

## BUFO & SPALLANZANI, DIÁLOGO: LITERATURA E CINEMA

Mestre Karla A. Marques Santos (UFMG<sup>1</sup>)

### **RESUMO:**

A adaptação fílmica *Bufo & Spallanzani* é vista neste estudo como um processo de transcrição, como uma nova experiência, que deve ter sua forma e conteúdo julgados em função de seu próprio campo - o cinema, em diálogo com o texto de origem e com seu contexto.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Literatura, cinema, tradução intersemiótica, adaptação fílmica, diálogo.

Ao discutir a tradução poética, Octávio Paz (2006, 13), endossando a feliz definição de Paul Valéry, afirma que o ideal da tradução poética “consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos”. O que podemos transpor para a tradução intersemiótica. O tradutor, ao adaptar uma obra literária para o cinema, busca, a partir das possibilidades que o novo meio proporciona, efeitos análogos ao texto traduzido. Nesse caso, a obra literária torna-se ponto de partida da adaptação fílmica.

Assim, partimos do pressuposto de que o livro é um original criativamente apropriado e transformado no processo de adaptação fílmica, visando, com meios diferentes, à obtenção de efeitos análogos. Em função disso, nos propomos a pensar questões pertinentes ao diálogo e à adaptação da literatura para o cinema como um processo tradutório, sem ignorar a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios se inserem.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: [kmarques07@yahoo.com.br](mailto:kmarques07@yahoo.com.br)

Sabemos que a diferença entre literatura e cinema não se reduz à linguagem escrita e a imagem visual. Há uma complexidade ainda maior nessa relação. Johnson (2003, 42) enfatiza que

enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração, letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas).

Ao produzir um filme, o cineasta o faz, primeiro, se relacionando com questões e possibilidades de seu próprio campo de produção cultural, e, em seguida, com a sociedade e outros campos. Assim, a adaptação fílmica deve ser vista como uma nova experiência, que deve ter sua forma e conteúdo julgados em função de seu próprio campo - o cinema, dialogando com o texto de origem e com seu contexto.

Nesse sentido, realizamos uma leitura da adaptação *Bufo & Spallanzani* como uma tradução intersemiótica (PLAZA, 1987), estabelecendo comparações entre o livro (1985) e o filme (2001) mais “como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (Xavier, 2003, 62).

## **1. Bufo & Spallanzani**

É marca de Rubem Fonseca abordar em seus romances o fazer ficcional. Em *Bufo & Spallanzani*, através de um processo de construção/desconstrução da narrativa do livro, o autor tematiza a própria construção ficcional, colocando em suspensão determinadas linhas fronteiriças. A porosidade nessa obra não se limita apenas ao intercâmbio das linguagens -

literária e fílmica - está também no ardiloso jogo entre vítima/culpado, autor/leitor e ficção/verdade.

Além de se valer das características do romance policial, gênero por natureza auto-reflexivo, em *Bufo & Spallanzani*, como já apontado por Vera Lúcia Follain (2003), Fonseca intensifica o caráter metaficcional da narrativa, desde a estratégia do narrador-escritor em crise, que pretende escrever um romance homônimo do romance que lemos, passando pelo diálogo com a literatura clássica, chegando a discutir questões relativas à autoria, ao mercado, dentre outras.

Nesta leitura do filme *Bufo & Spallanzani*, assumidamente uma adaptação do romance homônimo, investigamos as possibilidades de diálogo com o texto literário, seu ponto de partida. Nosso intuito foi realizar um recorte acerca das escolhas feitas por Flávio Tambellini ao ler a obra literária *Bufo & Spallanzani* e traduzi-la para o cinema, principalmente no que tange ao aspecto metaficcional da obra.

## **2. Diálogo com o gênero policial**

Como no livro, o filme elegerá as características do gênero policial para colocar sua estrutura básica e suas regras de composição em suspenso. Não há mais uma delimitação entre quem é criminoso, detetive e vítima. No entanto, a forma de trabalhar esse fator será diferente. A opção em concentrar a trama do filme nas duas principais histórias do livro é determinante.

No filme *Bufo & Spallanzani* a narrativa é deflagrada com a morte de Delfina Delemare. A morte, ou, como depois ficará caracterizado, o assassinato demarca a ausência da narrativa do crime, que virá à tona pela narrativa da investigação, característica intrínseca aos romances policiais.

A narrativa no presente é construída a partir da investigação da morte de Delfina Delamare. Temos, então, a vítima - Delfina Delamare, o investigador - Inspetor Guedes e os possíveis culpados - Eugênio Delamare, o marido traído, e Gustavo Flávio - o amante.

No entanto, em *Bufo & Spallanzani* essas categorias serão permutáveis. O personagem Gustavo Flávio passa de possível assassino a detetive, quando o mesmo reconstitui seu passado como investigador da Cia. de Seguros; é vítima, quando sofre a vingança realizada por Eugênio Delamare; torna-se culpado quando assume, no final do filme, a autoria do assassinato. O que nos faz relacionar o filme aos romances de suspense, seguindo a classificação proposta por Todorov (1979), em que o crime ocorre no início e as suspeitas da polícia recaem sobre uma pessoa que tenta provar sua inocência. Esse personagem é, ao mesmo tempo, o detetive, à medida que tenta encontrar o verdadeiro assassino; o culpado, para a polícia; e a vítima, potencial dos verdadeiros assassinos.

Gustavo Flávio, ao ser visto como possível culpado da morte de sua amante, inicia a narrativa de seu livro *Bufo & Spallanzani*. Um fator relevante em relação ao livro que Gustavo Flávio escreve é tratar-se de uma outra história de investigação, na qual o personagem, agora, exerce o papel de detetive. Gustavo Flávio, então Ivan Canabrava, é um investigador de uma Cia. de Seguros. Propositamente, Eugênio Delamare, marido e possível culpado da morte de Delfina, é diretor da empresa de seguros, chefe de Ivan Canabrava, e cúmplice do golpe.

O livro escrito por Gustavo Flávio assume um caráter memorialista, pois, ao mesmo tempo em que escreve a história, o personagem demonstra estar recordando seu passado. Isso nos permite estabelecer uma relação com o romance policial clássico, que tem como uma de suas principais características o caráter memorialista. Entretanto, em *Bufo & Spallanzani*, quem faz a reconstituição da história não é um amigo do investigador, e sim o próprio detetive.

Temos, assim, duas histórias de investigação: uma no presente, na qual a investigação coincide com a ação; outra no passado, marcada pela retrospecção de uma outra narrativa de investigação. A primeira se identifica com o estilo narrativo do policial *noir*, a segunda, com o de enigma. As duas combinadas poderiam resultar no policial de suspense. No entanto, percebemos que a proposta aqui não é a de se enquadrar em um determinado estilo policial, mas justamente transgredi-los, recriá-los.

Como já apontamos, a narrativa do passado, contada a partir das memórias do personagem escritor, montada em paralelo à narrativa do presente, “contamina” de certa forma o olhar do espectador. Enquanto no presente Gustavo Flávio tenta convencer o Inspetor Guedes e, é claro, o espectador de que Eugênio Delamare é o assassino da esposa, no passado ele constrói uma narrativa em que Eugênio é culpado e ele um bom investigador.

A estrutura do romance policial é alterada, e o caráter auto-reflexivo desse gênero ampliado. O romance que Gustavo Flávio escreve não é por acaso intitulado *Bufo & Spallanzani*. À medida que o personagem escreve sua narrativa memorialista não só o livro se materializa, como também parte do próprio filme.

Um aspecto que percebemos ser estratégico no filme em relação ao gênero policial diz respeito à estética do filme *noir*. Em relação ao cinema, o *noir* foi o estilo policial de maior sucesso junto à crítica e ao público. E continua sendo, sem dúvida, a forma fílmica que, quando se trata de filme policial, mais povoa o imaginário das pessoas.

## 2.1. A estética *noir* em *Bufo & Spallanzani*

A obra *Bufo & Spallanzani* rompe com a leitura realista que se tinha dos romances de Rubem Fonseca, o que fazia com que a crítica promovesse uma associação entre sua obra e o romance policial *noir*. No entanto, o fato de o romance não desenvolver a temática própria dos romances *noir* não foi empecilho para que se usassem alguns elementos da estética *noir* em sua adaptação para o cinema.

O filme *noir* combina as formas do romance policial *noir* americano produzido por escritores como Raymond Chandler e seus semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 20. Nas cenas de *Bufo & Spallanzani* além das figuras básicas de um filme policial: detetive, vítima e bandido, e da ausência da história do crime que é preenchida pela história da investigação, temos a alusão a elementos próprios da estética do filme *noir*.

Um deles é a cidade. Tanto no romance quanto no filme *noir*, a cidade não é somente o cenário que alicerça a ação, sendo também reveladora dos personagens, fornecendo, ademais, a atmosfera que é fundamental nesse tipo de narrativa. O filme *Bufo & Spallanzani* revela um Rio de Janeiro agitado, uma cidade perturbadora. Principalmente no que diz respeito ao inspetor Guedes, que faz da cidade sua maior companheira. As relações do inspetor no filme limitam-se à sua rotina na Delegacia e a suas andanças pela cidade. Assim como o *flâneur* (BENJAMIN, 1994), Guedes percorre a cidade tentando decifrá-la.

Um aspecto determinante no filme *noir* é sua fotografia. No filme em estudo, a direção de fotografia procurou perturbar e desnortear o espectador para que ele sentisse um mal estar similar ao do personagem, rompendo-se, assim, o equilíbrio da composição do quadro. Em *Bufo & Spallanzani*, as imagens, como o crime, também têm que ser desvendadas. A fotografia

é mais escura, os planos são, em sua maioria, fechados e os enquadramentos colocam alguém ou algo desfocado no primeiro plano, criando um ruído, uma perturbação na tela. Há variações no posicionamento da luz chave (*key light*), atenuante (*fill light*) ou contraluz (*backlight*) para produzir esquemas inusitados de luz e sombras adequados à criação do clima de ameaça.

A complexidade narrativa dos filmes *noir* também é percebida em *Bufo & Spallanzani* a partir da duplicação da estrutura investigativa com histórias dentro da história, o que amplia a desorientação e a ambigüidade dos personagens. Outra estratégia da narrativa *noir* presente nesta obra é a utilização da voz em *over*, geralmente introduzindo ou acompanhando um *flashback*. A partir da utilização desse recurso, é que o personagem Gustavo Flávio passa a contar diretamente sua história, conjugando o retrospecto com as técnicas de narração em primeira pessoa.

A trilha sonora e os ruídos assumem uma função importante no filme *noir* ao criarem o clima sugerido pela cena. Os sons ajudam a estabelecer também o ritmo do filme *Bufo & Spallanzani*, ora pontuando determinados cortes, ora firmando uma continuidade entre as cenas.

### **3. O caráter metaficcional da narrativa**

No filme *Bufo & Spallanzani*, a utilização do recurso metalingüístico parece brincar com o fato de o filme ter sido criado a partir de um romance. O livro que Gustavo Flávio escreve se materializa nas imagens que são vistas pelo espectador, proporcionando-lhe a ilusão de estar participando da construção da narrativa. Como se fosse possível ao espectador acompanhar a realização do filme à medida que a narrativa é elaborada.

O livro de Gustavo Flávio constitui ao mesmo tempo suas memórias, como o investigador Ivan Canabrava, e é como se fosse o roteiro do *flashback* das cenas do filme *Bufo & Spallanzani*. O que é escrito se torna imagem. As cenas do livro sendo escrito, no presente, se entrelaçam às cenas no passado que narram o que Gustavo Flávio escreve. O que se dá não só pela imagem do personagem escritor digitando no computador, como também através do recurso da voz em *over*, como se fosse a linha de pensamento do escritor articulando o que seria escrito e também mostrado.

Suas lembranças se materializam através do livro que é escrito e que dá origem, concomitantemente, às cenas que são mostradas. Assim, se intercalam as cenas no presente, momento em que Gustavo Flávio escreve e que é realizada a investigação do assassinato de Delfina Delemare, e, no passado, quando o que é escrito se transforma em imagem e narra a história da fraude na Cia. de Seguros.

Essa estrutura narrativa, que ora trabalha o presente ora o passado, amplia as possibilidades da trama e faz com que a história se desdobre de várias formas. Uma delas constitui-se no artifício de, como já dissemos, embaralhar a perspectiva do espectador que se vê tragado pela ótica do personagem-narrador, o escritor Gustavo Flávio, à medida que este assume a condução da narrativa de seu passado. Outra coloca em relevo o caráter duvidoso de uma narrativa memorialista. Um terceiro desdobramento vem reforçar o anterior, pois nos conduz a uma história de investigação sendo escrita dentro de uma outra história de investigação, o que nos confunde como espectadores, tornando ainda mais permeáveis as linhas que separam realidade e ficção.

Estabelece-se uma relação direta entre o que é escrito, ou dito, e o que é visto. Nessas seqüências há uma continuidade entre os dois tempos, as duas histórias paralelas se



entrecruzam. A estrutura narrativa bipartida segue entrelaçando os dois tempos até a narrativa do passado se desembocar no tempo presente. Assim, a história, escrita por Gustavo Flávio diante dos olhos do espectador, contamina a história maior na qual essa narrativa foi inserida.

Desta forma, percebemos na adaptação fílmica de *Bufo & Spallanzani* que a utilização do recurso metalingüístico vem reforçar a tradução da estrutura, a similaridade de forma entre texto literário e texto fílmico. O que nos faz concluir que a adaptação em estudo se constitui como uma obra autônoma não só em diálogo com o universo de seu tradutor e com o meio para o qual foi traduzida, mas também com o romance motivador de sua tradução.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter; BARBOSA, Jose Carlos Martins; BAPTISTA, Hemerson Alves. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Os crimes do texto** – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JOHNSON, Randal. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac. Itáu Cultural, 2003, p. 42.
- FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- PAZ, Octávio. Tradução, literatura e literariedade. Trad. Doralice Alves de Queiroz. **Viva Voz**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- TAMBELLINI, Flávio. **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Conspirações Filmes, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 93-104.
- XAVIER, Ismail. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac. Itáu Cultural, 2003, p. 62.