interrompidos pelas incertezas na vida contemporânea. Assim identifica-se que a vida líquida “[...] é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante” (BAUMAN, 2009, p. 08).

Tendo como base o que foi dito, o primeiro aspecto debatido será sobre a nostalgia, elemento diretamente relacionado com a identidade do sujeito. É interessante salientar que os momentos nostálgicos da obra trazem, em sua grande maioria, os sentimentos de alegria de um tempo que não volta mais, e no instante em que ele volta para a realidade, a personagem se apresenta como um sujeito deslocado do seu eixo:

E se afastou para a Calzada, sentindo que o sol, vermelho, ímpio já batendo na altura de seus olhos, queimava-lhe o corpo e a alma. Sobre sua cabeça pôde ver a espada em chamas que lhe indicava a saída irreversível do paraíso irremediavelmente perdido que fora seu, e já não era nem voltaria a ser. Se aquela esquina não lhe pertencia, restaria algo de seu título de propriedade? (PADURA, 2016, p.14).

No filme há uma inversão na forma de apresentar o detetive, assim como a nostalgia. Esse não é um aspecto que Viscarret focou tanto quanto no romance. Dessa maneira, fica perceptível que a adaptação deve ser vista como “[...] um processo de criação, o ato de adaptação sempre envolve tanto (re-) interpretação; dependendo de sua perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). O diretor optou por retratar a nostalgia da personagem por meio dos momentos em que Mario Conde está com seus amigos de infância, com pessoas que fizeram parte do seu passado e até mesmo em seus momentos de solidão. Com isso, percebe-se que a adaptação permite uma nova percepção fílmica.

Para exemplificar essa questão temos a figura 1, nessa imagem Mario está com Tamara conversando sobre o caso, já que ela conhece o Faustino Arayán. Nesse encontro, Conde tenta reviver um assunto do passado, mas Tamara se mostra fria sobre o assunto: “Conde: Depois que seu marido morreu... / Tamara: Ainda bem que não veio. / Conde: Pensei que precisasse de tempo. Mas estou aqui por outra razão. (VISCARRET. 2016, 00:25:40 – 00:25:51).



Figura 1: Cena de Máscaras III (3º episódio 00:25:49)
Fonte Netflix: 2016

A expressão da personagem faz alusão ao desconforto por adentrar em um assunto do passado. Nesse sentido e de acordo com Metz, percebe-se que “[...] Ora, o cinema, como as artes e porque é uma arte, é uma ‘comunicação’ em sentido único; é de fato muito mais um meio de expressão que de comunicação” (METZ, 2014, p. 93). Assim, o fotograma retrata essa situação de desequilíbrio da personagem. Os tons sóbrios e neutros são grandes aliadas para transmitir a sensação de solidão e desconforto e de neutralidade. Além do mais, quando aliado ao o cinza e o marrom, pode-se entender como algo hostil (HELLER, 2013, p. 36). É interessante também pensar na ambiguidade que permeia toda a obra, pois em *Máscaras* o verão é predominante, contudo, o fotograma não remete esse calor, mas sim a frieza no momento em que Conde tenta rememorar um assunto com Tamara.

Outro aspecto interessante é que ao fundo existe uma foto de Tamara e o ex-marido Rafael fora de foco, o que pode ser entendido como uma metáfora estilística⁵⁵ de que Rafael não faz mais parte da vida da mulher, enquanto Conde se apresenta como um novo candidato ao posto. Além do mais, a foto está desfocada, o que pode ser compreendido da seguinte forma: embora Rafael tenha morrido, ele ainda está vivo nas memórias tanto de Tamara quanto de Conde. E esse retorno ao passado é uma forma de reviver essas memórias que pareciam esquecidas.

As figuras 2, 3 e 4 retratam outro momento em que seu passado é evocado. Na figura 2 ele está com seus amigos na casa de Magro, contudo ele está utilizando uma camisa preta⁵⁶, o

⁵⁵ “[...] Cada arte, cada meio de comunicação tem suas possibilidades expressivas, cujas metáforas estilísticas enfatizam os atrativos e a forças. Elas podem intervir no nível do filme inteiro, na escolha de um procedimento técnico e sistemático” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 57-58)

⁵⁶ A cor preta também, no mundo ocidental, pode representar o poder a violência e a morte, além da negação (HELLER, 2013, p. 16)

que pode indicar um sujeito deslocado e que está preso as memórias, e aqui ocorre novamente uma metáfora. Além do mais o preto, como parte das cores acromáticas representa o fim. Na sequência, figuras 3 e 4, ele está na casa de Magro jantando com seus amigos como se fossem uma família. E diferentemente da cena com Tamara, essas imagens trazem Mario Conde em um momento de aconchego e alegria, expresso pelo ambiente com tons que remetem a cores quentes, principalmente com tons alaranjados. De acordo com Heller “O laranja clareia e aquece, e essa é a mistura ideal para alegrar o corpo e a mente. Misturado ao branco ou tonalizado de marrom, o laranja perde a sua força, mas jamais seu calor” 2013, p. 344). Assim, percebe-se que as cores complementam a narrativa de uma forma particular.

Além do mais, sua nostalgia no filme não se refere apenas à melancolia e à tristeza como no texto fonte. Desse modo, pode-se dizer que esse detalhe alterou significativamente a obra fílmica e acrescentou principalmente na construção da personalidade de Mario Conde.



Figura 2: Cena de Máscaras III (3º episódio 00:54:03 – 00:54:10)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 3: Cena de Máscaras III (3º episódio 00:54:03 - 00:54:10)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 4: Cena de Máscaras III (3º episódio 00:54:03 - 00:54:10)
Fonte: Netflix (2016)

Como já mencionado, na obra literária, o leitor tem acesso direto à tristeza e aos momentos depressivos de Conde por meio de suas memórias. Por intermédio do enredo, o leitor consegue saber o que se passa na cabeça do detetive nesses momentos, permitindo que esse traço nostálgico seja compreendido com mais clareza pelo leitor. Na adaptação esses momentos podem ser identificados nos monólogos realizados pelo detetive, assim como pela música, pelas cores e através da própria montagem.

[...] enquanto bebia a terceira cerveja, Conde sentiu que relaxava. Ser policial por mais de dez anos lhe criara tensões que o perseguiram por todo o lado. Só em alguns lugares, como na casa do Magro, conseguia se livrar de certas obsessões e sentir a leveza visceral dos velhos tempos [...] pois na época o Magro era magro, andava sobre suas duas pernas e não tinha sido ferido na guerra de Angola, Andrés pretendia ser um grande jogador de beisebol, o Coelho insistia em reescrever a história, Candito Vermelho luzia seu efervescente cabelo afro a cor de açafão e Conde se dedicava a suar em cima de uma Underwood seus primeiros contos de escritor abortado (PADURA, 2016, p. 20-21).

A nostalgia, quando surge, vem acompanhada, além do sentimento de saudade, da raiva, da contradição, da vergonha e, em alguns momentos, de sentimentos absurdos (como quando ele se alegra com as mortes e roubos que acontecem na cidade). Esse misto de emoções só é amenizado quando ele é remetido ao seu passado em que tudo – ou quase tudo – era diferente. Um exemplo disso é a citação abaixo que apresenta Mario andando, e em certo momento ele ouve alguns gritos de meninos jogando beisebol. Neste instante, ele é remetido à sua infância com o Magro, Mike Cara de Boneca, Vermelho e os outros meninos do Pré-Universitário. Com isso, toma uma atitude não muito convencional, pede para os meninos para participar do jogo. Após entrar em campo com os garotos, ele percebe que aquele não é o seu lugar:

[...] Mas, ao se ver cercado pelos outros rapazes, sem camisa como eles, Conde sentiu a evidencia de que tudo era absurdo demais: [...]. Era um estranho, com outras palavras e outros costumes, e não seria fácil integrar-se naquela confraria que não o solicitara, nem o queria, nem podia entendê-lo [...] – Desculpe, Rúben. Mas me lembrei de que estou esperando um telefonema. Jogamos outro dia – disse” (PADURA, 2016, p. 14).

A partir do que foi mencionado, é possível identificar a primeira evidência de fragmentação da personagem, isto é, a nostalgia. Nessas passagens Mario Conde acaba agindo como “[...] um desgraçado sofredor, um saudosista incorrigível, um masoquista por conta própria, um hipocondríaco à prova de golpes e o sujeito mais difícil de consolar de todos os que havia no mundo, [...]]” (PADURA, 2016, p. 15).

Outro aspecto perceptível em Mario Conde é a sua constante confusão diante dele e da sociedade em que vive. Posto isso, e corroborando Stuart Hall, é compreensível que o sujeito “[...] foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, [...] (2019, p. 28). A personagem contemporânea se sente confusa sobre o seu eu e o seu lugar, como se ele não pertencesse a lugar algum.

O fato de ser verão na narrativa é bastante significativo, pois fica visível a relação de abatimento da personagem e a relação que o detetive faz diante do calor e da sua vida. Além disso, o calor contrasta com a nostalgia, remetendo um apego ao passado mais “caloroso”, em que a personagem se sentia vivo e feliz:

[...] Claro que sim. Tinha que ser o verão mais quente que ele vivera, concluiu enquanto se despia para tomar uma ducha. Fazia vários dias que Conde espremia a memória e a pele para tentar se lembrar de outras temperaturas de agosto capazes de superar as desse ano cruel, [...] (PADURA, 2016, p. 109).

Esse sentimento também corrobora as questões identitárias, pois a identidade do sujeito torna-se fragmentada e instável. Assim, Mario Conde, no início da obra, pode ser visto como uma personagem deprimida e que possui problemas internos referentes a sua identidade: “[...] O pior de tudo é a sensação de vazio” (PADURA, 2016, p. 25).

Acompanhado dos momentos nostálgicos, fica perceptível a melancolia e a fragmentação do sujeito. O aspecto da melancolia é evidenciado já nas primeiras páginas do romance. Aliado a esse abatimento da personagem, pode-se associar a depressão de Mario Conde:

[...] uma mancha de óleo subitamente liberada que se espalha sobre o mar de consciência: mas se tratava de uma mancha sem cor, porque era o vazio e o nada era o fim que sempre começava, um e outro dia, que aquela implacável capacidade de renovação contra a qual não tinha defesas nem argumento válidos: quinze para as sete era a única coisa tangível no meio do vazio. (PADURA, 2016, p. 25)

Esse aspecto fica mais perceptíveis nos momentos em que ele pensa em sua morte, pois em certos momentos, ele a vê a morte como uma solução para os seus problemas:

Ultimamente começava a imaginar que a morte podia ser algo assim: um despertar sem atmosfera, trabalhoso, mais indolor, desprovido de expectativas e de surpresas porque era só isto: o buraco sem fim do mundo do vazio, uma nuvem escura e acolchoada que o abrigava, definitivamente. Então também tentava recordar de quando não havia a sensação de vazio nem os pensamento de morte, e o amanhecer funcionava como a cortina que se abre para a nova sessão, imaginada ou surpreendente, não importa, mas de algum modo atraente e necessária: a inadvertida ansiedade de viver outro dia. Mas lhe acontecia o mesmo quando se sentia doente e tentava pensar em como era quando se sentia bem, mas não conseguia, pois a onipresença do mal-estar não o deixava recuperar outras sensações agradáveis (PADURA, 2016, p. 25).

E assim, compreende-se que a personagem se sente infeliz com a sua atual situação e que talvez a morte seja a única solução. Contudo, esse pensamento não perdura e a partir daí identifica-se a ambivalência na personagem. Outro momento que retrata a ambivalência do detetive diz respeito a sua vida profissional. No livro anterior, *Ventos de Quaresma*, ele menciona que o que mais deseja é sua aposentadoria. Entretanto, quando isso parece algo alcançável ele passa a refletir sobre isso, e assim, demonstra que ele não quer deixar o seu cargo: “- Estou fodido, Magro. Já não me querem como policial... [...] Na melhor das hipóteses me aposentam. Que tal? Aposentado aos triste e cinco anos” (PADURA, 2016, p. 107).

Na adaptação a melancolia também não é o elemento central da trama, (pois o diretor optou por focar na investigação da morte de Alexis), porém ela é retratada por meio da música, das cores e de algumas expressões da personagem. Sendo assim, a expressão se torna um dos elementos fundamentais nas narrações. Nas figuras 5 e 6, esses são elementos de grande

importância para a interpretação do telespectador. As imagens são compostas por Conde e Tamara, e aqui o detetive vai até a casa da mulher para tentar entender quem é Faustino Arayán, pois seu pai era conhecido de Faustino.

Aqui o detetive conta sobre o caso e o filho homossexual de Faustino, o que a deixa surpresa, pois o homem de pedra, Faustino Arayán, escondeu por todo esse tempo um filho homossexual. Então Conde responde “Ninguém é perfeito”, e Tamara, por sua vez, responde: “É sempre sua melhor desculpa, não?” (VISCARRET, 2016, 00:26:33 – 00:26:45). No momento em que Tamara enuncia essas palavras, subentende-se que a conversa deixou de ser sobre o caso para ser sobre o romance que eles tiveram após a morte de Rafael. Sendo assim, subentende-se novamente que o caso fez com que Mario fizesse conexões com sua vida e ressalte a sua tristeza: “[...] Como policial, Mario Conde tinha o mal hábito das ideias fixas e da busca, em cada caso, de suas próprias obsessões” (PADURA, 2016, p. 65). Assim, temos a segunda evidência da fragmentação da personagem.

Novamente a cena está ambientada fora da estação predominante do romance, o que pode remeter ao deslocamento de Conde da realidade, além de relacionar-se ao rompimento do caso que os dois tiveram no passado, a relação esfriou. Dessa forma, pode-se dizer que, nos momentos em que Mario Conde se sente bem ou que a nostalgia trazida em cena remete a memórias afetivas da personagem, a paleta cromática traz tonalidades quentes, enquanto que nos momentos de dor, deslocamento e fragmentação, a paleta é desaturada, logo com tons sóbrios e pesados (espectro do marrom – O marrom ocupa o primeiro lugar quando se trata de associações negativas (HELLER, 2013, p. 473) – e do amarelo) como na sequência anterior.



Figura 5: Cena de Máscaras III (3 episódio 0026:33 – 00:26:45)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 6: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:26:33 – 00:26:45)
Fonte: Netflix (2016)

Diferença importante entre literatura e cinema, a expressividade estética:

[...] se enxerta, no cinema, numa expressividade natural, a da paisagem ou do rosto que nos mostra o filme. Nas artes do verbo, ela não se enxerta numa verdadeira expressividade natural, a da paisagem ou do rosto que nos mostra o filme. Nas artes do verbo, ela não se enxerta numa verdadeira expressividade primeira, mas uma significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua” (METZ, 2014, p. 95).

Por meio da expressividade das cenas é possível acrescentar aspectos que agregam à cena, no caso de *Máscaras*, as expressões do detetive Mario Conde demonstrando a sua melancolia.

Tendo como apoio os exemplos citados, é observável que Mario Conde se apresenta como um sujeito solitário e deslocado. Ao apresentar-se esses dois aspectos da personagem, podemos acrescentar um terceiro para complementar sua fragmentação, nesse caso ambivalência do sujeito.

O detetive apresenta ambivalências entre querer viver e morrer, pois durante a narrativa fica claro que o detetive tem tendências a pensamento suicidas, mas, ao mesmo tempo, ele pensa em formas de postergar a sua morte, além de não se sentir parte de lugar algum:

[...] tornava a se perguntar o que fazia ali, caminhando para a fila do ônibus cada dia mais compacta e violenta, fumando um cigarro que corroía suas entranhas, vendo gente que a cada dia lhe era mais desconhecida, sofrendo o calor que crescia a cada minuto, e respondeu a si mesmo que era seu caminho acelerado para o inferno. Então tocou na cintura e descobriu que novamente deixara a pistola em casa. Entrou no fim da fila do ônibus e acendeu o terceiro cigarro do dia. Se de um jeito ou de outro eu vou morrer... (PADURA, 2016, p. 26).

Ainda no que corresponde à melancolia e à fragmentação da personagem, é relevante também abordar que o filme realiza uma importante inversão. Enquanto esses elementos têm

atenção nas páginas, na adaptação quase há um apagamento dessa tristeza e da confusão da personagem, porém outros elementos reforçam essa ideia. Por exemplo, nas cenas em que ele está se divertindo tomando uma cerveja com seus amigos, figuras 7 e 8, as cores dessa cena são verde, marrom e cinza, e de repente a situação passa a ser de total caos. O que pode ser chamado de “*Noir tropical*”, com fotografias desaturadas, iluminação natural e até mesmo uma baixa luminosidade. Assim, tem-se a ideia de que, por mais que o detetive Mario Conde tente se divertir, ele sempre estará acompanhado de crimes, brigas e confusões, sejam elas internas ou externas.



Figura 7: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:20:24 – 00:21:04)
Fonte Netflix (2016)



Figura 8: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:20:24 – 00:21:04)
Fonte: Netflix (2016)

Em contraponto ao lado obscuro de Conde, tem-se um sujeito que sofreu repressões e desilusões, dado que o seu único sonho, o de ser escritor, é outro projeto que falhou e que

causou uma das rachaduras na identidade da personagem, uma vez que esse sonho foi interrompido quando:

[...] reuniram para fechar a revista e a oficina literária, acusando-os de escrever relatos idealistas, poemas evasivos, críticas inadmissíveis, histórias alheias às necessidades atuais do país, dedicado à construção de um homem novo e de uma sociedade nova (dissera o diretor, o mesmo diretor que um ano depois seria demitido por fraudes incontáveis, cometidas em seu empenho de ser reconhecido como o diretor do melhor pré-universitário da cidade, do país, do mundo, mesmo que sua direção se construísse sobre a mentira: [...]) (PADURA, 2016, p. 59).

Apenas com esses excertos, já é possível dizer que Conde é um sujeito afetado pela sociedade. Em decorrência disso, se apresenta como um sujeito de múltiplas identidades e que vive da liquidez dos relacionamentos.

Até aqui já é identificável algumas alterações de uma mídia para outra, principalmente no que tange à tristeza de Mario Conde. Viscarret, ao trazer essa alteração e focar na investigação do detetive, adicionou aspectos positivos do detetive e essa nova identidade. No livro um dos focos é mostrar a melancolia que o acompanha, e essa característica está impressa em todos os aspectos a sua volta.

Adaptar é sempre um desafio, pois:

[...] Construir a partir do mundo real imagens que foram criadas na imaginação dos leitores, transformados mais tarde em espetadores, não é uma tarefa das mais fáceis. Cabe a ele recriar o mito que habitava os sonhos mais recônditos do leitor. Descobrir para cada situação o melhor enquadramento ou a luz mais apropriada. Como mostrar cada quarto, cada beco, que no livro eram descritos, por vezes, com uma riqueza de detalhes irritante (DUNKER, 2015, p. 100)

Assim, quando se presencia uma adaptação “[...] do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p. 69).

É de conhecimento que nenhum “[...] ponto de vista no cinema é neutro. Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22). Conseqüentemente em *Máscaras* o diretor optou por apresentar outras versões de Conde. Na adaptação ele preferiu evidenciar os pontos positivos do detetive e trazer a investigação para o primeiro plano. Contudo, ela traz os traços de melancolia e solidão por meio da linguagem cinematográfica, seja pelo som, luz (com jogo de sombras), cores (neutras e sóbrias), expressões, entre outras características próprias dessa linguagem. Assim, a imagem da

decadência do sujeito e da sociedade, ou como menciona Harvey, o mundo “[...] decrépto, desindustrializado e decadente” (2017, p. 281) ainda é apresentado.

É interessante observar como a construção narrativa apresenta a personagem sempre num jogo de identidades que não são homogêneas, retratando-o como um sujeito fraturado pelas múltiplas facetas do sujeito. No exemplo a seguir, Mario Conde está bebendo com seus amigos, quando de repente decide ir embora e alguém diz: “Vou embora! Vocês são uns bêbados! / Ele está agindo como um policial” (VISCARRET, 2016, 00:26:46-00:26:56). Nesta cena, figura 9, as cores predominantes são mais alaranjadas e marrons, que reforçam a nostalgia do detetive, e ele por sua vez, utilizando roupas pretas e cinzas, que trazem a sensação de tristeza e infelicidade.

Além do mais, quando dizem que ele está agindo como um policial fica notável que a fragmentação do sujeito é perceptível para quem está a sua volta, pois ora ele age como um policial, ora como uma pessoa que não assumiu esse dever. Assim, é importante pensar que Conde também sofre com sua identidade profissional fragmentada, e isso afeta diretamente o gênero policial, pois mesmo na condição de policial ele caminha à margem do sistema, ou seja, nem sempre segue os procedimentos como nos casos que envolvem a política e o governo.



Figura 9: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:26:55)
Fonte: Netflix (2016)

O fotograma acima apresenta Conde como figura central em um plano geral, ou seja, o “[...] sujeito em seu ambiente, [...] dando uma ideia das relações entre eles” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 24). Por trazer as cores neutras e a personagem sozinha, pode-se interpretar que o ambiente se mostra como um lugar solitário, decorrentes das cores neutras e por ele estar sendo ocupado apenas por Conde. Por ser um local assim, entende-se nas entrelinhas a solidão do

sujeito, pois ele está saindo sozinho e se expressando de forma melancólica e vazia. As suas roupas escuras também reforçam a ideia de melancolia e outros aspectos negativos como o medo.

Nesse sentido, e levando em consideração a nostalgia e a melancolia da personagem, é observável que a fragmentação está aliada à confusão da personagem. Esse aspecto é característico do sujeito pós-moderno. De acordo com Harvey, “[...] as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele [...]” (2017, p. 46). E o detetive Mario Conde se apresenta dessa forma, tanto no livro quanto no filme, isto é, de forma frágil, confusa e fragmentada enquanto avança no labirinto de sua mente, característica essa brevemente relatada no filme. Assim, observa-se a terceira evidência da fragmentação da personagem, isto é, a confusão da personagem.

A adaptação exhibe algumas fragmentações de formas mais veladas. No trecho abaixo, figuras 10, 11 e 12, é possível observar Mario Conde saindo da casa de Carlos Magro andando sem rumo, e ao fundo ouve-se uma composição musical de Mikel Salas intitulada “Vientos de La Habana” (2016), que auxilia no clima de confusão da personagem e de solidão, além das cores neutras. Para Dunker:

[...] é comum associar a cor a algum sentimento mais profundo como a alegria ou a tristeza. Existem cores que acalmam, outras que excitam, algumas perturbam, umas nos remetem ao útero materno. Sempre se pode relacionar a cor de uma cena a uma mensagem subliminar que esperamos transmitir ao espectador (2015, p. 103).

Dessa forma, a sensação de melancolia pode ser evidenciada por meio da cor, assim como, é complementada por meio da “[...] manipulação da trilha sonora, de sua distorção ou da intrusão de sons estranhos à cena” (DUNKER, 2015, p. 82)



Figura 10: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:10 - 00:27:19)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 11: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:10 – 00:27:19)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 12: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:10 – 00:27:19)
Fonte: Netflix (2016)

Pensando na música que envolve a cena, de acordo com Jullier e Marie “[...] a música – é um de seus encantos mais evidentes – pode fazer efeito por si mesma, para nos encantar ou nos causar arrepios. Por si só, ela não pode descrever objetos, mas os instrumentos que a produzem nem sempre são neutros” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 40).

O instrumento predominante da cena é o saxofone, que remete, um som caloroso e, ao mesmo tempo ao senso de nostalgia e melancolia, auxiliando, portanto, na ambientação da cena. Pensando no som e no instrumento predominante, nota-se que a utilização deles enfatiza a solidão da personagem, pois quando o telespectador ouve o som do instrumento é porque Mario Conde está sozinho e perdido em seus pensamentos. E normalmente o som está atrelado às imagens com tons de alaranjado e vermelho. Desse modo, além da melancolia, o instrumento

também remete à sensualidade e ao calor, e ambos os aspectos remetem à cidade de Havana, pois som e imagem criam camadas que reforçam ou contradizem uma ideia:

[...] que ainda tem algo mágico, como um espírito poético invencível, não é? Olhe, embora as ruínas ao redor sejam cada vez mais extensas e a imundície pretenda engolir tudo, esta cidade ainda tem alma, senhor Conde, e não são muitas as cidades do mundo que podem se vangloriar de ter a alma assim, à flor da pele... (PADURA, 2016, p. 122)

E por meio dessa sequência, pode se dizer que a cena “[...] deixa o espectador atento a uma boa distância para captar o ‘discurso oculto’ e outros efeitos” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 42)

Um segundo ponto interessante de se observar na sequência anterior é sobre o desequilíbrio da cena que nos remete ao desequilíbrio do próprio Conde. Para Jullier e Marie, o descentralizar a câmera consiste em apresentar “[...] o desequilíbrio das massas – por exemplo, por um protagonista ele próprio ‘desequilibrado’ ou em estado de grande privação” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 25), assim, reforçando o deslocamento da personagem dentro da narração fílmica.

Outro trecho que traz reflexões da personagem sobre o caso e sua vida pessoal está exemplificado na figura 13 e 14. Nessa cena, Conde e Carlos estão conversando sobre a repressão que sofreram quando eram jovens. Novamente é visível cores com tons marrons, amarelos e alaranjados, sombras, luz e a expressão de melancolia em ambas as personagens. Na conversa Carlos menciona (figuras 13 e 14): “[...] – Estávamos na escola, Lembra? Fomos acusados de problemáticos, eles acabaram com as leituras...” (VISCARRET, 2016, 00:19:50 – 00:19:56).

[...] O conto relatava uma história simples, que Conde conhecia muito bem: sua experiência inesquecível, a cada despertar de domingo, quando a mãe o obrigada a assistir à missa na igreja do bairro enquanto todos os seus amigos gozavam da única manhã livre jogando beisebol na esquina de casa, Conde quis falar, assim, da repressão que conhecia ou ao menos da que ele mesmo sofrera nos tempos mais remotos de sua educação sentimental, embora quando o escreveu não houvesse formulado o tema exatamente nesses termos (PADURA, 2016, p. 58-59).



Figura 13: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:19:50 – 00:19:56)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 14: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:19:50 – 00:19:56)
Fonte: Netflix (2016)

As citações anteriores – tanto literárias quanto cinematográficas – mostram, além da fragilidade e da tristeza, que o detetive utiliza dos casos para inserir questões pessoais. Ou seja, o caso faz menção as questões do universo homossexual, e Conde trata do seu preconceito; relata a censura, e Conde relembra o momento em que ele sofreu repressão. O caso mostra a questão da máscara e do transformismo, e Conde, por sua vez, evidencia as suas identidades. Posto isso, a investigação passa a ser apenas um pretexto para ele refletir sobre a sua própria vida.

Outro trecho interessante, figuras 15, 16, 17 e 18, é quando ele está olhando para o rio. Enquanto no livro essa passagem traz muito da melancolia de Conde por meio da exaustiva descrição do narrador, o filme retrata o detetive refletindo sobre o caso, e por meio da montagem, o telespectador consegue ver cenas de como antecedeu a morte de Alexis:

Olhando para o rio, Conde pensou que, ainda bem, na cidade se continuava roubando, assassinando, assaltando, malversando com uma insistência crescente e, para ele salvador. Era terrível, mas era assim: essa morte por asfixia que o médico legista agora tentava explicar ao tenente investigador Mario Conde e a seu auxiliar, o sargento Manuel Palacios, lhe permitira atenuar o vazio e sentir que o seu cérebro funcionava de novo e servia para algo mais do que para as dores de cabeça de suas frequentes ressacas. (PADURA, 2016, p. 30)



Figura 15: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 16: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37)
Fonte: Netflix (2016)

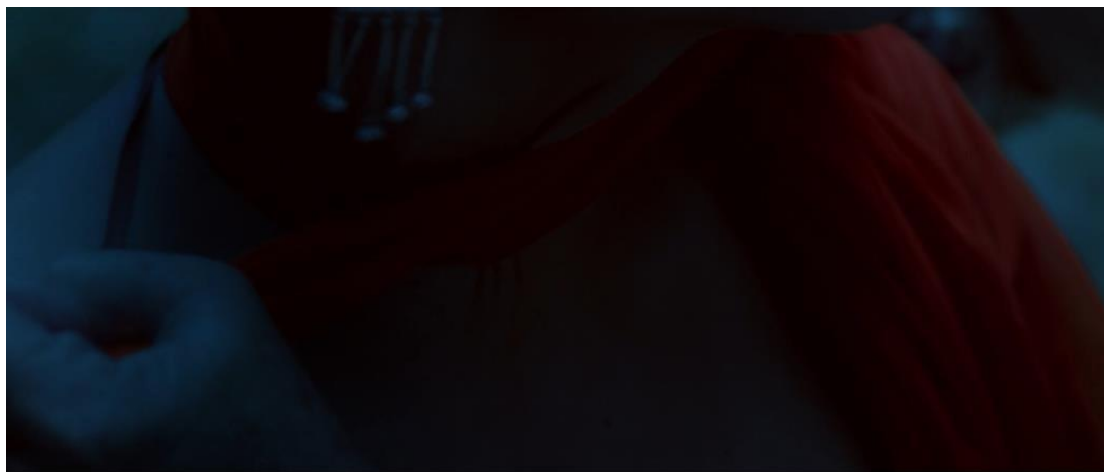


Figura 17: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 18: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:31:27 – 00:31:37)
Fonte: Netflix (2016)

A montagem é essencial em um filme e deve se entender que a “[...] montagem, efetivamente, é antes de tudo a elipse” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 44). Isto é, ela se apresenta como algo subentendido, nesse caso, a forma como Alexis morreu. Assim sendo, tem-se um sintagma paralelo, em que apresenta duas séries de acontecimentos pela montagem, ou seja, “[...] duas séries de acontecimentos estão trançadas pela montagem sem que exista entre elas, ao nível do significado (diegese) relações temporais pertinentes, pelo menos no plano da denotação (METZ, 2014, p. 124).

Aqui novamente é relevante mencionar as cores: nas cenas em que aparece o detetive, tem-se um ambiente bem iluminado e até mesmo feixes da luz do sol aparecem. As cenas de Alexis trazem o vermelho da sua roupa e tons azulados, cores marcantes, mas que, ao mesmo tempo, representam a sobriedade e a frieza do momento. O simbolismo do vermelho “[...] está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue. Em

muitas línguas, entre os babilônios e também entre os esquimós, a tradução ao pé da letra de ‘vermelho’ é ‘sangue’” (HELLER, 2013, p. 101), dentro da obra somos remetidos à morte de Alexis e ao verão de Havana. Já o azul traz um contraste que remete ao frio. Ou seja, por mais que o calor seja a estação predominante, a morte e o frio que rondam Alexis são predominantes.

Tendo como base os exemplos, é identificado que na literatura é muito mais clara as evidências de reflexões de Conde, enquanto que no filme o foco é quase todo na investigação, e isso ficou perceptível nos exemplos citados. Dessa forma, pode-se dizer que essa é uma alteração significativa na narrativa fílmica quando comparado com a literatura. Outra característica interessante quando se observa os fotogramas é que a “[...] fotografia como elemento narrativo. Como sabemos, um filme é a junção de diversos elementos com um só propósito. O importante, e logicamente o mais difícil, é fazer com que todos ‘conversem entre si’, como dizemos no jargão da produção” (DUNKER, 2015, p. 96).

Outro aspecto perceptível na personagem do detetive diz respeito à noção de fragilidade do sujeito – também relacionada à fragmentação da identidade e ao novo modelo de romance policial⁵⁷ –. Essa humanidade de Mario Conde pode ser identificada em *Máscaras*, pois ele vai a fundo para entender quem é a vítima. E para isso lê um livro sobre homossexuais e travestis e conhece os lugares que eles frequentam. Tudo isso com o auxílio de Alberto Marqués:

[...] mas a representação; nem sequer era o fim, mas o meio como seu próprio fim: a máscara pelo prazer da máscara, a ocultação como verdade suprema. [...] mas para realizar um dos sonhos eternamente perseguidos pelo homem: o desaparecimento. [...] mascarar-se e confundir-se, de negar a negação e somar-se à tribo comum das mulheres, o que talvez guiasse um transformismo que em tantas ocasiões podia terminar sendo grotesco (PADURA, 2016, p. 66).

[...] Puta que pariu, estou obcecado pelos travestis, pela transfiguração, pela alma do purgatório e toda essa merda (PADURA, 2016, p. 134).

Ao passar a entender mais sobre a vítima e sobre o universo homossexual, o detetive se confunde ainda mais entre as suas identidades. Assim, Mario Conde se apresenta como uma personagem confusa que vagueia “[...] sem um claro sentimento de localização, imaginando: ‘Em que mundo estou e qual das minhas personalidades exibo?’ ” (HARVEY, 2017, p. 271): “[...] Você sabe como estou me sentindo como se fosse carta fora do baralho? É uma coisa

⁵⁷ Como o detetive contemporâneo é um personagem comum, ele perde a sua imunidade por integrar-se ao universo das demais personagens e encontra-se suscetível ao fracasso, enfrentando as mesmas emoções que as outras personagens do romance policial, envolvendo-se com pessoas do sexo oposto e até, algumas vezes, com as pessoas interrogadas (MASSI, 2011, p. 67-68).

estranhíssima, mas cada vez entendo menos. Ou tudo está mudando muito depressa, ou estou ficando imbecil. Não sei, mas minha cabeça está uma zona...” (PADURA, 2016, p. 119).

Desse modo, a confusão passa a ser um sentimento típico do sujeito que traz em si identidades heterogêneas. Dessa forma, ao invés de “[...] falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar da identificação, e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2019, p. 24).

No trecho literário é bastante interessante identificar essas fragmentações na identidade do detetive, assim como no cinema, visto que elas são bastante evidentes, enquanto que, no cinema, mesmo que sendo levemente mascarado, é possível identificar essa fragmentação pelas expressões faciais e corporais do detetive e através das cores da fotografia da cena que são utilizadas. Assim sendo, “[...] As sombras, as penumbras, os rostos meio iluminados criam uma atmosfera sem a qual a história não se sustentaria”. (DUNKER, 2015, p. 105).

Nesse sentido, os fotogramas apresentam uma imagem logo no início da investigação, ou seja, o seu primeiro contato com Alberto Marqués, figura 19, com cores mais escuras e as expressões nada confortáveis. Além disso, Mario aparece fora de foco, enquanto que Alberto tem o foco total, assim demonstrando que o detetive está fora do seu espaço habitual, por sua vez, Alberto tem total domínio do ambiente. Já a figura 20 mostra o último encontro das duas personagens, vê-se mais iluminação e as expressões de ambos são de amizade.

- [...] Não estou gostando nem um pouquinho disso. Parece misterioso demais, e neste país faz calor demais e tem aporrinhações demais para que além disso haja mistérios. E para completar, jamais gostei de veados, para seu governo. Já fiquei meio de pé atrás com essa história... (PADURA, 2016, p. 34).

[...] Então Conde compreendeu que essa história o estava enternecendo, a ele, que andava cada vez mais enternecido, e compreendeu também que a veadagem de Alberto Marqués começava a preocupá-lo menos e que uma furtiva solidariedade de rebelde começava a aproximá-lo do dramaturgo; [...] (PADURA, 2016, p. 60).



Figura 19: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:10:16)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 20: Cena de Máscaras III (3 episódio 01:20:36)
Fonte: Netflix (2016)

Sendo assim, “[...] Apesar de todos os elementos utilizados pela linguagem cinematográfica como recursos dramáticos, o rosto do ator talvez seja ainda o mais eficiente meio de transmitir emoções” (DUNKER, 2015, p. 107).

Corroborando isso, Mario Conde torna-se um sujeito fragmentado e que se utiliza de máscaras para conseguir se adaptar ao meio. Ora age como um detetive sério, ora alguém que não sabe o motivo de ser policial: “[...] E falando nisso, vai me dizer um dia por que se meteu a ser policial hein, Conde?” (PADURA, 2016, p. 205). Ora um homem adulto, ora um ser nostálgico que volta a ser um menino.

Sabe-se que a adaptação também traz as questões de mudança na identidade e da personagem. Entretanto ela se apresenta de forma diferente, e um elemento desse aspecto são as cores da camisa de Mario Conde – lembrando que as cores do vestuário são de responsabilidade do design de produção –. Na figura 21 o detetive está trajando uma camisa

cinza, e sua expressão (facial e corporal) aparenta ser de confusão; Na figura 22 a camisa continua sendo a cinza, porém a imagem é mais iluminada, assim como a expressão de Conde é mais animada. A cor cinza pode representar o esquecimento e memórias do passado. Logo, nessas imagens o sujeito pode ser entendido como um homem preso ao passado e que utiliza dessas memórias para fazer do seu presente algo esquecido.

Na figura 23, Conde está usando uma camisa preta, isto é, pode-se entender que ele está partindo para o desconhecido. Além disso, o preto pode ser entendido como “[...] um nada sem possibilidades, como um nada morto, após a extinção do sol, como um eterno calar, sem futuro e sem esperança: assim soa interiormente o preto” (apud HELLER, 2013, p. 235). Logo, ao trazer essa cor para a personagem pode-se compreender que Mario Conde está indo partindo para o desconhecido e o seu futuro depois dessa aventura é incerto.

Na figura 24, a camisa azul pode representar a mudança, isto é, algo já mudou tanto na investigação quanto na identidade do detetive. De acordo com Heller, o azul é a “[...] Cor da simpatia, da harmonia e da fidelidade, apesar de ser fria e distante” (2013, p. 43). Logo, uma parte dos sentimentos da personagem passam a ser positivos.

E por fim, na figura 25, a camisa preta com os detalhes em branco, que podem simbolizar a paz que a personagem encontrou com mais esse caso e, ao mesmo tempo, traz as questões da tristeza e confusão que ainda estão presentes. Além do mais segundo Heller, o branco pode representar o começo, enquanto o preto é o fim. Assim, subentende-se que Mario Conde vai começar algo novo, mas que ainda assim o passado irá lhe acompanhar (2013, p. 235). Assim sendo, a “[...] cor, portanto, é um elemento pictórico, funcional e dramático”. (DUNKER, 2015, p. 103)



Figura 21: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 22: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 23: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 24: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 25: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:04:34)
Fonte: Netflix (2016)

Por meio dessas imagens, tem-se diversas sensações que são transmitidas por meio das cores, sombras, sons e afins. Sendo assim, o filme adaptado da obra de Leonardo Padura traz a essência da investigação do detetive e, ao mesmo tempo, é um correlato para as possíveis identidades do sujeito contemporâneo.

4.4 AS INTERFERÊNCIAS DA SOCIEDADE NA PERSONA DO DETETIVE

A identidade do sujeito está intimamente ligada às mudanças sociais e aos problemas enfrentados pelo sujeito. Através dessas mudanças bruscas, surgiram novas identidades e novas formas de os indivíduos se relacionarem. Sendo assim, pode-se dizer que as “[...] sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2019, p. 12). Por ser observador, Conde retrata para o leitor os problemas sociais enfrentados na Ilha, nesse caso a homofobia, e essa é uma característica do romance negro, visto que ele, “[...] atua na esfera do viver e perceber criticamente o mundo que nos cerca”. (REIMÃO, 1990, p. 83). Desse modo, a sociedade é um elemento importante para a narrativa e a construção de Mario Conde, visto que a história acontece em 1989 e apresenta fatos históricos de meados de 1960 e 1970, período de censura e parametrização do sujeito.

Neste mesmo período, foi possível identificar uma movimentação por parte das ditas minorias e reivindicações dos seus direitos. Com isso, a heterogeneidade do sujeito se tornou ainda mais evidente. A história narrada em *Máscaras* retrata as mudanças desse momento em Cuba e esse passado – obscuro – é contado por Alberto Marqués, enquanto que a contemporaneidade, isto é, a decadência social, é narrada por Mario Conde por meio das

investigações, da sua vida, das mortes que ele investiga, dos roubos e das outras problemáticas da sociedade, características essas próprias da contemporaneidade.

Como já mencionado, a história traz muitos aspectos da revolução e da parametrização que aconteceu em Cuba. Na literatura esses aspectos são trazidos principalmente pela personagem de Alberto Marqués (capítulo 1, subseção 1.4), e como também já debatido, essas características não são apresentadas tão fortemente na obra fílmica. Porém é interessante ressaltar que Viscarret encontrou formas de mencionar, mesmo que brevemente, a política e a ideologia que constam na obra literária.

O primeiro exemplo é a abertura do capítulo. No momento em que está passando o nome dos produtores e colaboradores, é possível ouvir um barulho de gritos e a música *Requiem*, Op. 48: V. *Agnus Dei*⁵⁸, na sequência as imagens começam a aparecer. Cenas de época com multidões comemorando a vitória da Revolução Cubana (1958 – 1959) e um discurso político ao fundo com uma imagem de Che Guevara (figuras 26, 27, 28 e 29). E entre as imagens e o discurso há *close-ups* de Alexis se transformando em mulher. Sendo assim, há as primeiras intervenções da cultura e da sociedade da época.



Figura 26: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:01:47 – 00:02:04)
Fonte: Netflix (2016)

⁵⁸ Originalmente escrita por Mozart e finalizada por outros artistas devido a sua morte. Mozart “[...] escreveu um bom número de peças destinadas à liturgia católica, de cujo gênero o *Réquiem* passou a ser o maior representante.” (CAVINI, 2005, p. 214). Logo, é uma composição para a “missa dos mortos”

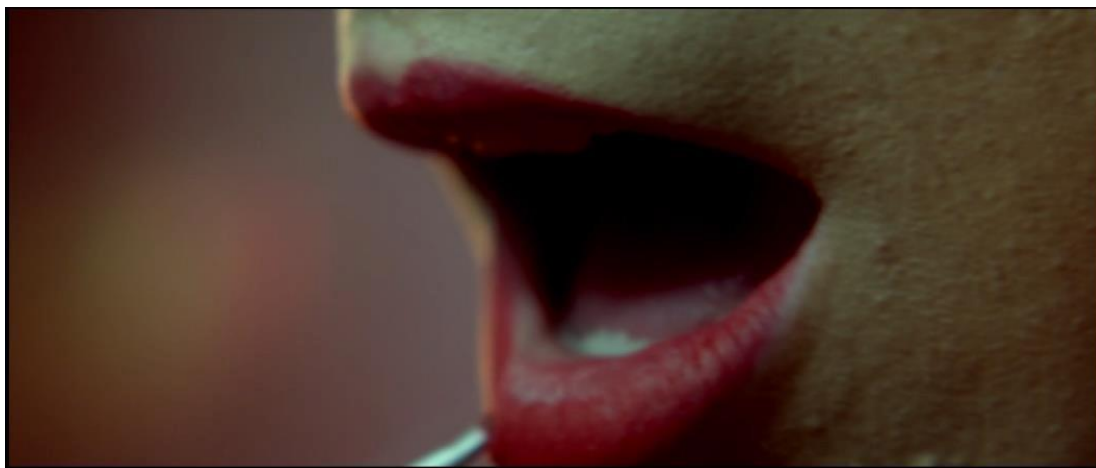


Figura 27: Cena de Máscaras III (3 episódio 3 episódio 00:01:47 – 00:02:04)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 28: Cena de Máscaras III (3 episódio 3 episódio 00:01:47 – 00:02:04)
Fonte: Netflix (2016)

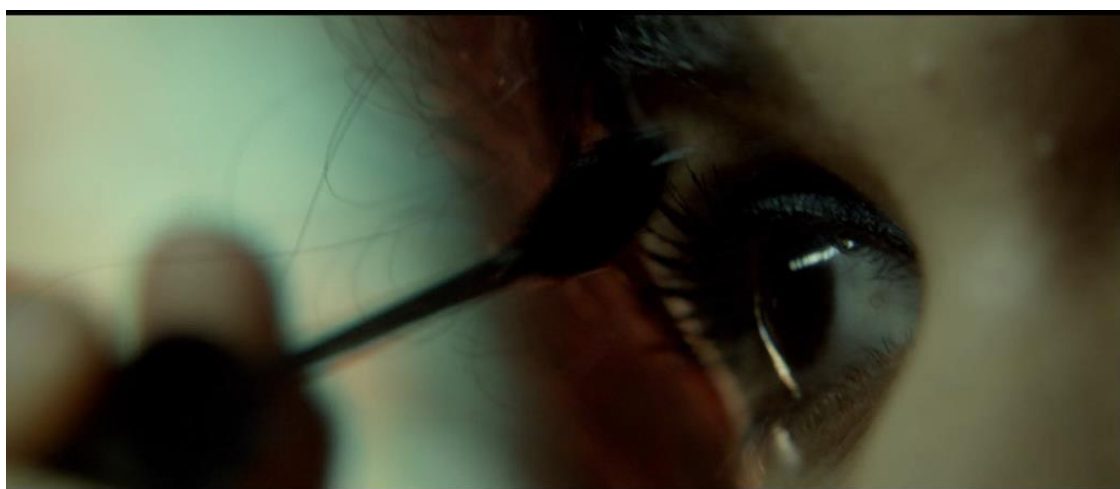


Figura 29: Cena de Máscaras III (3 episódio 3 episódio 00:01:47 – 00:02:04)
Fonte: Netflix (2016)

Enquanto na obra literária o fator ideológico está presente mais nas memórias de Alberto, no filme o diretor optou por apresentar os traços ideológicos de forma diferentes como a metáfora, isto é, pelo discurso logo no início, as conversas entre ele e seus amigos e imagens de Che Guevara (figuras 30 e 31). Assim sendo, as metáforas de cunho político em *Máscaras*:

[...] aparecerão essencialmente pelo viés do enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação da coerência do filme na sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado) (JULLIER; MARIE, 2009, p. 58)



Figura 30: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:49:09 – 00:49:48)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 31: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:49:09 – 00:49:48)
Fonte: Netflix (2016)

Outro elemento que não é tão explorado na trama fílmica é sobre a violência da cidade e como isso afeta o detetive. De acordo com Harvey: “[...] A cidade pode ser um teatro, mas isso significava que havia oportunidades de vilões e tolos se imiscuir ali e transformar a vida

social em tragicomédia, e até em melodrama violento, em especial se não conseguíssemos decifrar os códigos direito” (HARVEY, 2017, p. 17).

Com base nos aspectos mencionados no que tange à identidade do sujeito, percebe-se que na obra literária o espaço é descrito como um ambiente sujo e violento:

[...] Sabia que era mais saudável para a vida estar ali, com a linha na água e a mente ocupada só no peixe possível e na comida sonhada, e não em sucessivas histórias de mortes, roubos, desfalques, estupros, agressões maiores e menores – que também podiam salvá-lo de morrer de tédio, [...] (PADURA, 2016, p. 84)

Diante dos problemas decorrentes da liquidez social, é notório que a violência passou a ser vista como um acontecimento comum: “[...] Sabe que eu fiquei feliz quando me disseram que havia um caso de homicídio e que eu podia sair da Central? Estou fodido, meu chapa, me alegrando porque tem gente morta [...]” (PADURA, 2016, p. 33). “A morte se transformara então num acontecimento social, mas do que num drástico fato biológico que nenhuma ciência exata, médica, natural ou sobrenatural poderia revogar: [...]” (PADURA, 2016, p. 85).

Em relação à morte de Alexis, ele também faz reflexões diante da sociedade: “[...] estava agora diante do local, para outros anônimos – nunca se ergueria ali um monumento funerário ao primeiro travesti cubano morto em combate sexual-, onde terminara a vida de Alexis Arayán e começara o trabalho escatológico de Mario Conde” (PADURA, 2016, p. 00). O sujeito contemporâneo passa a se acostumar com o absurdo, e assim, percebe-se que tanto a sociedade quanto o sujeito estão passando por uma fase de individualismo, o que afeta diretamente a sua identidade.

No filme, outro elemento que não é tão abordado é a decadência social (devido ao bloqueio econômico e a noção de abandono do país por grandes potências). Por outro lado, as imagens da cidade são evidenciadas com cores frias, novamente contrastando com o calor, elas aparecem como parte da montagem quando há a troca de perspectiva ou alteração no plano, como forma de evidenciar a paisagem da cidade (imagens 32, 33 e 34).



Figura 32: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:27:37)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 33: Cena de Máscaras III (3 episódio 00:42:37)
Fonte: Netflix (2016)



Figura 34: Cena de Máscaras III (3 episódio 01:22:30)
Fonte: Netflix (2016)

Com esses exemplos, é possível identificar que o detetive Mario Conde é diretamente afetado pela sociedade contemporânea, seja diante do caos, seja perante a história a história do seu país. Além do mais, esse é um aspecto que também influencia na sua fragmentação, na melancolia e na nostalgia:

Preso a nostalgia, Conde olhava a paisagem inalterável que se oferecia da janela do seu cubículo: copas de árvores, o campanário de uma igreja, os andares altos de vários edifícios e a eterna e desafiadora promessa do mar, sempre ao fundo, sempre inalcançável, como a maldita circunstância de tanta água por todo lado de que falara o poeta tão amigo do Marqués. Gostava dessa paisagem recortada pela moldura da janela, tão bucólica e solícita, agora difusa sob a luz clara e calcinante de agosto [...] (PADURA, 2016, p. 101)

E o fato de o diretor evidenciar é uma forma de apresentar para o telespectador, por meio das entrelinhas, a construção da personagem e suas fragmentações e confusões internas. Sendo assim, a sociedade apresentada por Mario Conde é um ambiente hostil e banal. Além de retratar uma Cuba que vive em uma ditadura eterna devido ao bloqueio econômico que é representada na adaptação pelas cenas da cidade, pela repressão dos anos de 1960 e 1970, e até mesmo através das ações do detetive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, ficou perceptível a importância dos estudos referentes às Interartes, principalmente no que tange à literatura e ao cinema. Outro aspecto relevante foi trazer o assunto das Interartes ambientado na literatura latino-americana, assim evidenciando a arte fora da hegemonia europeia e da América do Norte. À obra *Máscara*, tanto literária quanto cinematográfica, apresenta a sociedade por meio da visão política da época, tendo a repressão como ponto chave, além de fortalecer esses aspectos no cinema com o discurso político no início e as pinturas no decorrer da narração. Outro ponto relevante para este trabalho diz respeito à questão identitária presente nas obras por meio da poética do pós-modernismo, que auxiliou no momento da investigação das identidades da personagem do detetive Mario Conde. Os assuntos debatidos nos fazem refletir sobre o sujeito e a sociedade, além de auxiliar no entendimento sobre a fragmentação, a nostalgia e a melancolia da personagem.

No primeiro capítulo foi realizada uma breve apresentação do escritor Leonardo Padura Fuentes e do diretor Félix Viscarret, trazendo elementos de suas obras e características particulares que podem ser perceptíveis em *Máscaras*. Trazer essas duas personas para a dissertação é uma forma de evidenciar a importância tanto do autor como o diretor, além de remeter à cultura de Cuba no que concerne à arte literária e fílmica. Outro ponto apresentado foi a respeito da obra literária e cinematográfica, realizando-se um breve resumo da obra. Por fim, foi abordada a voz de Alberto Marqués no romance, pois ele é uma figura fundamental no que tange às identidades de Mario Conde. Sendo assim, identificou-se que tanto Padura quanto Viscarret tiveram a pretensão de apresentar o detetive Mario Conde e a história de uma Ilha que por muito tempo vem sendo deixada de lado. Além do mais, utilizaram a personagem do detetive para retratar esses momentos.

O segundo capítulo teve seu foco nas Interartes, na adaptação e na transposição de um sistema para o outro, baseando-se em Thais Flores Nogueira Diniz, Linda Hutcheon, Robert Stam e Claüs Clüver, entre outros. A partir das discussões dos autores foi possível trazer aspectos relevantes de cada nomenclatura. O estudo também evidenciou a importância de se estudar uma obra contextualizada da América Latina. Ademais, foi explanado aspectos próprios do gênero cinematográfico com base em Metz. Logo, possível dizer que a transposição de *Máscaras* traz aspectos que diferenciam da literatura, assim, tornando-se uma nova obra. Além do mais, os Estudos Interartes auxiliaram no entendimento desse processo de alteração de mídia. Vale ressaltar que por ser outra mídia houver permanências e alterações significativas

no processo de troca de sistema sógnico, contudo, foram essas mudanças que abrilhantaram a adaptação.

No terceiro capítulo, o propósito foi debater as alterações do gênero policial. Assim, o caminho escolhido foi o de trazer aspectos do romance tradicional até o neopolicial de Leonardo Padura. Sendo assim, ficou perceptível que o gênero policial passou por mudanças e evoluções, o que resultou em um gênero popular que traz para as suas histórias as cidades, os cidadãos e os crimes que rondam as cidades na contemporaneidade.

Por fim, o último capítulo “Construção narrativa do detetive Mario Conde: Da literatura ao cinema” apresentou as múltiplas identidades do detetive. Logo, foram evidenciadas características dentro das identidades que não conversam entre si, tais como a melancolia, a nostalgia, a fragmentação e a confusão do sujeito. Assim sendo, foram trazidas passagens literárias e fílmicas para exemplificar melhor esses aspectos. No âmbito da comparação entre a literatura e o cinema, ficou perceptível que a adaptação focou mais no crime que na personagem do detetive, porém o diretor ainda trouxe para as telas a essência da solidão da personagem. Outro aspecto debatido foi referente às inferências sociais, isto é, de que forma a sociedade afeta as múltiplas identidades do detetive, e também foi possível identificar que a sociedade afetou diretamente o detetive Mario Conde e que as suas identidades auxiliaram na fragmentação do sujeito. Assim sendo, o quarto capítulo retratou as múltiplas identidades do detetive em ambos os sistemas sógnicos, além de trazer exemplos concretos para serem analisados.

Com base no que foi explanado, tanto a obra literária, quanto, cinematográfica se aproximam mesmo fazendo parte de sistemas semióticos diferentes. O texto literário nos apresenta gestos, enquanto o cinema traduz tais gestos em movimentos, com o suporte da câmera, das cores, do cenário, do figurino e da atuação dos atores. Enquanto a literatura traz as palavras, o cinema as adapta com atores, atrizes, ambientes, cores, vozes e sons. E com isso, ambas as obras apresentam a história de Conde, cada uma da sua maneira, mas as duas com o objetivo de mostrar que a construção da personagem contemporânea é complexa, visto que ela não é unificada.

Durante o estudo, foi possível observar que a personagem de Mario Conde se mostra muito ambígua, tanto para o leitor quanto para o telespectador. Sua vida é marcada pela nostalgia, pela melancolia e pela fragmentação. A nostalgia na obra literária é um aspecto recorrente. Cada esquina, cada fala e cada música levam a personagem para um momento passado que não tem mais volta. Já no filme a nostalgia é relatada, principalmente, nos

momentos em que Mario Conde se encontra com seus amigos e em momentos de devaneios, característica típica das personagens pós-modernas. A melancolia, na literatura, é um elemento fundamental e a sua trajetória é marcada pela tristeza da vida particular e profissional, enquanto no cinema esse elemento se traduz na música, nas cores e nas expressões da personagem. Por fim, em ambas as obras, é notório, a fragmentação do sujeito. Sua identidade é fragmentada em várias identidades, optando o detetive por utilizar cada uma em determinados momentos. Desse modo, a construção da personagem acontece de forma instigante e aprofundada na literatura, e Viscarret a traduz com maestria com as ferramentas disponíveis dentro do sistema semiótico cinematográfico.

Outro ponto relevante do estudo diz respeito à sociedade. Ficou perceptível que as ações que ocorreram e que afetaram a sociedade foram capazes de atingirem o sujeito. E isso é um fator relevante quando se fala na fragmentação do sujeito. Viscarret trouxe os aspectos sociais e ideológicos descritos nas entrelinhas, enquanto que Padura deixou bem claro a ideologia empregada em *Máscaras*. Sendo assim, e tendo como base o detetive Mario Conde, ficou compreensível que os elementos sociais apresentados são aspectos relevantes para a construção, e fragmentação, da sua identidade.

Por fim, pode-se dizer que o estudo apresentado buscou apresentar a personagem do detetive e como se deu a construção da sua identidade ao longo da obra literária e cinematográfica; comparou ambas as construções e evidenciou aspectos relevantes nesse processo por meio da poética do pós-modernismo e de questões contemporâneas. Trouxe também os aspectos sociais do período para demonstrar de que forma eles afetaram na identidade do sujeito.

Além disso a dissertação cumpriu com o objetivo de identificar e explicar os elementos que compunham a fragmentação do sujeito, como a melancolia, a nostalgia e o deslocamento do sujeito. Assim sendo, o detetive Mario Conde pode ser considerado um sujeito em crise com sua identidade e que não se unem dentro de um sistema homogêneo.

REFERÊNCIAS

- ALCINE. Dreamers. Disponível em: <<https://alcine.org/programa/5139/dreamers>>. Acesso em: 19 jul. 2021.
- BAPTISTA, André. Funções da música no cinema: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. **Dissertação de Mestrado** em Música e Tecnologia. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em <<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/GMMA-7Z6NVU/1/dissandreabapt.pdf>> Acesso em: 13 abr. 2018.
- BAPTISTA, André Ramos Santos Sarmiento. O papel das plataformas de streaming na distribuição de filmes independentes. 2016. 51 fls. **Dissertação de Mestrado** em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação submetida ao Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/12629>>. Acesso em: 20 jul. de 2021.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo. Cosac Naify, 2014.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. Contexto. 9. Ed. São Paulo, 2017.
- BRUHN, Jørgen. O que é Midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: DINIZ, Thaís. F. N; FIGUEIREDO, Camila A, P, de. OLIVEIRA, Solange R, de. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Editora UFSM, Santa Maria, 2020. p. 11-41
- CAMATI, A. S. "Sonho de uma noite de verão" no cinema: travessias e transações intermediárias. **Revista da ANPOLL**, v. 27, p. 289-313, 2009. < <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/152>>. Acesso em: 30 abr. 2021.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CASA DE LAS AMÉRICAS. Casa de Las Américas. Disponível em: <<http://casadelasamericas.org/casa.php>>. Acesso em 25 de dezembro de 2021.
- CAVINI, Maristela P. A morte e o sentimento místico humano: dramaturgias musicais contidas no Réquiem de Mozart. **Anais III Fórum de Pesquisa Científica Em Arte Escola de Música e Belas Artes do Paraná**. Curitiba, 2005. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/maristella_cavini.pdf>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.
- CHIAPPINI, Lígia. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 10. ed. São Paulo, SP: Ática, 2002.

CIRINO, Nathan N. Icinema e Streaming: A vez dos filmes interativos e a reconfiguração do audiovisual na internet. **Revista Cidade Nuvens**. Ceará. 2020, p, 19 – 28. Disponível em: < <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/rcn/article/view/2367> >. Acesso em: 14 Abr. 2021.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, 1997.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Aletria: **Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, n. 14, 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357> > Acesso em: Acesso em: 13 abr. 2018.

COUTINHO, Eduardo. Reflexão sobre uma nova historiografia literária na América Latina. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, 2010.

CRUZ, Beatriz, de C. (A) Metamorfose: da narrativa ao filme de animação digital. In: REICHMANN, Brunilda. org **Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade**. Appris, Curitiba, 2016. p. 161-176.

CUATRO ESTACIONES EN LA HABANA: III Máscaras. Espanha. Direção: Félix Viscarret. Roteiro de Lúcia Lopez Coll, Leonardo Padura, Félix Viscarret. Syldavia Cinema, 2016. (88min), color. (*Netflix*).

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2007.

DINIZ, Thaís. F. N. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução (UFSC)**, Florianópolis, SC, v.- 3, 1999. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934> > Acesso em: 18 jan. 2018.

DINIZ, Thaís. F. N. Uma obra intermedial: The Busker's Opera, de Robert Lepage. In: NOVA, C. V. ARBEX, M. BARBOSA, V, M. org. **Interartes**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

DUNKER, C. Ingo Lens; RODRIGUES, A. Lucilia. **Montagem e Interpretação: direção da cura**. 2. ed. São Paulo, nVersos, 2015.

EL MUNDO. Leonardo Padura, de la literatura al cine. Disponível em: <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/09/16/55f961b446163ff6458b459a.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

EL PAÍS. O 'noir caribenho' de 'Four Seasons in Havana'. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2017/01/27/television/1485526021_103276.html>. Acesso em: 10 jul. 2021

ELLESTRÖM, Lars. **Ensaio sobre comunicação, semiótica e intermedialidade**. Organizadoras Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 273.

FERNÁNDEZ, M. La figura del mimo en Máscaras de Leonardo Padura Fuentes. **CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura**. Nº. 7, 2002. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=267235>> Acesso em: 12 nov. 2020.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: Os Fundamentos Do Texto Cinematográfico**. Objetiva, Rio de Janeiro. 2001.

FILGUEIRAS, M. **Histórias universais não precisam de tanta tecnologia**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/historias-universais-nao-precisam-de-tanta-tecnologia-defende-leonardo-padura-20798892>>. Acesso em 22 de set. de 2021.

FIORUCI, W, R. Erêndira de papel e de película. In: REICHMANN, Brunilda. Org. **Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade**. Appris, Curitiba, 2016.

FIUZA. A guerra civil espanhola revisitada pela ficção: diálogos entre? Qué me quieres, amor? E la lengua de las mariposas. In: FIORUCI, Wellington, R; WOLKOFF, Gisele. org. **Correspondências: literatura e cinema**. Editora CRV, Curitiba, 2015.

FLORES, Fulvio, T. Adaptação cinematográfica: princípios básicos e questões relevantes para a análise de Quêro, de Plínio Marcos. In: FIORUCI, Wellington, R; WOLKOFF, Gisele. org. **Correspondências: literatura e cinema**. Editora CRV, Curitiba, 2015. p. 55-68.

FUSCHINI. Germán A. El Caso Padilla Y Las Redes De Escritores Latinoamericanos. Revista **UNIVERSUM**. N° 16. 2001
<https://www.academia.edu/download/34604054/El_caso_Padilla.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2021.

GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA. Percursos atuais da literatura neopolicial. **ALEA**. Rio de Janeiro. V 20/1. 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/18709>>. Acesso em 24 nov. de 2021.

GALLO, Rafael Eduardo. O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin. **Novos Olhares (USP)**, v. 3, p. 239, 2014. <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/90218/92926>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

GARCÍA TALAVÁN, Paula. La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. **Cuadernos Americanos**, n. 148, 2014, p. 63-85.

GIARDINELLI, Mempo. **El género negro: orígenes y evolución da literatura policial y su influencia en Latinoamérica**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.

GOMES, Paulo E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. A Personagem de ficção. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUERRA, Bruna Tella. **O socialismo e o intelectual em Cuba: negociações e transgressões no jornalismo e na literatura de Leonardo Padura (1979-2018)**. Campinas, SP: [s.n.], 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 22. ed. São Paulo, SP: Loyola, 2012.

HELLER, Eva A **psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

HIGGINS, D. Intermídia. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares org. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

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

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: 24ª ed, Cultrix, 2007.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três estrelas, 2012.

JEHA, Julio. Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir. *In*: 12. **Anais Congresso Internacional da Abralic**, 2011, Curitiba. Programação Geral. Curitiba: Abralic, 2011. p. 59-59. Disponível em: <<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0078-1.pdf>>. Acesso em: 04 dez. 2021.

JOZEF, B. Romance Policial a Aventura das Grandes Cidades. *In*: **A máscara e o enigma**. Editora EDUEL, Francisco Alves, 2006.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac. 2009.

KEMP, Philip (Ed.) **Tudo sobre cinema**. Trad. Fabiano Morais, Livia Almeida, Paulo Polzonoff Jr. e Pedro Jorgensen. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KURZEN, Clemens A. Franken. Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico. **Revista Chilena De Literatura**, Número 74, 2009, p. 29–56. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40357232>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LAMPUGNANI, R; CAMILOTTI, C. P. História e memória na obra de Padura; Alberto Marqués em foco. *In*: **Anais XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano**, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2020. Disponível em: <<https://www.seminariolhm.com.br/site/simposios/04/10.pdf>>.

LEONARDO PADURA. Boitempo, 2017. Disponível em: <<https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/leonardo-padura-243>>. Acesso em 20 de dez. de 2021.

LIMA, G. A. Intermedialidade: novas perspectivas dos estudos interartes. **Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte** (Online). v. 05, p. 178-186, 2013.

LINS, Álvaro. **No mundo do Romance Policial**. Os Cadernos de Cultura. Ministério da Saúde e Educação, Rio de Janeiro, 1953.

LOURENÇO, Jaime. O Ano em que o Cinema que conhecíamos parou: um retrato em três actos. **Observatório**. 2021. P. 45-55. Disponível em: <<http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/1904>> Acesso em: 12 de jul. 2021.

LUSVARGHI, Luiza. Ficção seriada e Gênero Policial no Cinema Brasileiro? Tropa de Elite. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom, 2012, Fortaleza CE. **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2012. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/r7-0674-1.pdf> > Acesso em: 12 jul. 2021.

MANZANO, Luiz F.A. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2º ed. 2014.

MARTÍN ESCRIBÁ, Àlex; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, n. 36, 2007.

MARTINS, R. A. F. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. **Anuário de literatura**, v. 17, p. 9-28, 2012. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n1p9/22479> > Acesso em: 12out. de 2017.

MASSI, F. **O Romance Policial do século XXI: Manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: UNESP/Cultura Acadêmica, 2011.

MATAS, J. Vuelta a Electra Garrigó de Virgilio Piñera. **Latin American Theatre Review** 22, 73-79, 1989. Disponível em: < <https://journals.ku.edu/latr/article/view/782/757> > Acesso em: 15 nov. 2020.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo. Perspectiva, 2014.

MISKULIN, S. C. A Política Cultural Na Revolução Cubana: as disputas intelectuais nos anos 1960 e 1970. **Caderno CRH** (Online), v. 32, p. 537-548, 2019. Disponível em < <https://www.redalyc.org/journal/3476/347663003006/347663003006.pdf> >. Acesso em 10 nov. 2020.

MISKULIN, S. C. História, Revolução e engajamento: o olhar de Leonardo Padura. **Diálogos** v. 20 n. 1. 2016, p. 12 – 19. Disponível em: < <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/32269/pdf> >. Acesso em 20 jul. 2021.

MÜLLER, Jürgen, E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermidialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012.

NETFLIX. **Onde a Netflix está disponível.** Disponível em: <<https://help.netflix.com/pt/node/14164>>. Acesso em: 28 set. de 2021.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo, SP: EDUSP, 2010.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. **Ciberletras**: Revista de Crítica literaria y de cultura, n. 15, 2006. Disponível em: <https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/137480/DLEH_NoguerolJim%E9nez_Neopolicial.pdf;jsessionid=BDC12AE9C378B982F46CD8F162F9F7EF?sequence=1>. Acesso em 20 jul. 2021.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. O labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade. **Tese (Doutorado)** – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Recife. 2016. 255 f. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/17298/1/Tese_LucasAntunes_BC.pdf>. Acesso em 28 jul. 2021.

OLIVEIRA, Solange, R de. Intermidialidade e estudos interartes: uma breve introdução. In: DINIZ, Thaís. F. N; FIGUEIREDO, Camila A, P, de. OLIVEIRA, Solange R, de. **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Editora UFSM, Santa Maria, 2020.

PADURA, Leonardo. **Máscaras**. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Boitempo, 2016.

PADURA, Leonardo. **Paisagem de Outono**. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. São Paulo: Boitempo, 2016.

PADURA, Leonardo. **Passado Perfeito**. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. São Paulo: Boitempo, 2016.

PADURA, Leonardo. **Ventos de Quaresma**. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. São Paulo: Boitempo, 2016.

PADURA, Leonardo. **Modernidad, posmodernidad y novela policial**. La Habana: Ediciones Unión, 2000.

PEREIRA, Maria A. Redes Literárias. In: NOVA, C. V. ARBEX, M. BARBOSA, V, M. org. **Interartes**. Belo Horizonte, Editora UFGM, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINHEIRO, Douglas. Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980). **Cad. Pagu**, nº 52, Campinas, 2018. Disponível

em:< https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332018000100503&script=sci_arttext>
Acesso em 10 nov. 2020.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2 ed. 2013.

POE, Edgar Allan. O Mistério de Marie Rogêt. *In: Medo Clássico: Coletânea Inédita de Contos do autor Edgar Allan Poe*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves; Ilustrações de Ramon Rodrigues. Rio de Janeiro. DarkSide books, 2017. p. 157-208.

POE, Edgar Allan. Os Assassinatos na rua Morgue. *In: Medo Clássico: Coletânea Inédita de Contos do autor Edgar Allan Poe*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves; Ilustrações de Ramon Rodrigues. Rio de Janeiro. DarkSide books, 2017. p. 117 – 156

RAJEWSKY, I. A Fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In: DINIZ, Thaís. F. N.; VIEIRA, A. S. Org. Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea vol. 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012.

RAJEWSKY, Irina, O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. *In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 1. Belo Horizonte: Humanitas Editora: UFGM, 2012. p. 15 – 46.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. *In: DINIZ, Thaís. F. N; FIGUEIREDO, Camila A, P, de. OLIVEIRA, Solange R, de. A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Editora UFSM, Santa Maria, 2020.

REIMAO, S. **O que é romance policial**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RODRÍGUEZ, Franklin. The Bind between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of eality in Post-1980s Latin American Detective Fiction. **Ciberletras**, 2006. Disponível em:<<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguezf.html>>. Acesso em 13 dez. de 2021.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da Literatura**. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

SILVA, Dolores O. O. L. F. O Leilão do Lote 49 e a construção de uma heroína pós-moderna, em Thomas Pynchon. *In: XIV Congresso Internacional ABRALIC, 2015. Belém do Pará. Anais do XIV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*, Belém – PA: UFPA, 2015, s/p. Disponível em:< <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1083> > Acesso em: 01 set. 2021.

SILVA, Marcio. R. P. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Acta Scientiarum (UEM)**, Maringá, v. 25, n.2, p. 211-220, 2003. Disponível em:< <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/download/2172/1354> > Acesso em 05 nov. de 2017.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFGM, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**. Número 51. Florianópolis: jul/dez 2006.

TEIXEIRA, Felipe da Silva. O impacto da Netflix na produção e consumo de conteúdo audiovisual. Rio de Janeiro, 2015. **Monografia** (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5252/1/FTeixeira.pdf>>. Acesso em 14 dez. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. 3. reimp. Tradução de Leila Perrone. São Paulo: Perspectiva, 2006