

## Literatura e cinema: interseções

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

*Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente em vez de escrevê-los, eu os filmo. Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco.*

Jean-Luc Godard

Ao abordar a confluência entre campos artísticos na atualidade, particularmente as interseções entre literatura e cinema, o presente artigo aponta mais para continuidades do que para mudanças radicais, já que a interação entre setores diversos da produção cultural não constitui um fenômeno novo, embora tenha chegado ao paroxismo com o avanço das tecnologias da comunicação. Basta pensar na íntima relação entre literatura e jornalismo que se estabeleceu no século XIX. Em função da nova economia da escrita instalada com a multiplicação e transformação dos jornais, os romances passaram por mutações, em decorrência, inclusive, do fato de serem publicados em capítulos, sob a forma de folhetins, nos jornais. Entre outras alterações, foram divididos em capítulos menores, instituindo-se o gancho entre eles, com o objetivo de estimular a curiosidade do leitor. Tais marcas de composição tendiam a se manter mesmo quando, posteriormente, as narrativas ficcionais eram publicadas em livro, ganhando outro sentido, uma vez que tinham sido determinadas pela modalidade de leitura instituída pela veiculação, em fragmentos, no suporte do jornal.

Acrescente-se que, com a divulgação no espaço dos jornais, o romance afirma-se como gênero e, pouco a pouco, passa a disputar a popularidade com o teatro. O entrelaçamento entre a prosa literária e a reportagem está na origem das convenções de representação que caracterizaram o romance realista, do mesmo modo que a proximidade com a nascente cultura periodística abre caminho para o surgimento do conto policial e da crônica moderna. Esta última, segundo Júlio Ramos, apresenta um caráter paradoxal, pois pode ser vista como um lugar no qual se evidenciam os limites que o periodismo impõe à autonomia da literatura, mas, ao mesmo tempo, também, como um lugar onde se afirma a distância entre o campo próprio do sujeito literário e o de outras funções discursivas (Ramos, 2003, p. 124).

Já na década de 1930, Walter Benjamin (1985), reportando-se à realidade soviética, chamava a atenção, na conferência intitulada “O autor como produtor”, para o processo de fusão de formas literárias, no qual oposições habituais perdiam força. O propósito de Benjamin, nesse texto, era pôr em relevo a possibilidade aberta pela imprensa de se ultrapassarem as distinções convencionais entre gêneros, entre ensaístas e ficcionistas e, principalmente, entre autores e leitores. Com os jornais, teria surgido um novo tipo de leitor – o leitor moderno – e com ele, um novo tipo de escrita, decorrente da circulação acelerada dos textos e da propagação da leitura extensiva. Os autores procurariam atender à demanda desse tipo de leitor extensivo que consome diversos e numerosos impressos, o que alteraria o estilo, a maneira de escrever: os textos tenderiam a se aproximar da escrita comum, propiciando a superação das esferas compartimentadas de competência, ou seja, a diluição das fronteiras entre autores e público.

Ao longo do século XX, a ideia de circularidade entre autor e leitor, de vicariedade de seus lugares, em oposição à concepção romântica do autor como alguém dotado de qualidades superiores que o distinguiriam do receptor, consolida-se progressivamente. Escritores, nos primórdios do modernismo, questionam a idealização do autor, tomando consciência de que a ideologia do gênio criador, garantia da originalidade da obra, não se opunha aos interesses comerciais. Percebem que, entre a “inspiração”, associada à imagem do artista desinteressado, e a mercantilização da obra, não havia uma relação conflitiva – ao contrário, a primeira alimentava a segunda. Em consequência, tendem a valorizar a interação do texto com o leitor, o papel ativo por ele desempenhado como o outro polo responsável pela constituição da obra. Tal atitude está na base da poética modernista da obra aberta, em que se oferece ao leitor um feixe de possibilidades, uma obra a acabar, resultado da rejeição à univocidade, ao fechamento, como observou Umberto Eco (1969, p. 63). A proposta de leitura como combinação de elementos móveis, entretanto, já estava presente no projeto de Mallarmé, no sonho de um livro em que as páginas não deveriam obedecer a uma sequência determinada, podendo ser agrupadas segundo várias ordens. Sonho que mais tarde será retomado por Borges, ainda que em outro diapasão, no conto “O livro de areia”. A ênfase na participação do receptor, que se afirma em tensão com o centramento na figura do artista como origem e fundamento da obra, cuja perfeição se ofereceria à fruição passiva do público, norteou também, a partir do início do século XX, a música e as artes plásticas. Os *ready-mades* de Duchamp descentravam a autoria ao se apropriarem de objetos já existentes.

Jorge Luis Borges, na literatura, Roland Barthes, na reflexão teórica,

dão continuidade a esse movimento em meados do século passado. Para o primeiro, o escritor é antes de tudo um leitor de obras alheias e todo texto seria rascunho: “o conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço”, afirma. Para o segundo, o texto é o teatro de uma produção em que se reúnem o produtor e o leitor, é jogo intertextual, produtividade combinatória, e seu conceito não se restringe ao escrito, pois todas as práticas significantes podem engendrar textos: a prática pictórica, a musical, a fílmica etc. A teoria do texto tende, dessa maneira, a abolir a separação dos gêneros e das artes.

Embora o propósito de Barthes fosse advogar a libertação do texto das amarras que a submissão à obra literária lhe impõe, afirmar sua independência do suporte do livro e de todo um mundo de instituições que buscam controlá-lo, como a literatura, o ensino, o direito e a Igreja, quando se relê, hoje, sua teoria do texto, publicada na década de 1970, tem-se a impressão de que ela prepara o terreno para a compreensão das transformações nas modalidades de produção, de transmissão e recepção dos textos que iriam ocorrer na chamada era da eletrônica. Ao falar de um texto ideal, em que as redes seriam múltiplas e se entrelaçariam, sem que nenhuma pudesse encobrir as outras, de um texto que não tem início, sendo reversível, no qual penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada a principal, mobilizando códigos que se perfilam a perder de vista (Barthes, 1992, p. 39), remete o leitor do início do século XXI, inevitavelmente, para os novos modos de circulação dos textos na internet.

Como se pode perceber, na contramão das categorizações estabelecidas com a modernidade, cada vez mais, o texto vai deixando de ser considerado obra fechada em si, para ser visto a partir de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos. A perfeição artesanal fica em segundo plano, priorizando-se as descontextualizações provocadas pelo trabalho combinatório, o que remete para as propostas estéticas das vanguardas do início do século, ainda que a marca utópica daquelas correntes se perca. Como disse Umberto Eco, se está nascendo uma sociedade diferente, esta sociedade foi antecipada, em suas possíveis estruturas, pela arte de vanguarda: “se a arte reflete a realidade, é fato que a reflete com muita antecipação. E não há antecipação – ou vaticínio – que não contribua de alguma modo a provocar o que anuncia” (Eco, 1969, p. 18). De certa forma, a concepção do texto como intertexto – contrapondo-se à da obra como objeto finito cujo sentido estaria fechado após sua conclusão – bem como a valorização da exterioridade, em detrimento da busca das significações ocultas sob a superfície textual, são

heranças do movimento, iniciado pela arte modernista, prenunciador de mudanças que se tornaram plenas, do ponto de vista formal, com as tecnologias digitais.

Tais mudanças, para Roger Chartier (1999), estariam promovendo uma revolução no campo da leitura tão importante quanto a que se deu com o surgimento do códex, no início da era cristã, com a substituição do rolo pelo livro composto por cadernos reunidos: ao se substituir a materialidade do livro pela imaterialidade de textos sem lugar específico, outra relação com o escrito estaria sendo criada. Segundo o historiador, a atual revolução dos suportes, modificando a maneira de ler, afeta o modo de escrever, pois os próprios autores de livros estão inseridos nesse novo contexto em que se transformam de modo radical as formas de recepção dos textos, e toda uma tradição da prática da leitura cede lugar a outros modos de ler.

Se a literatura, tal como concebida pela modernidade, é tributária da invenção e do aprimoramento da imprensa, que criaram condições para que se constituísse como um campo diferenciado, regido por regras próprias, o cinema, por seu lado, surge no final do século XIX, também como fruto de avanços técnicos que abriram caminho para o estabelecimento do novo mercado das narrativas visuais. No entanto, quando começa a se consolidar, o regime estético das artes está totalmente estabelecido. A relação arte/mercado já havia sido questionada e continuava sendo colocada em debate pelas vanguardas das demais artes. Quando o cinema começou a se afirmar, nas primeiras décadas do século XX, a inocência épica tinha sido perdida havia algum tempo e a representação era um dos principais alvos de combate das vanguardas históricas, ao mesmo tempo que as máquinas, que o burguês fazia questão de separar do universo espiritual das artes, passavam a ser consideradas possíveis instrumentos para a renovação do campo artístico, desde que utilizadas na contramão do pragmatismo da sociedade industrial nascente.

Nesse quadro, a literatura não era apenas um repositório de histórias e técnicas narrativas a que o cinema poderia recorrer, era, assim como as outras artes mais antigas, também um exemplo a seguir no que diz respeito ao processo de constituição de um campo autônomo; ou seja, tratava-se, para o cinema, de alcançar o patamar de “dignidade cultural” que a literatura havia conquistado ao afastar-se tanto das narrativas populares quanto da incipiente cultura de massa sujeita à lógica do mercado. Em tempo concentrado, uma vertente do cinema repete esta trajetória, distanciando-se tanto de suas origens como espetáculo popular como de sua vocação comercial. Para afastar-se do prestígio visual do cinema espeta-

cular, cabia, então, ao cinema de arte, contrapor-se à obsessão realista que estava na origem de sua invenção e que, como lembra André Bazin (2001, p. 117), dominou todas as técnicas de reprodução da realidade que vieram à luz no século XIX, desde a fotografia até o fonógrafo.

Assim, para determinados diretores, conferir dignidade ao cinema passava, principalmente, por consolidar a ideia de que as imagens não nos reenviam às coisas – pelo menos não mais que as palavras – procurando aproximá-las do conceito abstrato, permear seu caráter visual com o filtro da razão conceitual, priorizando o estilo em detrimento da relação mimética. O cinema, nesta vertente, tornava-se herdeiro do sonho de Flaubert: a arte só estilo. Em 1921, Jean Epstein, por exemplo, atribuía ao próprio dispositivo técnico cinematográfico o poder de diluir a oposição entre sensível e inteligível, já que permitiria ver o que o olho humano não vê: a dimensão íntima, imaterial da realidade, constituída de partículas, ondas e vibrações em movimento contínuo (Epstein, 1974, p. 11). Em consonância com a estética modernista, certo cinema, questionando o sentido da narrativa tradicional, da arte mimética, se afastará, então, da velha arte de contar histórias, da sedução dos encadeamentos lineares entre princípio, meio e fim. Paralelamente, outro cinema colocou seus poderes visuais a serviço da renovação da ordem representativa, deixada de lado pela literatura e pela pintura, restaurando tramas, códigos expressivos, personagens típicos.

Como se vê, se o cinema sempre lançou mão do material literário, esse diálogo obedeceu a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas conforme o momento. Já na Europa da terceira década do século XX, a possibilidade de bons investimentos comerciais, que o entusiasmo do público com o cinema deixava entrever, estimulava a publicação de versões romanceadas de obras cinematográficas e de textos destinados a serem convertidos em filmes. A partir de 1921, surgem, na França, coleções, como *Cinéma-Bibliothèque*, *Cinéma-Collection*, que difundem, sob a forma de textos adaptados e, frequentemente, ilustrados com fotografias tiradas de filmes, diversas obras literárias. Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire (2004, p. 45) lembram que editoras de renome não deixaram de aderir à moda desses textos híbridos e que, em 1925, as edições Gallimard apresentaram uma coleção chamada *Cinário*, cuja perspectiva era diferente da que orientava a publicação de adaptações de romances. *Cinário* aspirava a criar um gênero misto, a meio caminho do roteiro e do romance. Essas iniciativas tinham antecedentes no chamado *roman-cinéma* ou *ciné-roman*, que se expandira, na França, durante a Primeira Guerra Mundial. Naquele momento, o cinema comercial francês nutria-se do su-

cesso do romance em episódios, isto é, adaptava-se a técnica popular do folhetim. Em 1913, *Fantomas*, de Louis Feuillade, era a transposição para as telas de um folhetim, cujos capítulos foram publicados mensalmente nos jornais. Com o tempo, os termos *roman-cinéma* e *ciné-roman* acabaram designando tanto os filmes como os folhetins publicados nos jornais, como também os livros em que estes eram posteriormente editados.

Muitas vezes, como observou Bazin (2001, p. 119), o cinema se apropriou de personagens e aventuras que, embora oriundos da literatura, extrapolaram o universo literário, fazendo parte de uma memória ficcional mais ampla, de uma espécie de mitologia que se tornou independente do texto original, como é o caso de alguns personagens de Alexandre Dumas.

Em contrapartida, romances, como os da série noir, na primeira metade do século XX, priorizando a trama detetivesca, podiam ser vistos como roteiros cinematográficos ampliados. Em outra vertente, a literatura, em contato com as técnicas da imagem, com a novidade constituída pela narrativa fílmica, reafirmava, por novos caminhos, a rejeição às convenções escriturais do romance realista, já iniciada no período modernista. Com a publicação do roteiro de *L'Année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet (1961) ensaiava o *nouveau roman*, que se caracterizaria por tentar criar configurações literárias cujos efeitos sobre o leitor fossem equivalentes aos provocados pelas imagens. No momento da *Nouvelle Vague*, o texto escrito para a tela, para servir de base para o cinema, não deixava de ter a sua existência autônoma como literatura, conforme assinalou Robert Stam. Diz o autor: "No caso do *cine-roman*, portanto, é errôneo até mesmo falar em adaptação, que Resnais muitas vezes comparou a 'requestrar uma comida'" (Stam, 2008, p. 338). Para Stam, estaríamos lidando, nos anos 1960, com a proposta de uma colaboração transartística de mídias que são entrecruzadas por dois artistas de sensibilidade e estéticas irmãs. Ainda na década de 1960, no Brasil, cineastas movidos pelo desejo de libertar o nosso cinema de modelos prescritos por outras sociedades, procurando dar expressão estética aos problemas do povo, buscaram a literatura modernista, que, por sua vez, como destacou José Carlos Avelar (2007, p. 9), já teria sido renovada pelo próprio cinema.

O estudo da relação entre narrativas literárias e cinematográficas, portanto, não se restringe ao campo do que se convencionou chamar de "adaptação", não se limita à análise dos procedimentos formais utilizados para recriar, através de uma arte mista como o cinema, uma intriga inicialmente tecida apenas com palavras, embora a quantidade de filmes baseados em obras literárias seja praticamente incontável. O fenômeno de leitura/reescritura de textos literários pelo cinema tem permitido vá-

rias abordagens, que, por diferentes vias, contribuíram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas particularidades.

Na chamada era digital, a convergência entre meios e suportes, diluindo as fronteiras formais e materiais entre os campos artísticos, confere outra dimensão às interseções entre narrativas literárias e cinematográficas. Textos deslizam para as telas, ameaçando a centralidade do suporte impresso, filmes são finalizados no computador e distribuídos em DVD ou pela internet. Enfim, toda a produção midiática moderna converge para o computador, que, funcionando como um metameio, a armazena e distribui. Traduzidos em dados numéricos, filmes, fotografias, textos, músicas inserem-se numa rede não hierárquica de circulação. Como o sentido de uma obra depende de seus aspectos materiais, formais e de conteúdo, que são indissociáveis, ao serem liberados dos suportes físicos tradicionais, como, por exemplo, o papel e a película, as formas culturais pré-digitais passam por transformações que as reconfiguram. O computador é, então, algo mais que um simples atravessador, ou operador de passagens, é o ponto de partida para a constituição de uma cultura eletrônica com características próprias.

Torna-se, então, necessário pensar não só transformações que sinalizam o declínio do paradigma estético modernista (o termo “modernista” refere-se, aqui, às práticas culturais e artísticas concebidas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX), mas também os aspectos que indicam sua continuidade, ainda que em diferença, a despeito das mudanças ocorridas no campo cultural. Não se pode deixar de observar, por exemplo, que uma certa euforia diante das possibilidades de emprego da tecnologia digital na esfera artística atualiza, de alguma forma, o entusiasmo modernista com o progresso tecnocientífico, e que um elemento-chave do modernismo e da vanguarda era a confluência, a fertilização cruzada, a integração do que se havia considerado artes diferentes. Nesse sentido, tem razão Leo Manovich ao afirmar que as técnicas inventadas pelas vanguardas dos anos 1920, com o propósito de promover uma inovação estética radical, se converteram em operações básicas e rotineiras na era do computador (Manovich, 2005, p. 23). Por outro lado, o processo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circularem por diferentes plataformas, isto é, o fluxo contínuo de conteúdos de um meio para outro, de um suporte para outro, aponta para o declínio da estética modernista da originalidade e para a afirmação de uma estética, derivada da produção cultural de massa, pautada por uma forma peculiar de novidade, que surge do jogo de repetições, alternâncias e modulações: uma

estética da diferença na repetição, como definiu Umberto Eco (1969, p. 123), que repercute na fatura das narrativas literárias.

Assim, tópicos da cultura audiovisual são utilizados pelos escritores como mediação entre o texto e o leitor, evocando-se o mundo das imagens técnicas como forma de estabelecer uma base comum que favoreça a interlocução, propiciando o deslizamento do universo literário para o mundo das narrativas audiovisuais. São feitas referências, por exemplo, a posicionamentos de câmeras que enquadrariam a cena narrada, procurando facilitar a passagem do mundo verbal para o da imagem cinematográfica. Nesse sentido, a ficção literária contemporânea, ao mesmo tempo que questiona o regime de visibilidade instaurado pelas imagens tecnológicas, sua insuficiência para representar a realidade, seu caráter de mercadoria, busca aproximar o texto desse mesmo regime de visibilidade. Essa busca de aproximação entre os dois campos, que deixa marcas na escritura, é estimulada pelo mercado de bens culturais que, cada vez mais, trabalha com o reaproveitamento das matérias ficcionais disponíveis, distribuindo-as por plataformas diversas, o que fica evidente no caso das narrativas transmidiáticas, cujo processo de criação já prevê a circulação das obras em suportes diferentes, como o livro e a tela do cinema ou da televisão.

Independente, entretanto, dessas iniciativas que já partem da cooperação entre várias esferas de produção midiática, o espaço de tempo entre a publicação do livro e sua transposição para o cinema tornou-se cada vez mais reduzido, sendo que, em alguns casos, o romance começa a ser adaptado antes mesmo de ter sido dado como concluído pelo escritor. Projetos editoriais, como a coleção Amores expressos, da Companhia das Letras, pressupõem, logo de início, a transposição dos romances para as telas, além da realização de um documentário sobre a estada dos escritores nas cidades para onde foram enviados para escrever os romances, e dos blogs, nos quais estes escritores registrariam, dia a dia, verbalmente e através de fotografias, as experiências vividas a partir da participação no projeto.

Por outro lado, é cada vez mais comum, na literatura brasileira, a parceria entre escritores e cineastas, numa espécie de colaboração que transcende as fronteiras de cada campo. Esse é o caso do trabalho realizado pelo diretor Esmir Filho e o escritor Ismael Canappele, que resultou no filme *Os famosos e os duendes da morte*. O primeiro teve contato com o manuscrito do romance de Ismael Canappele, identificou-se com a história e decidiu filmá-la. Como o roteiro e a forma final do livro nasceram juntos, não se trata de uma adaptação, mas de uma criação compartilhada: o livro, ainda em fase de gestação, foi influenciado pelo próprio desenvolvimento do



filme. Nasceram ao mesmo tempo um filme de um livro e um livro de um filme (publicado pela Iluminuras). Canappele assina o argumento junto com o diretor e faz uma participação no filme, que conquistou o Troféu Redentor, como melhor longa de ficção do Festival do Rio de 2009.

Assim como ocorreu com Canappele, tem se tornado comum autores frequentarem o set de filmagem de suas obras, colaborando estreitamente com diretores e roteiristas, podendo, inclusive, atuar como atores, como é o caso também de Lourenço Mutarelli, em *O cheiro do ralo* (2007), dirigido por Heitor Dhalia. Aliás, após o filme, o livro *O cheiro do ralo* ganhou uma sobrecapa com foto e texto de Selton Mello, ator que encarna o personagem principal. Some-se a isso o fato de que a obra de Mutarelli, depois do sucesso cinematográfico, começou a ser editada com o selo da Companhia das Letras, deixando para trás a pequena editora Devir. Ressalte-se, ainda, a seguinte declaração de Lourenço Mutarelli, em entrevista: “Não sei se vou reler *O cheiro do ralo* algum dia, mas se reler, imaginarei o Selton Mello na história”<sup>1</sup>. Em outra entrevista, afirma:

Eu quero que quem me adapte tenha liberdade, pois uma outra mídia não me compromete. É diferente de uma peça de teatro. Na peça tem o seu nome como autor. Se alguém muda o final da peça, como fizeram, você se queima como autor. Mas, no filme, o pessoal faz o que quiser<sup>2</sup>.

Mutarelli recorre à comparação com o teatro, argumentando com a convenção que atribui a autoria da peça ao criador do texto e não ao responsável pela montagem. Convenção que, segundo Roger Chartier, corresponde a um modo de julgar o teatro, isto é, como simples veículo de uma peça redigida. A esta concepção, lembra o historiador, contrapõe-se outra forma de ver a representação no palco: como experiência singular cujas exigências devem reger inteiramente a composição do texto que seria apenas um elemento do espetáculo (Chartier, 2002, p. 8). A estabilidade do texto e o nome do autor – evocados por Mutarelli – pilares, na modernidade, do estabelecimento da instituição literária, como se vê, são critérios que perdem a nitidez em determinadas situações e, mais ainda, num momento em que as narrativas se adaptam a diferentes modalidades de transmissão, deslizando de um meio para outro.

---

<sup>1</sup> Disponível no site G1: <http://g1.globo.com>. Consulta em 14/10/2009.

<sup>2</sup> Disponível no site Empirical Empire: <http://stulzer.net>. Consulta em 14/10/2009.

O caso de Lourenço Mutarelli, cuja carreira como escritor foi impulsionada a partir do momento em que *O cheiro do ralo* chegou às telas de cinema, suscita, então, algumas questões. O escritor suspendeu as atividades como quadrinista, deixou de lado o trabalho de criação de HQs, para se dedicar à literatura, porque, conforme afirmou, queria libertar-se das imagens desenhadas. Referindo-se ao primeiro romance, *O cheiro do ralo*, declarou:

Como foi o meu primeiro romance eu achava que as coisas tinham que ser o ideal de cada um. E não alguma coisa que eu desenhasse. Cada um tinha que construir aquele personagem. Não só isso, como outros elementos. Eu achava que os valores também. Por isso os personagens não têm nome e as coisas não têm valor. Não é só buscando a atemporalidade, mas também buscando uma interação maior. Era a primeira vez que eu estava desenvolvendo uma história que estava liberta das imagens desenhadas<sup>3</sup>.

Considerando que entre a publicação e a adaptação de suas obras literárias para o cinema decorreram, no máximo, cinco anos, pode-se dizer que foi bastante curto o espaço de tempo em que o texto de Mutarelli manteve-se livre das imagens, embora estas não tenham sido desenhadas por ele. *O cheiro do ralo*, publicado em 2002, chegou ao cinema em 2007. *Natimorto*, seu segundo romance, publicado em 2004, foi adaptado, por Paulo Machline, em 2008, e *Jesus Kid*, livro de 2004, foi escrito sob encomenda, a pedido do diretor Heitor Dhalia, que queria realizar um filme de baixo orçamento. Nesse quadro, não é de estranhar que, no romance *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*, publicado em 2009, além da mixagem de ingredientes formais e temáticos de gêneros narrativos populares, como o romance policial e o filme de ação, predominem formas verbais no presente e frases nominais – recursos que tendem a presentificar as cenas narradas, como ocorre no cinema. Pontuado por indicações que remetem à esfera cinematográfica, como se fosse um texto pré-filme, isto é, um roteiro, o romance começa com a seguinte referência: “Tela branca”. Mais adiante pode-se ler: “A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o para-brisa.” Tais indicações sugerem que o leitor privilegiado por Mutarelli situa-se no lugar de um dos integrantes de uma equipe de filmagem ou que, vivendo numa cultura predominantemente audiovisual, necessita de referências como estas para manter um diálogo com o texto literário.

---

<sup>3</sup> Em entrevista disponível no site Empirical Empire: <http://stulzer.net>. Consulta em 14/10/2009.

Considere-se também que a publicação de roteiros tem levado profissionais do cinema a defenderem a ideia de que estes constituem um novo gênero narrativo, capaz de despertar o interesse do leitor comum, não especializado<sup>4</sup>. O cineasta Sylvio Back (2009), por exemplo, afirma: “O espectador adora virar ‘leitor de um filme’, da linguagem e carpintaria do roteiro, é como se ali encontrasse algum mistério revelado no que viu ou no que verá na tela. Isso transforma, sim, o roteiro de cinema num gênero”. A valorização do roteiro como texto com um valor em si, e não apenas como uma ferramenta útil que se abandona após a realização do filme<sup>5</sup>, coloca em pauta questões relativas à autoria da obra cinematográfica e do próprio livro em que se publica o roteiro.

A reivindicação de reconhecimento do roteirista como coautor dos filmes deu origem à desavença entre Guillermo Arriaga e o diretor Alejandro Iñárritu, desfazendo-se uma parceria que rendera, entre outros, os filmes *Amores brutos* (2002) e *Babel* (2007). Arriaga, que, além de roteirista, consagrou-se como escritor da nova literatura mexicana, não gosta de ser chamado de roteirista, pois considera que escrever romances ou roteiros é a mesma coisa: literatura. Diz ele:

Sou um escritor que escolhe modos diferentes de contar uma história, que pode ser um romance ou um filme. Tenho o mesmo cuidado, o mesmo trabalho no que escrevo em ficção ou no cinema. Surgem os mesmos problemas de linguagem, os mesmos problemas de estrutura. Os mesmos de construção de personagens.(...) São dois tipos de pensamento, de criação, mas, no fim, é só uma mudança de formato. Seria como um romancista que se põe a escrever uma obra de teatro. (Arriaga, 2007)

Como Mutarelli, Arriaga recorre à comparação com o teatro, mas, enquanto o primeiro argumenta com a autonomia do texto teatral como gênero literário, o segundo considera que há apenas uma mudança de formato – do romance para a peça ou para o roteiro – e, portanto, defende a ideia da autoria partilhada com o diretor.

As adaptações, na contemporaneidade, situam-se, então, em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, sem um claro ponto de origem, como observou Robert Stam (2003, p. 95). Nesse movimento, as obras literá-

<sup>4</sup> Destaque-se, entretanto, que, já na década de 1970, Décio Pignatari defendia esta ideia, isto é, considerava a hipótese do roteiro constituir um novo gênero narrativo. Ver a este respeito *Contracomunicação* (Pignatari, 1973).

<sup>5</sup> Sobre o caráter efêmero do roteiro como texto, ver *A linguagem secreta do cinema* (Carrière, 1995).

rias vêm cada vez mais desempenhando o papel de prototextos dos textos cinematográficos e televisivos, para resgatar a terminologia empregada por Gerard Genette, em 1982. Fenômeno que não pode ser dissociado dos recursos que as tecnologias da comunicação vêm disponibilizando nem das estratégias utilizadas pelo mercado de bens culturais. Assim, cabe lembrar que a mídia audiovisual tem sido utilizada pelas editoras para divulgar livros. Pequenos filmes, exibidos no cinema, na internet ou divulgados em CD-ROM, são usados como trailer de livros de ficção, apresentando imagens que buscam sintetizar visualmente os livros. No caso do cinema, procura-se passar o trailer do livro antes de filmes que tenham alguma afinidade com a ficção literária. A mensagem audiovisual serve, então, de chamariz para o texto, sobrepondo-se à publicidade escrita, como se as palavras impressas fossem insuficientes para atrair leitores, havendo necessidade de recorrer às imagens.

Procedimentos do mercado editorial, estratégias publicitárias e critérios de avaliação utilizados pela crítica jornalística apontam, então, para uma série de mudanças que afetam a posição da literatura na hierarquia cultural, gerando a necessidade de repensar parâmetros teórico-críticos no campo dos estudos literários. Ressalte-se que a tecnologia digital, ao multiplicar a oferta textual, também contribui para a quebra de hierarquias. Além disso, como os critérios de valoração, na cultura impressa, passavam pela materialidade, isto é, pela atribuição de maior ou menor valor aos suportes (livros, jornais, revistas, cartas etc.), a continuidade, na tela do computador, de diversos tipos de textos não deixa de afetar a hierarquização dos discursos. Não é à-toa que, paralelamente às pesquisas que priorizam os fluxos, as passagens de um meio a outro, decorrentes dos processos de “desmaterialização” dos textos, tem se ampliado o campo dos estudos voltados para os suportes, isto é, estudos que dirigem a atenção para a encarnação material dos bens simbólicos e sua relação com a leitura e a construção dos significados, bem como com o estabelecimento de padrões de valor.

Nesse cenário, o lugar tradicionalmente ocupado pela literatura na cultura ocidental moderna vem sendo alterado não só pela relativização de seus pilares universais ou pelos imperativos da razão mercantil que tende a reduzir todos os campos da atividade humana ao valor econômico, mas também pela interação da velha tecnologia da escrita com as mais recentes tecnologias disponíveis. O grande número de textos que circulam pela rede, em sites que disponibilizam obras canônicas ou em endereços mais voltados para a divulgação de escritores iniciantes, demonstra que a literatura continua a desempenhar um papel na cultura contemporânea,

ainda que classificações e paradigmas de valor consagrados possam se tornar obsoletos diante, por exemplo, da convergência entre o mercado de livros e o de produtos audiovisuais ou da expansão de uma estética multimídia, em que textos, imagens e sons se combinam, entrelaçando-se as linhas divisórias de diferentes territórios artísticos.

### Referências bibliográficas

- ARRIAGA, Guilherme (2007). *Revista Cult*. São Paulo. n. 114, junho.
- AVELAR, José Carlos (2007). *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BACK, Sylvio (2009). “Entrevista concedida a Mariana Filgueiras”. *JB Online*. Consulta realizada em 23/01/2009.
- BARTHES, Roland (1992). *S/Z: uma análise da novela Sarrazine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BAZIN, André (2001). *Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BENJAMIN, Walter (1985). *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- CANEPPELE, Ismael (2010). *Os famosos e os duendes da morte*. São Paulo: Iluminuras.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1995). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CHARTIER, Roger (2007). *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*. São Paulo: Unesp.
- \_\_\_\_\_ (2002a). *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- \_\_\_\_\_ (1999). *A ordem dos livros*. Brasília: UnB.
- CLERC, Jeanne-Marie e CARCAUD-MACAIRE, Monique (2004). *L’Adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck.
- ECO, Umberto (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1969). *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- EPSTEIN, Jean (1974). *Écrits sur le cinéma*. Paris: Seghers.
- MANOVICH, Lev (2005). “Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições”. In: LEÃO, Lúcia (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac.
- MUTARELLI, Lourenço (2009). *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2002). *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir.
- PIGNATARI, Décio (1973). *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo \_\_\_\_\_

RAMOS, Júlio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Chile/Santiago: Cuarto Propio/Callejón.

ROBBÉ-GRILLET, Alain (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris: Editions de Minuit.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus.

\_\_\_\_\_ (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG.

Recebido em julho de 2010.

Aprovado para publicação em outubro de 2010.

### **resumo/abstract**

#### **Literatura e cinema: interseções**

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

As interseções entre literatura e cinema serão abordadas, neste artigo, à luz do fenômeno mais amplo de deslizamento das narrativas por diferentes meios e suportes, acentuado com o avanço das tecnologias da comunicação e com a atuação do mercado como grande mediador na esfera da cultura. Por esse viés, focalizam-se as alterações que a expansão dos meios audiovisuais tem provocado nas pautas de produção, consumo e valoração das obras literárias.

**Palavras-chave:** cinema, literatura, mercado editorial

#### **Literature and cinema: intersections**

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

This article will focus on intersections and convergences motivated by market mediation in the field of cultural assets and technological advances that indicate a change of the position of literature in the cultural hierarchy. For this reason, it is questioned the eventual effects of the expansion of audio-visual means on the production, consumption and valuation agendas of literature works.

**Key words:** cinema; literature; publishing market

---

Vera Lúcia Follain de Figueiredo – “Literatura e cinema: interseções”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 13-26.