



## O FALCÃO MALTÊS DAS PÁGINAS ÀS TELAS: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO GÊNERO NOIR.<sup>1</sup>

Felipe MATHEUS<sup>1</sup>

Natália CONTE<sup>2</sup>

Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP

### RESUMO

Este artigo pretende fazer uma análise do romance *O Falcão Maltês*, do escritor norte-americano Dashiell Hammett, publicada em 1930, e de sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por John Huston e lançada em 1941. A pesquisa tem como objetivo verificar como se dá a transposição do universo da literatura policial para o cinema, por meio de elementos sógnicos literários utilizados por Hammett e seus equivalentes audiovisuais aplicados por Huston. Além de contar com uma revisão histórica da literatura policial clássica e noir e do surgimento desse gênero no cinema, a análise tem como fundamentos teóricos as teorias da tradução intersemiótica e da adaptação literária para os meios audiovisuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** tradução intersemiótica; adaptação literária; cinema noir; literatura policial; *Falcão Maltês*.

### INTRODUÇÃO

Esse artigo vem trazer uma análise sobre a adaptação literária cinematográfica do romance *O Falcão Maltês* e o filme do mesmo nome. O romance escrito por Dashiell Hammett, na década de 30, nos Estados Unidos, faz parte de uma série de produções considerada como a nova fase da literatura policial norte-americana. *O Falcão Maltês* é, hoje, considerado o primeiro romance noir e, também, o primeiro filme do mesmo gênero.

Esse trabalho tem como objetivo mostrar como a tradução intersemiótica acontece entre os dois objetos: romance e filme. Além de contextualizar literatura policial e cinema noir, esse artigo vai fazer um breve cotejo entre as obras, mostrando como que os elementos do gênero noir são trabalhados no universo da literatura e no universo do cinema.

Na primeira parte do trabalho será retradado as origens da literatura policial, desde Edgar Allan Poe até os dias de hoje. Além de mostrar como surgiu o gênero cinematográfico film noir e as suas principais características.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho da V Conferência Sul-Americana e X Conferência Brasileira de Mídia Cidadã.

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp (câmpus de Bauru) email: [felipe.omateus@hotmail.com](mailto:felipe.omateus@hotmail.com)

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp (câmpus de Bauru), email: [naticontejor@gmail.com](mailto:naticontejor@gmail.com)



---

Uma análise de cenas importantes do filme vai completar o artigo. Avaliações como jogo de câmeras e iluminação serão retratadas baseadas nas teorias de teóricos do cinema, como Robert Stam.

## 1. A Literatura Policial

A literatura com narrativas voltadas para investigações de assassinatos tem origem no século XIX com os contos de Edgar Allan Poe, considerado o criador e exemplo mais expressivo do gênero policial. Poe articulava elementos dos jornais populares como fatos raros, narrativa simples e direta a temas que remetiam para as necessidades de justiça e a insegurança das pessoas. A partir dessas percepções originou seu principal personagem: o detetive C. Auguste Dupin.

As características dos contos protagonizados por Dupin irão estruturar toda a narrativa de enigma clássica que estaria por vir. No padrão narrativo construído por Poe, a primeira parte da história teria seu início antes das primeiras páginas do conto. Quando o detetive entra em ação, o crime e a vítima já existem, dando início a uma segunda fase: a da investigação contada por um narrado anônimo.

Já no século XX, Conan Doyle criou o mais famoso dos detetives de todos os tempos e que seria inspiração para outros detetives: Sherlock Holmes. Famoso por usar uma capa e fumar charuto, Holmes ficou imortalizados em quatro romances e cinco livros de contos. Holmes, assim como Dupin, também tem sua capacidade dedutiva exacerbada.

Mais tarde, surge a “Dama do Crime” Ágatha Christie. Criou o detetive que procedeu Holmes, Hercule Poirot, protagonizando aproximadamente 31 romances, 57 contos e 6 peças. Suas obras mais famosas são os romances *Assassinato no Orient Express* e *Os dez negrinhos*.

Sua estrutura de narrativa segue o padrão criado por Poe e consagrado por Conan Doyle. Em algumas de suas produções, podemos inclusive encontrar um personagem que muito se assemelha ao “Caro Watson”, o Capitão Hasting: amigo, companheiro fiel e memorialista narrador dos feitos de Poirot.

No entanto, podemos dizer que Ágatha foi a autora que começou a se afastar do padrão verossímil do romance de enigma. “Poirot não é tão neutro emocionalmente com relação aos personagens das narrativas quanto já vimos ser Holmes” (Reimão, 1983, p.46). Para o detetive de Ágatha, assim como Holmes achava essencial o trabalho mental, porém, o trabalho à campo para a reconstrução de pistas era de suma importância.



---

Logo após a quebra da bolsa, em 1929, os Estados Unidos passaram por grandes mudanças sociais e a literatura nacional começa a se aproximar mais da realidade cotidiana daquele momento. A narrativa policial conhecida como “romance negro” é a origem daquilo que, mais tarde, conquistaria o cinema americano e francês: o *film noir*.

O principal representante dessa fase da literatura policial norte-americana é Dashiell Hammett. Mais tarde, apareceria seu “seguidor” Raymond Chandler. Ambos escritores tinham suas histórias publicadas na *Série Noire*, que começou a ser lançada na França em 1945. Mas, os primeiros contos de Hammett foram publicados na revista *Black Mask*, uma típica *pulp magazine*. Hammett teve sua fase mais produtiva com os títulos *Safra Vermelha*, *Estranha Maldição* e *A Chave de Vidro*. Seu protagonista, o detetive Sam Spade, se torna uma figura antológica do romance policial.

A narrativa de enigma desse período retrata a angústia social após período de recessão econômica norte-americana. As grandes cidades, o aumento da criminalidade, o submundo das drogas, prostituição, tais são alguns dos assuntos que crem das malhas da ficção policial.

O romance *O Falcão Maltês* é uma espécie de cânone dessa fase. Mais tarde, o mesmo título considerado a primeira adaptação cinematográfica do gênero *noirm*, a adaptação do romance de Hammett. O romance é protagonizado por Sam Spade, que será, a partir de então, a inspiração para todos os demais personagens das centenas de obras policiais de todo o mundo.

O perfil de Sam é simples de ser traçado: rude, vulgar, áspero aos expressar-se e deselegante, o contrário dos detetives ancestrais Holmes e Dupin. Ele trabalha para sobreviver, não é uma “máquina de raciocínio”, vai a campo para realizar as suas investigações. Envolve-se com personagens, principalmente mulheres, em relacionamentos com carga erótica e sem romantismo.

A forma da construção da narrativa também é diferente do romance de enigma. Com exceção de *O Falcão Maltês*, são raros os exemplos em que o narrador é onisciente. A narrativa é construída no presente, contada pelo próprio protagonista. O narrador desse tipo de romance, quer seja o próprio detetive ou não, é não-introspectivo, nunca aborda aspectos psicológicos dos personagens, tampouco se entrega ao seu psiquismo.

Toda a literatura policial é grande influenciadora das obras do cinema. Mesmo Sherlock Holmes, como se sabe, ganhou notoriedade ainda maior quando foi retratado diversas vezes pela sétima arte. E o cinema *noir* ou *film noir* é um dos gêneros de maior representatividade quando se falar em adaptação cinematográfica.

## 2. Film Noir

Um dos gêneros cinematográficos mais influenciados pela literatura, o noir retrata as características dos “romances negros” em recursos audiovisuais como som e luz.

O noir tem chamado a atenção de muitos estudiosos por ser um gênero propício para a análise das relações entre o verbal e o audiovisual. Apesar de muitos estudiosos questionarem as origens do noir, convencionou-se que *O Falcão Maltês*, do diretor John Huston de 1941, foi o primeiro filme genuinamente noir. Alguns historiadores elencam *A Marca da Maldade*, de Orson Welles, a última obra do gênero. No entanto, outros afirmam que o noir está presente até os dias hoje, influenciando obras cinematográficas por todo o mundo.

O cinema noir não é simples de ser definido como gêneros cinematográficos como o musical ou o western. Além do fato de que seus primeiros criadores não tinham plena consciência de que estavam seguindo o mesmo padrão estilístico, o noir pode ser incorporado a outros gêneros, como o suspense.

Segundo Mattos (2011), no início da década de 40, os filmes noirs foram tratados como gênero policial. Nino Frank foi o primeiro a empregar o termo em um artigo publicado no final de 1946, na revista semanal *Écran Français*. Analisando obras cinematográficas como *Pacto de Sangue*, *Laura*, *Relíquia Macabra* e *Até a Vista Querida*, Frank observou que tais filmes não pertenciam a um simples gênero policial e que deveriam, a partir de então, ser chamados de aventuras criminais ou, melhor ainda, de psicologia criminal (2011, p. 12). Frank ainda ressaltou: “Nestas narrativas claramente psicológicas, a ação – violenta ou movimentada – importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras, isto é, a verdade dos personagens, esta ‘terceira dimensão’ a qual me referi”.

Meses depois, Jean-Pierre Chartier reuniu comentários sobre os filmes *Pacto de Sangue* e *Até a Vista Querida* na *La Revue du Cinéma*. No artigo, Chartier fez uma crítica ao anti-humanismo, à sofreguidão e à perversidade dos personagens.

Alguns elementos básicos desse tipo de filmes tais como a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal, a importância da atração sexual nos enredos e o pessimismo desesperante dos personagens cujos atos parecem condicionados por uma obsessiva fatalidade do crime (MATOS, 2011, p.12).

Além do baixo orçamento para produção dos filmes, há alguns elementos internos da narrativa utilizados frequentemente nas produções. A trama dava destaque aos dois personagens clichês: o detetive e a femme fatale, e compareciam personagens sempre



moralmente ambíguos, perambulando por ambientes urbanos realistas regados de desconfianças, obsessões sexuais, paranoias e niilismo e regidos pelo ditado popular "Os fins justificam os meios".

O uso da câmera ficou marcado por ângulos pouco comuns e, no caso da iluminação, pelo uso constante do negro contrastando com o branco, ocasionando sempre em muitas e muitas sombras em, praticamente, todas as cenas. O uso de sequências com efeitos visuais incomuns e a constante narração em primeira pessoa marcam também o noir.

O roteiro, sempre intrincado, conta com certa sequência estilizada: a história é contada através de uma visão da perspectiva criminal. Sempre há um assassinato ou roubo, ou os dois, no centro da trama; o protagonista está muitas vezes tomado de inevitável fracasso e convive com traições e falsas acusações, há flashbacks e um final não raramente ambíguo, longe dos tradicionais "felizes para sempre".

### **3. A adaptação: bases teóricas**

A partir do que foi exposto a respeito do surgimento do *noir* dentro da literatura, expresso por meio dos romances policiais, e do cinema, sobretudo na produção de filmes norte-americanos nos anos 1940 e 1950, propõe-se aqui uma análise da adaptação cinematográfica "O Falcão Maltês" (John Huston, 1941), filme homônimo ao romance de Dashiell Hammet, publicado em 1930. Para tanto, partimos das reflexões e pressupostos a respeito das teorias da adaptação fílmica propostas por Robert Stam (2006; 2008), que se relacionam às ideias de Júlio Plaza (2003) e de outros autores acerca do que se considera como tradução intersemiótica.

De acordo com a definição proposta por Diniz (1998), a tradução intersemiótica consiste na tradução de elementos presentes em um sistema semiótico em outro sistema. Ou seja, ela ocorre quando a significação obtida a partir do uso de signos próprios de um sistema é produzida a partir do uso de signos pertencentes a outro sistema. Em nosso caso, em que compreendemos a adaptação fílmica de obras literárias, consideramos o processo de adaptação como tradução a partir do momento em que a significação produzida pelos recursos verbais das obras literárias tenta ser reproduzida pelo uso de signos próprios do cinema, como as imagens em movimento, os efeitos sonoros - ruídos, trilhas sonoras e falas - além dos mesmos signos verbais.

Assim, o que Diniz (1998) demonstra, a partir de reflexões a respeito das adaptações, é que o estudo das traduções acaba por ter como objetivo a verificação de elementos distintos



nos 2 sistemas em questão que cumpram as mesmas funções significativas. Essa visão advinda dos estudos semióticos podem ser relacionadas ao que propõe Stam (2006; 2008) a respeito do caráter intertextual das adaptações. O objetivo do autor ao refletir sobre esses estudos é o de refutar a ideia de que elas deveriam manter um compromisso com a fidelidade à obra adaptada. Stam explora essa negativa à fidelidade tanto a partir das ideias ligadas à tradução intersemiótica que já explicitam a impossibilidade de haver uma reprodução fiel tanto por conta dos diferentes sistemas sígnicos empregados, quanto na relação que o autor estabelece entre as adaptações e os conceitos de dialogismo de Bakthin e de intertextualidade e transtextualidade de Genette.

A ideia de transtextualidade é colocada por Genette como uma expansão ao conceito de intertextualidade. Dentro dela, haveria diferentes categorias que classificam as produções textuais de acordo com sua relação com os textos iniciais. Assim, Stam (2006) estabelece uma relação entre as adaptações cinematográficas um desses conceitos, a hipertextualidade, que é colocada como a "relação entre um texto, que Genette chama de 'hipertexto', que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende" (2006, p. 15).

Indo além da relação entre duas formas de texto, Stam (2006) ainda faz referência à ideia de Bakthin de dialogismo. Segundo o autor russo, qualquer discurso ou prática discursiva deriva de um processo de retransmissão textual. Isso significa que não haveria originalidade na criação autoral, pois esta advém de criações anteriores, já que toda obra é fundada em um contexto histórico e cultural. Portanto, na visão de Bakthin, não haveria como estabelecer categorias de obras originais e adaptações, pois todas são formas de retransmissão textual, logo, formas de adaptação. Stam (2006) se utiliza de tais argumentos para transcender a ideia de fidelidade nas adaptações.

Dessa forma, a prática de adaptar um romance ou obra literária para o cinema consiste no estabelecimento de uma relação intertextual entre dois sistemas sígnicos, um verbal e outro múltiplo, composto de elementos visuais, sonoros e verbais. O ato de converter a significação de uma obra que se utiliza de um sistema em outra, por meio de outros signos, ocorre pelo processo de tradução intersemiótica. Assim, a análise de uma adaptação, em comparação com a obra adaptada, ocupa-se em verificar as equivalências sígnicas propostas pelo autor/tradutor. Isso aplicado ao pensamento de Bakthin sobre a autoria seriam as equivalências e a forma como são propostas que poderiam conferir aspectos autorais a uma obra fundada em discursos pré-existentes.

---

#### 4. O Falcão Maltês: romance e filme

Logo em seu início, o romance de Dashiell Hammett segue a sucessão de fatos tradicional dos romances policiais apresentando seu protagonista, o detetive Sam Spade, em seu escritório durante um dia comum. A normalidade é rompida com uma cliente, Brigid O'Shaughnessy, que inicialmente se apresenta como Srta. Wonderly, que chega ao escritório trazendo-lhe um caso a ser desvendado: o paradeiro de sua irmã, que teria se envolvido com um homem de má índole, Floyd Thursby. Enquanto Spade questiona Brigid a respeito do desaparecimento da irmã e de sua relação com Thursby, seu sócio, Miles Archer, adentra o escritório e se apresenta a Brigid, demonstrando seu interesse pela jovem. O trecho se encerra com Spade e Archer definindo como o caso seria investigado - Archer o faria - e com a saída de Brigid do escritório, com um posterior diálogo entre os sócios sobre as qualidades femininas da jovem. Assim se configura o primeiro capítulo do romance.

O que se identifica inicialmente é que o emprego de um narrador observador no romance confere a ele duas características que mostrarão essenciais: a primeira, mais evidente, é a descrição dos ambientes, que possibilitam a construção de um imaginário noir que envolve os personagens, como se verifica na descrição do escritório de Spade.

“Através da porta fechada veio o tip-tap das teclas e o leve som da campainha, acompanhando o ruído abarafa da máquina de Effie Perine. Num escritório próximo um motor elétrico vibrou surdamente. Na secretária de Spade um cigarro amassado fumegava num cinzeiro de latão, cheio de pontas de cigarros. Montículos de cinza salpicavam a superfície amarela da secretária, o mata-borrão verde e os papéis ali existentes. Uma janela de cortinas amarelo-claras, aberta uns 30 centímetros, deixava penetrar, vinda do pátio, uma corrente de ar cheirando levemente a amoníaco. Sobre a secretária as cinzas se agitaram e foram arrastadas na corrente.”  
(HAMMETT, 1984, p. 12)

A segunda característica facilitada pelo narrador observador é a impessoalidade que marca as relações entre os personagens. É possível analisar que o conhecimento a respeito de Sam Spade disponibilizado ao leitor é obtido por meio de suas ações, o autor não expõe seus pensamentos ou emoções. Assim, o narrador cumpre com sua função de observador durante toda a trama. Uma consequência dessa impessoalidade são as sequências de diálogos, que acompanham o ritmo de fala dos personagens. Não há pausas para reflexões ou formulações de ideias, algo próximo do tom de um interrogatório, recurso que possivelmente o autor

explora na construção de sua atmosfera policial, já que na época de seu lançamento o noir ainda não havia se constituído como estilo, sendo "O Falcão Maltês" considerado o precursor.

“Spade, rabiscando sobre o bloco, perguntou sem levantar a vista: - A cor dos olhos? - São azul-cinzentos e úmidos, mas cruéis. E... ah, sim, tem uma profunda cicatriz no queixo. - Magro, regular ou corpulento? - Muito forte. Tem ombros largos e conserva-se ereto, o que se poderia chamar um porte decididamente militar. Usava um terno cinzento e chapéu da mesma cor, quando o vi esta manhã. - Qual o seu meio de vida? - perguntou Spade, enquanto descansava o lápis. - Não sei. Não tenho a mínima ideia. - A que horas deve ir vê-la? - Depois das oito. - Muito bem, Srta. Wonderly, teremos um homem lá.” (HAMMETT, 1984, p. 16)

Percebe-se a construção de um ambiente frio, impessoal, composto por escrivaninha, cadeiras, objetos espalhados pela mesa, em um segundo plano temos armários de arquivos, diplomas e certificados nas paredes e, por fim, a vista da ponte Golden Gate, situando a trama na cidade de São Francisco, no estado norte-americano da Califórnia. Quanto à iluminação, observa-se que os ambientes internos são mais escuros, mais sombrios que o exterior. Isso se verifica pela presença das janelas e fontes de luz nos ambientes, que tornam evidente esse contraste de luz e sombras.

Figuras 1 e 2 - Composição cênica e iluminação compõem a atmosfera *noir* do escritório



Fonte: O Falcão Maltês (Warner Bros., 1941)

Já em relação à sucessão de diálogos que dão o tom impessoal às relações entre os personagens, o filme explora o encadeamento de takes e closes que enquadram os personagens no momento em que falam. Assim, a visão do espectador acompanha o ritmo do diálogo, por vezes dinâmico e até acelerado.



Figuras 3, 4, 5 e 6 - Diferentes angulações constroem a dinâmica dos diálogos



Fonte: O Falcão Maltês (Warner Bros., 1941)

Após o início localizado no escritório de Spade, a narrativa tem sequência com a noite em que o crime condutor da trama acontece: ao sair para investigar o paradeiro da irmã de Brigid O'Shaughnessy e capturar Floyd Thursby, Miles Archer é assassinado por um criminoso que permanece oculto até o fim do romance, quando é desmascarado. Na mesma noite, Thursby também é morto. Assim, a trama policial é sustentada por dois "casos" em que Sam Spade é envolvido: as mortes de Miles Archer e de Floyd Thursby, das quais é o principal suspeito e passa a utilizar de sua própria investigação para provar sua inocência, e o mistério envolvendo o Falcão Maltês, estatueta de um falcão feita de ouro e diamantes, que teria origem no fim da Idade Média e seria alvo de buscas de vários personagens do romance, busca essa que motivou os crimes em que Spade acaba sendo envolvido.

O leitor pode verificar a impessoalidade com que Spade encara a morte de Archer por suas reações demonstradas ao visitar o local do crime. Mais uma vez, o ambiente noir é construído a partir das descrições do ambiente em que Archer fora morto e onde a polícia e Spade estão iniciando as investigações: o fim de uma rua delimitado por uma cerca, seguido de uma ribanceira e um local deserto em um desnível, local onde o corpo de Archer foi encontrado. Ao chegar no lugar, Spade encontra antigos colegas de polícia, que o informam de detalhes sobre o ocorrido. O detetive demonstra sua impessoalidade e até desinteresse em relação aos fatos.

“- Ninguém ouviu o tiro? - Pelo amor de Deus, Sam, nós acabamos de chegar há pouco. Alguém deve tê-lo ouvido, mas ainda não encontramos esse alguém. - Voltou-se e pôs uma perna sobre a cerca. - Quer vir dar-lhe uma olhada, antes de ser removido? - Não - respondeu Spade. Tom parou a cavado sobre a cerca e olhou para trás, para Spade, com os olhos pequenos e cheios de surpresa. Spade: - Você o viu. Você viu tudo que eu poderia ter visto.” (HAMMETT, 1984, p. 21)

Voltando-nos ao filme, a mesma sequência privilegia dois aspectos identificáveis: a atmosfera noir do ambiente e Spade como um personagem indiferente a certas questões, o que terá como consequência uma aparente solidão enquanto pessoa. No que diz respeito ao ambiente, os principais elementos sógnicos explorados são os contrastes entre luz e sombra e a angulação das câmeras. Na sequência, destacam-se duas cenas: a primeira, em que Spade está no local do crime, a câmera o enquadra desde o abismo onde o corpo de Miles está. Tal angulação transmite ao espectador a sensação de queda, do "estar por baixo". Esse é um tipo de posicionamento de câmeras que será comum ao longo do filme, o espectador que vê de baixo, como se estivesse acuado diante da trama de crimes que se desenrola em sua frente.

Na mesma sequência, podemos observar também o trabalho das luzes, de forma que o ambiente em que os personagens se encontram é sempre mais obscuro, se comparado com outros ambientes. Isso fica evidente pelo fato de que, nesta sequência, eles estão em ambiente externos e os ambientes internos possíveis de serem vistos mostram-se iluminados. Também são identificadas fontes de luz constantes, o que fortalece o contraste entre luz e sombras. Esse trabalho de contrastar luzes e sombras, claro e escuro, preto e branco, é ainda identificável em cenas como a que se segue à sequência da morte de Archer. Spade chega em seu apartamento e recebe a visita de dois oficiais da polícia que já começam a interrogá-lo sobre sua possível ligação com os crimes ocorridos. A montagem feita no posicionamento das câmeras e dos atores em cena explicitam tanto esse contraste entre claro e escuro, como a posição de vulnerabilidade em que Spade se encontra, sendo o principal suspeito da autoria dos assassinatos.

Figuras 7 e 8 - Archer morto: posicionamento de câmera e contraste luz e sombra  
 Figuras 9 e 10 - Posicionamento de câmera e montagem com os atores



Fonte: O Falcão Maltês (Warner Bros., 1941)

Ainda na construção da atmosfera noir, a violência e os conflitos corporais também são traços marcantes neste universo. Dentro da trama de "O Falcão Maltês", são frequentes as ocasiões em que esses conflitos ocorrem. É possível verificar neste tipo de situação que os recursos sógnicos disponíveis ao romance mostram-se limitados em comparação aos recursos múltiplos do cinema. Tomemos a sequência em que Sam Spade conhece Joel Cairo, pesquisador contratado por Casper Gutman, um dos principais interessados em encontrar a estátua do Falcão Maltês. O evento se desenrola no escritório de Spade, durante a noite, e o conflito entre ambos ocorre após Cairo sacar uma arma contra o detetive e indicar que deseja revistar o escritório e verificar se Spade não está armado. Este, em uma reação rápida, consegue tomar a arma de Cairo e o atinge com socos até que ele desmaie em um sofá. Isso permite a Spade revistar Cairo e descobrir informações sobre o estranho visitante.

Como já dissemos, ao compararmos os elementos semióticos utilizados para construir a atmosfera da cena, o romance consegue apenas descrever o conflito existente entre Spade e Cairo. Para que o leitor consiga apreender a tensão do momento, utiliza-se mais uma vez da descrição detalhada, para que a cena possa ser construída na mente do leitor.

“O cotovelo de Spade abateu-se enquanto ele girava para a direita. O rosto de Cairo recuou violentamente, mas não para muito longe. O calcanhar direito de Spade calcado sobre os dedos cobertos de couro envernizado, fixaram o seu antagonista no caminho de seu cotovelo, que atingiu-o por baixo do molar, abalando-o de tal forma que teria caído se não estivesse seguro pelo pé de Spade, apoiado sobre o seu. O cotovelo de Spade passou além do rosto moreno e pasmado, e endireitou-se quando a mão de Spade se abateu sobre a pistola. Cairo largou a arma assim que os dedos de Spade a tocaram. na sua mão, a pistola ficou pequena. Spade tirou o pé de cima dos pés de Cairo, para completar sua virada. Com a mão esquerda juntou as duas lapelas do adversário (...) enquanto a mão direita guardava a arma apreendida num bolso do paletó. Seus olhos amarelo-pardos estavam sombrios, o rosto imóvel, com uma expressão obstinada em torno da boca.” (HAMMETT, 1984, p. 47-48)

Já o filme consegue se utilizar de recursos que conferem à cena a tensão pretendida pelo autor do romance, que só consegue a retratar a partir da descrição detalhada. Podemos observar na cena, além da própria atuação dos intérpretes dos personagens, que encenam a briga, o posicionamento de câmera mais baixo, também presente em outras sequências do filme, que coloca o espectador como alguém que assiste à trama acuado, como se também estivesse vulnerável assim como os personagens. Outro recurso explorado pelo cinema e que nesta cena está presente é o uso da trilha sonora marcada, que enfatiza as tensões e golpes com efeitos sonoros mais agudos no momento em que Spade bate em Cairo.

Figuras 11 e 12 - Elementos sígnicos do cinema facilitam cenas de violência



Fonte: O Falcão Maltês (Warner Bros., 1941)

Finalizando a análise dos recursos sígnicos utilizados no romance e no filme, destacamos uma sequência do final da trama, momento em que estão reunidos no apartamento de Spade Casper Gutman, Joel Cairo, Brigid O'Shaughnessy e Wilmer, jovem guarda-costas de Gutman, além do próprio Spade. Os cinco estão reunidos tratando de como justificarão à polícia o fato de Spade ser inocente em relação à morte de Miles Archer e de Floyd Thursby,



isso com a condição de Spade ajudar Gutman a ter acesso à estátua do Falcão Maltês. Durante a discussão, chegam a um consenso de que precisam apresentar um culpado para os crimes, um bode expiatório. Para tanto, decidem entregar à polícia Wilmer, já que seria uma pessoa de relevância menor para os interesses dos principais envolvidos no diálogo: Spade, livrando-se das suspeitas sobre as mortes e Gutman, conseguindo a estátua do Falcão.

Esta é uma sequência que evidencia uma característica fundamental dos personagens noir, principalmente dos protagonistas detetives, em comparação aos romances policiais anteriores. Se nas obras de inspiração inglesa os detetives tinham sua índole inquestionável, nos romances noir o detetive é um personagem comum, com suas qualidades, defeitos e interesses como todos os outros. Durante a sequência, os recursos do romance e do filme contrastam na tentativa de retratar a tensão pela qual Wilmer passa ao ver-se encurralado pelos personagens que querem entregá-lo injustamente. O romance, como ao longo de toda a trama, utiliza-se das descrições detalhadas, principalmente das expressões e ações corporais dos personagens.

“O rapaz pôs um pé no chão, levantou-se sobre um cotovelo, arregalou os olhos, desceu o outro pé, sentou-se e olhou em volta. Quando seus olhos focalizaram Spade, perderam o seu alheamento. Cairo deixou a cadeira de braços e dirigiu-se a ele, pôs os braços sobre os seus ombros e começou a dizer qualquer coisa. O menino levantou-se rapidamente, derrubando o braço de Cairo. Vagueou os olhos pela sala, e depois fixou-os de novo em Spade. Seu rosto tinha os traços endurecidos e o corpo estava tão tenso, que parecia repuxado e contraído. Spade, sentado na ponta da mesa, sacudindo as pernas descuidadamente, disse: - Escute aqui, garoto. Se você vier aqui e começar com agressões, dou-lhe um pontapé na cara. Sente-se, cale-se e comporte-se, que viverá mais tempo.” (HAMMETT, 1984, p. 172-173).

Já o filme se utiliza de um recurso interessante para transmitir o encurralamento de Wilmer. Ao mostrar o jovem retomando a consciência depois de um desmaio provocado pelas agressões, segue-se uma sequência de closes dos personagens olhando para Wilmer, intercalados com closes do jovem olhando assustado para eles. Isso, aliado à trilha sonora e ao posicionamento de câmera mais baixo, quando focado nos personagens que querem entregá-lo à polícia, cria um perfeito efeito de tensão e de acumulação, permitindo ao espectador sentir a tensão pela qual Wilmer passava naquela situação.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo dos pressupostos teóricos apresentados, foi possível compreender que uma adaptação literária não está diretamente ligada a noção de fidelidade textual de um romance. Sendo a adaptação uma manifestação elaborada a partir de uma inspiração artística, a análise permite a verificação do que Stam (2006, p. 23) coloca relacionando a prática da adaptação ao conceito de dialogismo de Bakhtin. Segundo o autor, “A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser como uma orquestra de discursos, talentos e trajetos, uma construção híbrida, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema 'misturado' ou 'impuro’”. (STAM, 2006, p. 23).

Porém, ao nos debruçarmos sobre a adaptação de *O Falcão Maltês*, percebemos uma dedicação maior ao sentido da fidelidade. O filme procura utilizar uma diversidade de recursos audiovisuais para indicar a sensação de obscuridade e mistério impressos no romance. Os exemplos citados no decorrer do trabalho mostraram alguns exemplos marcantes na adaptação. No entanto, é possível observar em todo o filme elementos-chaves dessas características, como o contraste entre luzes e sombras, nos quais o ambiente em que os personagens estavam inseridos era o local de sombras, além dos posicionamentos de câmera que privilegiam planos próximos e closes em momentos de maior tensão na trama. Além disso, o jogo de câmeras conseguiu mostrar, em diversas cenas, a agilidade com que se passam os fatos do romance. Assim, o diretor pode manter o ritmo que o leitor adquire ao ler o texto verbal assistindo ao filme, por exemplo.

Indo além da análise intrínseca da adaptação, foi possível verificar outra reflexão colocada por Stam e que também está presente nos estudos de Diniz (1998) sobre as adaptações: o fato de que, além das características técnicas do meio, elas também carregam uma forte carga cultural em sua estética. Aplicado ao objeto desta análise, analisamos que o filme *O Falcão Maltês* carrega em si traços característicos do cinema hollywoodiano dos anos 1940, aspectos que foram seguidos por vários outros filmes do gênero na mesma época e que, em outros períodos do cinema, foram adaptados para seus diferentes contextos, o que mostra que o noir consolidou-se enquanto gênero cinematográfico através dos anos.

Por fim, aspectos do noir seguiram inspirando cineastas através das décadas que se seguiram e até hoje estão presentes no cinema de temática policial. A estética de Huston esteve presente em filmes de Alfred Hitchcock e em *Chinatown* (1974), de Roman Polanski.



Na atualidade, temos também exemplos como *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, que deixa evidente sua relação com as antigas pulp fictions, revistas em que eram publicados contos noir, e também a recente adaptação da graphic novel de Frank Miller, *Sin City* (2005), sob a direção de Robert Rodriguez. Nestes dois casos, observamos as referências à estética noir inaugurada no cinema de 1940 adaptada ao contexto cultural pop dos anos 1990 e 2000, reiterando o que Stam (2006) e Diniz (1998) refletem a respeito da influência do contexto cultural na estética empregada nas adaptações.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005
- HAMMET, Dashiell. **O Falcão Maltês**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MASCARELLO, Fernando. **A história do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite: Filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MICHEL, Marrie. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac. 2009.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário da teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- PLAZA, Julio. **A Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2010.

### **FILMOGRAFIA**

**FALCÃO Maltês**, O. Direção: John Huston. Warner Home Video, 1941. 1 DVD (100 min.)