

Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia

Vera Lúcia Follain de Figueiredo¹

Resumo:

O ensaio volta-se para a relação entre literatura e cinema, tal como configurada pela mediação do mercado livreiro. Trata-se de pensar as trocas entre os dois campos, considerando o atual movimento do mercado editorial brasileiro para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais – roteiros de obras cinematográficas, diários de filmagens, histórias sobre a elaboração de filmes e reedição de obras literárias com a inclusão de imagens e outros tipos de indicadores que remetem para os filmes realizados a partir da adaptação do livro para o cinema. Questiona-se até que ponto essa estratégia editorial sinaliza a perda de prestígio da instituição literária e, ao mesmo tempo, uma mudança de *status* do roteiro em função da tendência para a sua publicação em livro.

Palavras-chave: cinema, literatura, mercado editorial

Abstract:

This essay is focused on the relation between literature and cinema, considered in the light of the role played by the publishing market. It strives to think over the exchanges between the two fields, taking into account the current trends of the Brazilian publishing market towards the publication of books prompted by audio-visual productions – screenplays, filmmaking logs, stories about film shooting and new editions of literary works enriched with images and other iconic materials related to the cinematographic adaptation of them. An answer is sought for the question whether this publishing strategy points out the loss of prestige of literature as such, as well as a change of status of the screenplay in view of its publication as a book.

Key words: cinema, literature, publishing market.

Em *Do Palco à página*, Roger Chartier observa que a representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, como um efeito das práticas do mercado livreiro que explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicando edições corrompidas, recusadas pelos autores das peças, e, ao mesmo tempo, permitindo aos leitores reconhecer os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela própria indisciplina dos espectadores. Chartier lembra a tensão que se estabeleceu entre o desprezo pela publicação por parte dos dramaturgos e os méritos do texto

¹Vera Lúcia Follain de Figueiredo é professora associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. Email: verafollain@openlink.com.br.

impresso, no século XVII europeu. Molière, por exemplo, nunca havia mandado suas peças aos impressores e só aceita fazê-lo para combater as cópias piratas que circulavam. A rejeição à publicação decorria do fato de Molière, como outros dramaturgos da época, considerar que os efeitos teatrais da peça dependiam inteiramente da representação, de seu modo de transmissão oral e de recepção pelos espectadores - efeitos que o texto escrito, pelo seu caráter fixo, não conseguiria reproduzir. Como consequência desta preocupação dos escritores de teatro, as publicações passam a trazer gravuras, mostrando o cenário e indicações cênicas, que ajudavam o leitor a imaginar alguns elementos da encenação, ou seja, são utilizados vários procedimentos visando alinhar o máximo possível o discurso impresso à performance oratória. Daí que Molière declara, no prefácio a *Les Précieuses ridicules*:

É desnecessário adverti-los de que existem neste texto muitas passagens que dependem da atuação. É sabido que as peças só são feitas para serem representadas, e eu só aconselho a leitura desta às pessoas que têm olhos para descobrir, pela leitura, todo o jogo teatral (Chartier, 2002, p.54).

A peça publicada não podia contar com a atuação do ator, com os ornamentos do ambiente em que era encenada, com a expectativa de cada grupo para qual era apresentada. Enfim, eliminavam-se as variações de cada encenação: a publicação estabilizava o texto.

Ao voltar-se para os primórdios da publicação impressa dos textos teatrais, Chartier está interessado em destacar que tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos diferentes de sua transmissão: “a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras” (2002, p.10). Distanciando-se das teorias que privilegiam apenas o autor ou o texto, o historiador cultural considera que é preciso entender as obras como produções coletivas e como o resultado de negociações com o mundo social.

As considerações de Chartier sobre a instituição literária do texto para teatro, que passa, então, a ser destinado à permanência, podem iluminar a reflexão sobre o atual movimento do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais: diários de filmagens, roteiros de obras cinematográficas, histórias da elaboração

de filmes etc.² No caso dos roteiros, que são freqüentemente caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perderia depois de realizado o filme, fica evidente que a publicação em livro lhes confere outro estatuto. Por outro lado, a reedição de obras literárias adaptadas para o cinema ou para a televisão leva a pensar sobre as possíveis mudanças, no horizonte de recepção dos textos literários, decorrentes de seu atrelamento a filmes e seriados da TV – atrelamento que se manifesta, por exemplo, em reedições com imagens e outros tipos de referência às obras audiovisuais a que deram origem. Além disso, pode-se perguntar se o surgimento de uma literatura que já é criada tendo em vista uma possível adaptação para cinema ou para televisão levaria à esquematização do texto literário, aproximando-o dos roteiros técnicos, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, no início do século XX, quando a relação com a linguagem cinematográfica estimulava a experimentação no campo da literatura.

Considerando que nenhum texto existe fora do suporte que lhe empresta legibilidade e que as mudanças no aparato no qual é lido geram mudanças na forma de ler, determinam outras convenções de leitura, como observou Chartier, este ensaio volta-se para as interseções entre literatura e cinema na contemporaneidade, a partir da mediação do mercado livreiro, buscando pensar suas conseqüências no que diz respeito à alteração de hierarquias e valores estabelecidos.

Sabemos que, na esteira da grande revolução causada pela expansão da cultura tipográfica, a literatura passa a ocupar, na modernidade, uma posição privilegiada na hierarquia cultural – posição esta que se consolida nos primórdios do nacionalismo e da industrialização. Não podemos esquecer que, no século XIX, momento em que o mapa da Europa é redesenhado segundo o princípio da nacionalidade, surge um intenso debate teórico em torno dos critérios a serem utilizados para decidir quais povos teriam direito a se tornarem nações integrais ou quais nações seriam viáveis. Um desses critérios, como assinala Hobsbawm (1990), era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo literário. Além disso, como as crenças que deveriam sustentar as nações necessitavam de artefatos culturais para se sedimentarem, houve, naquela época, um

² Dentre outras publicações, ver: DIEGUES, Carlos. *O diário de Deus é brasileiro: notas, idéias, imagens e memórias da fabricação de um filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003; CARVALHO, Mário César de. *Carandiru - registro geral: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003; BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. *Abril Despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Ver

forte incentivo tanto para se produzir quanto para se consumir uma literatura que definisse uma identidade comum. Assim, por exemplo, o romantismo, tematizando o passado remoto e misterioso, criava um terreno fértil para o florescimento das mitologias nacionais (Anderson, 1988).

Em contrapartida, no início do século XX, quando o cinema começou a se legitimar culturalmente, despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento, de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica servem de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. Nesse sentido, nas primeiras décadas do século XX, o cinema europeu congrega artistas de diferentes campos, envolvidos na criação de um novo sistema estético que procurava se afastar do caráter assumido pela arte na sociedade burguesa, contrapondo-se tanto a sua separação da práxis vital, quanto ao seu modo individual de produção e de recepção. No Brasil, como observou Renato Cordeiro Gomes, nossos escritores a partir da virada do século XIX para o século XX, antenavam-se com as novidades que os aparatos modernos anunciavam, que são tomadas não só como tema, mas condicionam uma linguagem metonímica, elíptica, com traços tomados do cinema. Renato Cordeiro Gomes assinala a ênfase na visualidade que caracterizou a literatura dos nossos modernistas e lembra a coluna *Cinematographo*, iniciada em 1907, na *Gazeta de Notícias* por João do Rio. Destaca, dentre outros, o livro *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado – “relato de viagem que mimetiza o cinema, como se fosse um filme mudo” (Gomes, 2002, p.92).

Pelo caminho oposto, pode-se também ressaltar a importância da literatura para este cinema incipiente, que nela foi buscar, inclusive, lições referentes à montagem, como se comprova neste trecho do artigo “Palavra e imagem”, de Eisenstein:

Como podemos ver, e como poderia ser multiplicado em outros exemplos, a criação de Maiakowski é impressionantemente gráfica nesta questão da montagem. Em geral, porém, neste caso é mais excitante voltar aos clássicos, porque eles pertencem a um período em que nem se sonhava com a “montagem”, neste sentido. Maiakowski, afinal de contas, pertence ao período no qual as reflexões sobre a

montagem se tornaram amplamente correntes em todas as artes próximas da literatura: no teatro, no cinema, na montagem fotográfica e assim por diante. Em consequência, exemplos de estilo realista de montagem tirados do tesouro de nossa herança clássica, onde interações desta natureza com campos próximos (por exemplo, o cinema) eram poucas, ou totalmente inexistentes, são os mais intensos e mais interessantes e, talvez, mais instrutivos (Eisenstein, 2002, p.48).

A aproximação entre os dois campos é, então, notória, inclusive pela formação literária de vários cineastas e pela parceria que se estabelece entre diretores e escritores. No final dos anos 50, a *nouvelle vague* do cinema dialoga com as técnicas narrativas do *nouveau roman*, num movimento de realimentação recíproco entre as duas linguagens. A própria metáfora da câmera caneta resgatada pelos jovens cineastas redatores dos *Cahiers du Cinéma* para expressar o sonho de um cinema de autor, mais artesanal do que industrial, aponta para as afinidades entre o cinema europeu e a cultura literária, como destacou Antonio Costa (2003). Não é à-toa que Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, ao lado de Alain Resnais, serão figuras emblemáticas daquele momento.

Se o cinema europeu tendia, então, a se afastar do modelo romanesco tradicional, a indústria cinematográfica hollywoodiana, voltada para o entretenimento, consolidou-se seguindo padrões já consagrados da narrativa literária. Daí que Jorge Luis Borges vá afirmar que, com os *westerns*, “Hollywood, por razões comerciais, naturalmente, salvou a épica, num tempo em que os poetas tinham esquecido que a poesia começou pela épica” (Cozarinsky, 2000, p.15). Assim, quando no pós-guerra, as artes buscavam se revitalizar, retomando algumas propostas das chamadas vanguardas históricas, a vertente norte-americana da produção cinematográfica confirmava sua vocação de herdeira da narratividade que a literatura renegava e da figuração que as artes plásticas rejeitavam – o caráter industrial do cinema acabava por reafirmar a dimensão popular de sua estética, o que o levava a buscar soluções de sucesso já comprovado pela literatura narrativa de tipo tradicional.

Na década de 60 do século passado, McLuhan chamava a atenção para o fenômeno de interpenetração entre diferentes mídias, destacando que, para a indústria cinematográfica hollywoodiana, um *best seller* era como um “jorro de petróleo ou indício de ouro” (2003, p.74), isto é, os banqueiros de Hollywood farejavam, neste tipo de livro, grandes lucros para o cinema, uma garantia de sucesso de bilheteria. Além de já ter sido aprovado pelo gosto popular, o *best seller* ainda emprestaria ao meio cinematográfico a “superioridade do meio livresco”.

Ao deslizamento do *best seller* para as telas, o mercado editorial, ao longo da segunda metade do século XX, parece responder com o esforço para criar *best seller* a partir das telas. Esse movimento não se restringe somente ao caso de relançamento de romances adaptados, mas se estende, cada vez mais, à publicação de roteiros, fazendo lembrar as iniciativas dos editores que, no início da modernidade, acabaram por alterar as relações entre teatro e literatura.

Talvez por isso seja freqüente, nas edições de roteiros, a inclusão de textos que justificam a publicação, seja numa nota introdutória, na orelha ou na contracapa, visando a preparação do leitor, para criar o hábito de ler roteiros. A introdução, escrita por Anna Muylaert, do livro *Durval Discos*, constitui-se num bom exemplo, pois começa indagando a validade do livro. Diz a roteirista e diretora do filme: “E a pergunta é: por que publicar um roteiro cinematográfico uma vez que o filme já está filmado? Teoricamente um roteiro não tem mais valor depois que sai do papel e vai para a tela. Mas a prática não é bem assim (2003, p.7).” Já na contracapa de *Como fazer um filme de amor*, livro de José Roberto Torero e Luiz Moura, além de se mencionar o sucesso de Torero como roteirista, destaca-se a sua carreira bem sucedida como autor de crônicas e romances. O texto é finalizado com o seguinte parágrafo:

Leia e releia este novo trabalho de Torero, antes ou depois de ter assistido ao filme. É o registro de uma obra importante, que faz parte do trabalho da Coleção Aplauso – Cinema Brasil, da Imprensa Oficial, dentro do seu trabalho de preservação de nossa arte e nossa cultura (2004).

Como se vê a Coleção Aplauso – Cinema Brasil busca seduzir o leitor, que é um espectador de cinema, para a leitura de roteiros – “leia e releia antes ou depois do filme” – ao mesmo tempo em que joga com o prestígio do roteirista como escritor de literatura e com a idéia da coleção como fruto de um trabalho de preservação da cultura. Ou seja, pretende salvar o roteiro do esquecimento, negando o seu caráter de texto provisório. Portanto, por mais que o número de cursos de cinema venha aumentando no país, a finalidade da coleção não é meramente didática.

Caso bastante significativo para as questões que estamos levantando é o do livro *O Invasor*. Ao tomar conhecimento do enredo de *O Invasor*, romance que estava sendo escrito por Marçal Aquino, Beto Brant ficou interessado em filmá-lo. Marçal Aquino, então, interrompeu a escrita do romance para escrever o roteiro do filme. Ao terminar o roteiro, não

teve mais vontade de retomar o romance. Estimulado por Beto Brant, que lhe prometeu ceder um caderno de fotos inéditas do filme para compor a publicação, resolve finalizar o livro. Como as fotos foram publicadas pela imprensa, devido ao sucesso do filme, o editor Luiz Fernando Emediato, para compensar, resolveu publicar, junto com o romance, também o roteiro. O livro, numa edição de luxo, traz, então, a capa com a imagem de Marco Ricca – ator que interpreta o personagem Ivan no cinema –, o texto do romance, o roteiro e fotografias do filme. Na página com a ficha técnica do filme, curiosamente, lê-se: baseado no romance *O Invasor*, de Marçal Aquino.

Ao relatar a história da criação e da publicação do romance, que foi lançado em cada cidade onde o filme estreou, portanto, 25 vezes, Aquino declara que, inicialmente, achou esquisito publicar o romance junto com o roteiro e, depois, afirma:

Roteiro não é literário; não tem pretensão de ser literatura; se tivesse, teria largado de ser roteiro e tentado ser literatura de uma vez. Roteiro é uma bula, uma fórmula, uma receita, uma forma. Você exhibe o filme, não a fórmula. Mas é só uma opinião, não quer dizer nada. Como o Emediato resolveu juntar tudo, até achei legal porque se pode entender todo o processo, você vê aí a literatura, se tiver paciência de ler o roteiro (porque ler roteiro não é fácil) e quiser ver o filme, então tem a comparação de como é o andamento de uma obra para outra linguagem (2004).

Marçal Aquino, que faz questão de reiterar que é um escritor que escreve roteiro, não um roteirista que escreve livro, com sua paixão pela literatura, esforça-se para distinguir romance e roteiro, ao mesmo tempo em que declara que, quando retomou o livro *O Invasor*, já tinha tudo resolvido no roteiro e que se tratou de um processo inverso, que espera não repetir. Acrescenta também que, no seu caso, o cinema é o acessório, mas que facilitou o trânsito para sua literatura, que é o que lhe interessava.

Em outra entrevista, define o que para ele é roteiro:

O roteiro é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto. Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde, no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde. Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção (2005).

Pode-se, então, entender por que o autor de *O Invasor* estranhou a publicação lado a lado de seu romance e do roteiro do filme. No caso, exibiu-se “o molde” do filme, visando chamar a atenção para o que deveria ser um produto final – o romance.

E é exatamente essa idéia da literatura como produto final que vem sendo afetada, já que o texto literário tende, muitas vezes, a ser visto com um texto básico para adaptação, o que afeta o seu estatuto de obra concluída, podendo, inclusive, ser alterado em nova edição, em função da realização do filme, como aconteceu com o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins: o autor, após o sucesso da obra no cinema, retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação à primeira edição, tornando mais palatável o romance. Tal procedimento aproxima o texto literário do roteiro já que este, geralmente, sofre inúmeras modificações até o filme ficar pronto e, para ser publicado em livro, é reescrito, incorporando as alterações feitas ao longo das filmagens. Diante da iniciativa de Paulo Lins, fica-se a imaginar se, por exemplo, Guimarães Rosa, vivendo nos dias de hoje, voltaria ao *Grande Sertão Veredas* para “enxugá-lo”, após uma adaptação de sua obra para a TV ou para o cinema³.

A relação entre texto literário e roteiro é assinalada por Ricardo Piglia. O escritor argentino afirma que a novela do século XIX está hoje no cinema e que quem quiser narrar como Balzac ou Zola deve fazer cinema, acrescentando, ainda, que quem quer narrar como Dumas deve escrever roteiros. Para ele, o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda e por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois (2000, p.30).

A observação de Piglia, referindo-se ao deslizamento da narrativa de ficção de gosto popular, do suporte impresso do jornal, na forma de folhetim, para as telas, faz lembrar o fenômeno recente de aumento do número de escritores roteiristas, que se “alugam para sonhar” – para evocar o belo título “Me alugo para sonhar”, do conto de Gabriel García Márquez (1992). Título que, aliás, nomeia também o segundo volume da série *Oficina de Roteiro de Gabriel García Márquez*, lançada no Brasil pela Casa Jorge Editorial, que traz à luz cada etapa da construção do roteiro de uma série para televisão, baseada no conto do escritor colombiano. Da equipe envolvida na elaboração do pré-roteiro, coordenada por Gabriel García Márquez, fazem parte alunos da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, em Cuba. *Me alugo para sonhar*, da série *Oficina de Roteiro de*

³ Cabe lembrar que a capa da reedição modificada do romance *Cidade de Deus* traz a fotografia de uma cena muito violenta do filme, com o personagem Dadinho.

Gabriel García Márquez, ao mesmo tempo em que se inscreve no âmbito didático como leitura indispensável para quem quer aprender a escrever para o cinema e a televisão, situa-se também numa faixa fronteiriça com a literatura, não só por desfrutar do prestígio do escritor consagrado, como por colocar à disposição do leitor o argumento que resultou das discussões, cuja redação final é de Gabriel García Márquez: trata-se de uma narrativa tão bem elaborada que nos parece melhor do que o texto primeiro, embora não tenha o status de “conto”, mas de texto escrito com o objetivo de ser filmado, de ser um pré-roteiro.

O próprio título do livro, sendo o mesmo do conto, ganha, no caso, um caráter ambíguo. No conto, o título refere-se à personagem principal que ganha a vida “vendendo” seu dom de sonhar, isto é, relatando e interpretando livremente os sonhos que teria com os outros. Já no livro publicado a partir da oficina de criação, o título é inevitavelmente associado à própria atividade do roteirista. Isto porque o trabalho de roteirista, com o advento do que se convencionou chamar de cinema de autor, passou a ser comumente visto sob o ângulo do profissionalismo, isto é, como uma atividade ligada à necessidade de sobrevivência financeira, ao contrário do trabalho do escritor de obras literárias, historicamente considerado como algo que transcende a ambição de ganhos materiais. Confirmando essa tendência, Gabriel García Márquez inicia os trabalhos com as seguintes palavras: “Vamos começar estabelecendo as bases: vamos fazer um trabalho comercial, que vai ser vendido, e que será assinado por todos nós. Os direitos autorais serão da escola” (2004, p.21).

Assinale-se, ainda, que o escritor colombiano não fez questão de que o conto fosse lido pela equipe, expondo apenas um resumo básico do enredo, que serviu de ponto de partida para a elaboração do texto do argumento. O último capítulo apresenta, então, como culminância do processo acompanhado pelo leitor, o roteiro final criado por Rui Guerra e Cláudio McDowell. Ou seja, não se confere ao texto literário uma centralidade: o conto, que, aliás, já havia sido publicado também como crônica em um jornal, é apenas um episódio de um circuito que se constitui de dobras, recriações, leituras coletivas, que diluem a autoria individual.

No Brasil, um número crescente de escritores, sobretudo das gerações mais novas, vem trabalhando como roteirista, seja de forma esporádica, seja mais sistematicamente, dentre eles, além de Marçal Aquino e José Roberto Torero, já mencionados, André Santana, Cláudio Galperin e Fernando Bonassi. Este último declara, numa entrevista:

Para viver de palavras no Brasil, é preciso ter vários padrões e escrever para diversas mídias. Como cada mídia tem sua linguagem, é necessário flexibilizar o texto para poder atender às encomendas. Por isso, me eduquei para escrever para várias mídias. Eu me tornei um escritor multimídia numa tentativa bem-sucedida de sobreviver, sem precisar de um emprego paralelo, sem precisar dar aula (2005).

Assim, se no início do século XX, se discutiam as conseqüências para a literatura do fato de vários escritores serem jornalistas, hoje, o debate pode se ampliar para as possíveis interferências da atividade de roteirista na fatura do texto literário.

Pode-se dizer que a relação entre texto literário e cinema é o eixo em torno do qual gira *O Selvagem da Ópera*, de Rubem Fonseca. O escritor, que também escreve roteiros, seguindo, mais uma vez, a tendência para escrever romances ensaísticos, vai ao passado para tematizar o deslizamento de narrativas de uma mídia para outra, discutindo as dificuldades do trabalho de transcrição. Assim, narrando os problemas enfrentados por Carlos Gomes na recriação do romance *O Guarani*, de José de Alencar, as dificuldades surgidas na transposição do sucesso literário para a linguagem do teatro, leva o leitor a pensar sobre a adaptação da literatura para o cinema, inclusive, pelo paralelo que se estabelece entre a atividade do libretista, para a composição da ópera, e a do roteirista para a elaboração do filme.

Classificado como romance na ficha catalográfica da editora, *O Selvagem da Ópera*, entretanto, apresenta-se como projeto de um filme e, conseqüentemente, tem sua estrutura afetada por esse objetivo, isto é, a narrativa da vida de Carlos Gomes, que constitui o fio do enredo do romance, é mediada pela preocupação com a transposição da biografia para o cinema.

No parágrafo inicial de uma das partes em que é subdividido o primeiro capítulo do romance – parte essa cujo título é “Isso é um filme” –, o narrador declara: “Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem” (1994, p.9). E no início do capítulo 2, pode-se ler: “Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro” (p.31). Em seguida, após algumas considerações sobre a opção por não seguir uma ordem linear no enredo, o narrador diz:

Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um texto básico, assim como *Guerra e paz*, de Tolstoi, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes nele baseados (1994, p. 31).

Ocorre, entretanto, que Tolstoi não escreveu *Guerra e paz* pensando na sua adaptação para o cinema, enquanto o romance de Rubem Fonseca se declara um filme, sendo escrito de forma a orientar o trabalho do diretor e do roteirista. Assim, o romance começa da seguinte maneira: “Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte”(p.7). Há, inclusive, sugestões do tipo: “Se eu fosse escrever o roteiro, provavelmente faria de André Rebouças o narrador do filme. Abriria o filme com ele, exilado em Funchal, na ilha da Madeira, contando a história em flashback” (p.32).

E, ao narrar a aproximação entre Carlos Gomes e Dulce, costureira do teatro em que o músico estréia, no Brasil, a sua primeira ópera, o narrador comenta:

A cena de sedução será acompanhada de vários ângulos. Mais do que uma exploração dos poderes da imagem – assim como a literatura é mais do que uma exploração dos poderes da linguagem – o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, ver sem ser visto. (Isto de certa forma, compensa a vantagem polissêmica que a literatura tem sobre o cinema. Mas o cinema ganha da literatura porque toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira). (p.25).

O romance de Rubem Fonseca é, então, uma grande demonstração dos poderes da literatura, pela maneira como sua escrita permite visualizar as cenas, buscando romper com os limites impostos pela linearidade da linguagem verbal. Mas, ao trabalhar na diluição dos limites entre os dois territórios – literatura e cinema – *O Selvagem da Ópera*, em certo sentido, consiste também num gesto de dessacralização da instituição literária como campo autônomo, pois o texto ganha força em função de seu caráter híbrido, construindo-se na fronteira, não só entre o romance e o ensaio, mas entre o romance e o roteiro, assumindo seu deslocamento do primeiro plano para os bastidores, da cena para a antecena, como texto base para o cinema ou para a televisão.

Segundo Foucault, a literatura começou no dia em que o espaço da retórica foi substituído pelo que se poderia chamar o volume do livro, embora ela tenha sempre procurado transgredir esse espaço. Diz o filósofo que a literatura “não deve ser compreendida nem como a linguagem do homem nem como a palavra de Deus, nem como a linguagem da natureza, nem como a linguagem do coração ou do silêncio”, que ela é a linguagem própria do livro – “uma linguagem transgressiva, mortal, repetitiva, reduplicada”(Machado, 2000, p.154). No caso de *O Selvagem da Ópera*, talvez se possa dizer que, seguindo essa vocação transgressiva, a literatura parece querer ir além do suporte que a constitui, assumindo-se como simulacro de

um filme. Daí que o texto, catalogado como romance, se apresente como um filme ou um futuro filme. Aliás, segundo Rubem Fonseca, não só *O Selvagem da Ópera*, mas toda a literatura poderia, então, ser considerada como texto básico para um filme, porque, como diz o narrador, “ao contrário de um script (ou de um soneto, ou de uma bula de remédio, ou de uma receita de cozinha) que tem suas rígidas regras de elaboração, o texto básico de um filme pode, deve mesmo, ser escrito com abundância de informações, dentro de uma estrutura flexível, pois quem sairia ganhando são os roteiristas e diretores, que dispõem de mais dados para o seu trabalho” (p. 32).

Na direção oposta, parece que o cinema vem buscando cada vez mais o espaço do livro, ou se quisermos, o mercado editorial parece ter descoberto o filão das publicações derivadas de filmes. Não estamos nos referindo a livros de teoria ou crítica de cinema, nem à publicação de roteiros de filmes que não foram realizados e que funcionam como documento, como registro de memória que não deve ser perdida⁴. Queremos destacar, além da publicação de roteiros em volumes separados, as publicações de histórias de realização de filmes, isto é, de relatos das etapas de elaboração de uma obra cinematográfica concluída, assim como de obras híbridas nas quais se reúne material variado como fotos, entrevistas e, às vezes, o próprio roteiro. Essas edições, que, pelo próprio apelo visual do projeto gráfico, não parecem ter um objetivo meramente didático, tiram partido da popularidade do audiovisual e do prestígio remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial: do livro primeiro, literário, passa-se para as telas e, depois, retorna-se ao livro, que se alimenta da relação entre o primeiro e o segundo produto. O livro, como meio de comunicação ainda capaz de evocar a esfera de uma cultura elevada, legitima esses textos relacionados a uma fase pré-filme, que alcançam um novo status, como registros de uma memória cultural que deve ser preservada – fenômeno que tem conseqüências, inclusive, para a própria questão da autoria, tanto do roteiro quanto do livro em que se publica o roteiro. Assim, na orelha de *Cidade de Deus: o roteiro do filme*, Bráulio Mantovani afirma:

O cinema é uma arte do coletivo. E um roteiro só se completa no corte final do filme. Mas isso em nada diminui a condição autoral do roteirista. Somos nós, escritores, os responsáveis pela eficiência da narrativa cinematográfica. É, portanto,

⁴ Tal é o caso do livro *Casa Grande Senzala & Cia: roteiro e diário* (UFRJ, Aeroplano), organizado por Ana Maria Galano, que, além do roteiro, registra o trabalho de preparação do filme de Joaquim Pedro de Andrade, interrompido por falta de recursos financeiros e nunca realizado.

com um misto de humildade e vaidade que celebro o sucesso de *Cidade de Deus* e a publicação deste roteiro.

Se os roteiros que, em princípio, seriam escritos utilitários para um público restrito, parecem se submeter a uma outra convenção de leitura a partir do movimento editorial para a sua publicação em livros, o texto literário, associado em sua edição a um produto audiovisual, seja através de fotos, notas introdutórias ou pela inclusão do roteiro no mesmo volume, parece também suscitar um tipo de recepção diferente, já que todos esses elementos interferem na leitura. A literatura deixa de ser vista como o produto final, como uma obra acabada, e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela, podendo inclusive ser modificado depois de seu aproveitamento nas telas. Passa, então, a ocupar um outro lugar na hierarquia cultural.

Na mesma linha, a profissionalização e a conseqüente preocupação em atender as exigências do mercado aproximam a imagem do escritor daquela que se faz do roteirista profissional, sendo que, por vezes, o escritor já escreve de olho na tela, ou seja, procurando formatar o texto para facilitar futuras adaptações – neste caso, ao invés de contribuir para a renovação no campo literário, a relação entre cinema e literatura pode levar à esquematização do texto.

Em 1935, Valery afirmava que a carreira do artista havia voltado a ser o que fora nos tempos em que era considerado um prático, isto é, uma profissão reconhecida, observando que a arte passava a se situar, assim, ao lado da indústria utilitária. Diz, então, o poeta: “A arte tem sua imprensa, sua política interior e exterior, suas escolas, seus mercados e sua bolsa de valores” (1998, p.201). Quer nos parecer que as estratégias de edição utilizadas, atualmente, sinalizam uma baixa nas ações da bolsa de valores da literatura tal como entendida pela modernidade, já que ela tem perdido o caráter de texto último, definitivo, e vem circulando numa rede dentre inúmeros outros textos que giram em torno da produção audiovisual. Assim, a publicidade do livro *O Jardineiro Fiel*, de John Le Carré, veiculada nos jornais, começa com a seguinte frase: “O livro foi parar no cinema por um brasileiro. Agora pode parar em suas mãos”. E, em seguida, o livro é oferecido como prêmio para quem responder melhor a seguinte pergunta: “Que livro brasileiro inspiraria um filme internacional? Por quê?” Nas entrelinhas, o texto publicitário sugere que “parar no cinema”, inspirar um filme internacional, seria o ponto alto de uma obra literária. De maneira mais amena, mas apontando para o mesmo fenômeno, Henrique Rodrigues, ao resenhar, para o *Jornal do Brasil*, o livro *A*

tragédia brasileira: romance-teatro, de Sérgio Sant’Anna, destaca, no parágrafo final, que as obras literárias do escritor abririam espaço para serem “diretamente convertidas para outros meios”, lembrando, não só montagens teatrais, mas também as adaptações para o cinema já realizadas.

O mercado editorial vem, então, estimulando a edição de obras literárias cada vez mais acompanhadas de imagens e outros dispositivos que evocam os espetáculos visuais midiáticos. Paralelamente, como existem os Cd-Rom para fixar os espetáculos, o mercado livreiro, na esteira da atração exercida pelos *making off*, tem disputado o campo do registro de documentos relativos às diversas fases da elaboração de obras audiovisuais, como, por exemplo, as narrativas das alterações sofridas pelo roteiro inicial, os diários de filmagem: universo em que o texto literário vai se encaixando, ao ser considerado não como obra última, que tem um fim em si mesma, mas como material a ser retrabalhado para o cinema ou para a televisão, o que lhe confere um outro tipo de legibilidade, alterando seu lugar na hierarquia cultural.

Ao tentar definir, em artigo de 1963, o que seria uma obra de massa, Roland Barthes afirmava que, em oposição às obras clássicas, ela é, sobretudo, por definição, uma obra dessacralizada (2004, p.53). Hoje, quando se assiste à intensificação do processo de dessacralização da literatura, já iniciado na modernidade, tornam-se, então, ainda mais tênues as fronteiras entre ela e outros tipos de bens culturais que também circulam, de maneira efêmera, pela mídia, na sociedade de consumo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1988.
- AQUINO, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- AQUINO, Marçal. Entrevista disponível em <www.igler.ig.com.br>. Consulta em 12/10/04.
- AQUINO, Marçal. Entrevista disponível em <www.webwritersbrasil.com.br>. Consulta em 24/10/05.
- BARTHES, Roland. *Inéditos: Vol.1 – teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BONASSI, Fernando. Entrevista disponível em <www.webwritersbrasil.com.br>. Consulta em 24/10/05.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre Cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel *et alii*. *Me alugo para sonhar*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2004.
- _____. *Doze contos peregrinos*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: Olinto, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando e MULLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MUYLAERT, Anna. *Durval Discos*. São Paulo: Papagaio, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000.
- TORERO, José Roberto e MOURA, Luiz. *Como fazer um filme de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial; Cultura – Fundação Padre Anchieta, Coleção Aplauso, 2004.
- VALÉRY, Paul. *Teoria poética y estética*. Madrid: Visor, 1998.