

NARRATIVAS EM TRÂNSITO

Vera Follain¹

Resumo: *A ideia de uma obra prima acabada, fechada em sua perfeição, tem progressivamente cedido espaço para a do texto em contínua reelaboração, cuja leitura suscita outros produtos, dele derivados, que deslizam por diferentes plataformas midiáticas, aquecendo o mercado de bens culturais. Nesse quadro, a literatura, ao servir de hipotexto para narrativas audiovisuais, entra no circuito horizontalmente integrado da indústria do entretenimento, o que imprime alterações significativas na hierarquia cultural tal como estabelecida pela modernidade.*

Palavras-chave: *Narrativas transmidiáticas. Mercado editorial. Cinema.*

Abstract: *The idea of a refined master piece, enshrined in its perfection, has progressively cleared space for that with a text in continuous redevelopment, whose reading evokes other byproducts as derived from them, which slide out through varied mediatic platforms, so warming up the cultural riches market. In this setting, literature, upon serving as a hypotext for audiovisual narrations, enters the horizontally integrated circuit of the entertaining industry, which imparts significant changes to the cultural hierarchy, such as it is set forth by modernity.*

Key-words: *Mediatic narration. Publishing market. Cinema.*

O fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro – o processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas e desdobradas para circularem por diferentes plataformas – tem recebido atenção especial dos estudiosos de Comunicação. Assinalam-se as alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais transmidiáticas criadas para se desdobrarem em múltiplos produtos, veiculados em mídias diversas.

Ao abordar as interseções entre os campos de produção cultural, assim como o trânsito de narrativas por vários meios e suportes, não se pode deixar de destacar, entretanto, que tais fenômenos não são novos, embora tenham sido levados ao paroxismo com as tecnologias digitais. 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 tecnologia do impresso,

¹ Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da PUC/Rio. Email: verafollain@gmail.com.

os romances, desde o momento em que começaram a ser publicados em capítulos nos jornais, passaram por mutações, como a divisão em capítulos menores e a instituição do gancho entre um capítulo e outro, visando estimular a curiosidade do leitor: marcas de composição que tendiam a se manter mesmo quando, posteriormente, as narrativas ficcionais eram publicadas em livro, ganhando, então, outro sentido, uma vez que foram determinadas pela modalidade de leitura instituída pela veiculação, em fragmentos, no suporte do jornal. Acrescente-se que, divulgado no espaço dos jornais, o romance derrubou a fidelidade aos modelos literários mais clássicos, e, afirmando-se como gênero, pouco a pouco, passou a disputar a popularidade com o teatro. As interseções entre jornal e literatura deram também origem ao conto policial e à 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 a 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 (2003: 124)

Já na década de 30 do século passado, Walter Benjamin, 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, neste texto, era pôr em relevo a possibilidade aberta pela imprensa de se ultrapassar as distinções convencionais entre os 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, o que contribuiria para a superação das esferas compartimentalizadas de competência, ou seja, para 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. Escritores, nos primórdios do modernismo, questionam a idealização do autor, contrapõem-se ao caráter intransitivo emprestado ao seu discurso: tomam consciência de que a ideologia do gênio criador, garantia da originalidade da obra, passou a servir de base para a apreciação comercial dos textos literários, submetidos às leis de mercado. 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. Como consequência, tendem a tomar para si a bandeira da descentralização da figura do autor, convocando o leitor, de maneira programática, a assumir o papel de co-criador. 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). A proposta de leitura como combinação de elementos móveis, no entanto, 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 de uma obra perfeita, oferecida 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”, afirmou. Para o segundo, o texto é o teatro de uma produção em que se reúnem o produtor e seu 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.

Percebe-se que, na contramão das categorizações modernas, cada vez mais, o texto vai deixando de ser visto como obra fechada em si, para ser considerado a partir de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos, de forma descentralizada. Tal concepção deixa em segundo plano a perfeição artesanal, priorizando as descontextualizações provocadas pelo trabalho combinatório, aproximando-se, assim, das propostas estéticas das vanguardas do início do século, ainda que sem a marca utópica daquelas correntes. Como disse Umberto Eco, nos anos de 1960, 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”(1969: 18). De certa forma, a concepção do texto como intertexto, contrapondo-se a da obra como objeto finito cujo sentido estaria fechado após sua conclusão, bem como a valorização do descontínuo, 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.

Embora o propósito de Barthes fosse advogar a libertação do texto das amarras que a submissão a obra literária lhe impõe, afirmar sua independência do suporte do livro, enfim de todo um mundo de instituições que buscam controlá-lo, como a literatura, o ensino, o direito e a Igreja, quando se relê, hoje, a 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 na 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 (1992:39), remete o leitor do início do século XXI, inevitavelmente, para os novos modos de circulação dos textos na internet.

A progressiva substituição da materialidade do livro pela imaterialidade de textos sem lugar específico, cria, então, uma outra relação com o escrito, como observou Roger Chartier (1999). Por isso, para o historiador, o texto eletrônico estaria 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. 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, criando-se, a partir daí, as 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 há algum tempo e a representação era um dos principais alvos de combate das vanguardas históricas, ao mesmo tempo em que as máquinas, que o burguês fazia questão de separar do universo espiritual das artes, passavam a ser consideradas

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

Assim, para alguns diretores, conferir dignidade ao cinema, passava, principalmente, por consolidar a idéia 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 (1974). Em consonância com o regime estético em vigor, um 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, um 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. Tal iniciativa, que encontrou seu campo mais fértil em Hollywood, deu origem, na França, ao chamado *roman-cinéma* ou *ciné-roman*. Durante a primeira guerra mundial, o cinema comercial francês nutriu-se do sucesso do romance em episódios, isto é, adaptava-se a técnica popular do folhetim. Em 1913, *Fantomas*, de Louis Feuillade, era 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.

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 romaneadas 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, obras literárias diversas. Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire (2004) 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 *Cinario*, cuja perspectiva era inversa a da publicação de adaptações de romances. *Cinario* aspirava criar um gênero misto, a meio caminho do roteiro e do romance.

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. Muitas vezes, como observou Bazin (2001), 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, 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* (Alain Resnais, 1961), Robbe-Grillet 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 *ciné-roman*, portanto, é errôneo até mesmo falar em adaptação, que Resnais muitas vezes comparou a “requestrar uma comida”. Para Stam, estaríamos lidando, nos anos 60, com a proposta de uma colaboração transartística de mídias que são entrecruzadas por dois artistas de sensibilidade e estéticas irmãs (2008:338). Numa outra vertente, romances, como os da série noir, na primeira metade do século XX, priorizando a trama detetivesca podiam ser vistos como roteiros cinematográficos ampliados.

Na contemporaneidade, cinema e literatura, aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre diferentes campos artísticos. 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 e 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, as formas culturais pré-digitais, ao serem liberadas dos suportes físicos tradicionais, como, por exemplo, o papel e a película, 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, que redefine as relações entre os diversos campos da produção cultural.

Nesse contexto, em que a função e os status social dos velhos meios se modificam, o mercado editorial, na direção oposta do movimento de “transposição” da literatura para a tela, vem apostando no filão das publicações derivadas de filmes. Não se trata de livros de teoria ou crítica de cinema, nem da publicação de roteiros de filmes que não foram realizados, que funcionariam como registro de uma memória que não deve ser perdida. Além do aumento do número de roteiros editados em livro, há as publicações de histórias de realização de filmes, isto é, de relatos das etapas de elaboração de uma obra cinematográfica concluída, assim como obras híbridas nas quais se reúne material variado como fotos, entrevistas, depoimentos, críticas e, às vezes, o próprio roteiro. Essas edições, que, pelo próprio apelo visual do projeto gráfico, não parecem ter um objetivo apenas didático, tiram partido da popularidade do audiovisual e do prestígio remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial. O livro serve de suporte para narrativas relacionadas à fase pré-filme, cumprindo, em certa medida, função semelhante a do extra do DVD que apresenta o *making off* da obra cinematográfica: com a diferença de que sua associação com a cultura elevada agrega valor ao conteúdo.

Por outro lado, 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.² O cineasta Sylvio Back, 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”³. A apreciação do roteiro como texto com um valor em si e não apenas como uma ferramenta útil que se abandona após a realização do filme,⁴ 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, por exemplo, a desavença entre Guillermo Arriaga e o diretor Alejandro Iñárritu, desfazendo-se uma parceria que rendera, dentre outros, os filme *Amores Perros* (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. (2007: 6)

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, nesse caso, deixa de ser vista como uma obra acabada e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela. Na mesma linha, a profissionalização e a consequente 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

² 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 PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

³ *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 24 de janeiro de 2009.

⁴ Sobre o caráter efêmero do roteiro como texto, ver CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

relação entre cinema e literatura pode levar à esquematização do texto. Além disso, na contemporaneidade, o espaço de tempo entre a publicação do livro e sua transposição para as telas tende a ser bastante reduzido. Por vezes, o romance começa a ser adaptado antes mesmo de ter sido dado como concluído pelo escritor, podendo ocorrer aquela colaboração transartística de mídias, a que se referiu Robert Stam, levada a cabo por um diretor e um escritor que partilham um mesmo projeto estético – situação que, guardadas as diferenças, se aproximaria da proposta do *ciné-roman* dos anos 60. A parceria do diretor Esmir Filho e do escritor Ismael Caneppele na realização do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Brasil/França, 2007) parece seguir esse caminho. O livro, ainda em fase de finalização, foi retrabalhado em função do desenvolvimento do filme, de modo que sua forma definitiva nasceu junto com o filme, isto é, “nasceram ao mesmo tempo um filme de um livro e um livro de um filme. como observou Alexandre Carvalho dos Santos”.⁵ Comentando o modo de composição do filme, que incorpora não só o romance de Caneppele, mas também vídeos da internet, realizados por Tuane Eggers, que veio a ser atriz do filme, assim como a parceria com Nelo Johann, autor da trilha sonora, disse Esmir Filho:

Em vez de falar que estou lançando um filme, prefiro dizer que faço parte de um movimento, uma ação conjunta que está vindo a público de uma vez só. É o livro, o filme, a música, os vídeos... uma série de talentos reunidos que eu tive a sorte de condensar no meu trabalho, mas que também merecem reconhecimento individualmente.⁶

Ismael Caneppele também trabalha como ator em *Os Famosos e os Duendes da Morte*, seguindo a tendência de aproximação entre os escritores e o *set* de filmagem, seja colaborando com os diretores e roteiristas, seja atuando como personagem, como já havia ocorrido, por exemplo, com 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 Melo, ator que encarna o personagem principal. 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.”⁷ 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.⁸

⁵ Disponível em [Revista Beta](http://www.revistabeta.com.br): <http://www.revistabeta.com.br> . Consulta em 10/03/2010.

⁶ Disponível em [Revista Beta](http://www.revistabeta.com.br): <http://www.revistabeta.com.br> . Consulta em 10/03/2010.

⁷ Disponível no site G1: <http://g1.globo.com> . Consulta em 14/10/2009.

⁸ Disponível no site *Empirical Empire*: <http://stulzer.net> . Consulta em 14/10/2009.

Como Guillermo Arriga, Mutarelli também recorre à comparação com o teatro, mas, enquanto o primeiro 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, o segundo argumenta com a autonomia do texto teatral como gênero literário, 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 uma 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 (2002: 8). A estabilidade do texto e o nome do autor – evocados por Mutarelli – pilares, na modernidade, do estabelecimento da instituição literária, são critérios que, como se vê, 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.

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 alguma reflexão. Mutarelli suspendeu as atividades como quadrinista, deixou de lado o trabalho de criação de HQs, para se dedicar a literatura, porque, conforme declarou, queria libertar-se das imagens desenhadas. Diz, então, referindo-se ao primeiro romance, *O Cheiro do Ralo*:

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 tem 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.⁹

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.

Procedimentos do mercado editorial, recursos publicitários e critérios de avaliação utilizados pela crítica jornalística apresentam, desse modo, indícios de que o lugar

⁹ Em entrevista disponível no site *Empirical Empire*: <http://stulzer.net>. Consulta em 14/10/2009.

privilegiado na hierarquia cultural, que a modernidade conferira à literatura, vem sendo afetado de maneira significativa, em função das transformações operadas pelas novas tecnologias da comunicação e pelo protagonismo do mercado na esfera da cultura. Como demonstra a pesquisa sobre a produção editorial brasileira na década de 1990, realizada por Sandra Reimão (2001), a sinergia entre mercado editorial e diferentes meios de comunicação de massa tem se acentuado. De acordo com o levantamento feito pela autora, é relevante, na listagem dos livros mais vendidos nesse período, o aumento do número de obras cujos autores mantêm atividades regulares nos meios de comunicação de massa ou tiveram seus livros adaptados pela televisão.

Não se quer dizer que a literatura tenha deixado de ser reconhecida como um campo de atividade nobre, associado à esfera da alta cultura, mas, sim, que os textos, inclusive os classificados como literários, têm, progressivamente, perdido a centralidade simbólica, subordinando-se, de uma forma ou de outra, às imagens técnicas, servindo-lhes, às vezes, como pré-textos, conforme assinalou Flusser (2002). Cada vez mais a ideia de uma obra prima acabada, fechada em sua perfeição, cede espaço para a do texto em contínua reelaboração, que se quer flexível, de modo a facilitar o deslizamento por diferentes meios e suportes. O artista, cuja formação tende a ser multimídia, torna-se um orquestrador, trabalhando com mensagens de diversas séries: literárias, visuais, musicais.

Nesse quadro, como argumentou Márcio Serelle, pode-se afirmar que não é a arte literária que é experimentada ou fruída por meio dos veículos midiáticos, mas sua matéria ficcional, remodelada para ajustar-se ao horizonte tecnológico contemporâneo. Diz o autor: “Como se vê, é uma cultura que não apenas capilariza suas tecnologias, mas, também, as narrativas ficcionais por elas organizadas (2007:83).” Caberia, no entanto, indagar se, no caso da narrativa ficcional em prosa, particularmente o romance, não haveria desde suas origens uma vocação antinormativa, anticanônica, que favorece a interação permanente com outros gêneros e com outras linguagens. Na contramão daqueles que o consideram herdeiro das grandes formas épicas do passado e em consonância com o pensamento de Bakhtin, talvez seja pertinente dizer que o romance constituiu-se na corrente das forças centrífugas, daí sua capacidade de adaptar-se, de absorver ou ser absorvido por outras formas culturais. A ausência de prescrições, de regras da narrativa romanesca, foi responsável pela sua expansão, incorporando outros gêneros como a crônica, o ensaio, o drama, o discurso poético, gerando também o descrédito com que foi recebido pelas pessoas “de gosto” na fase inicial de sua história, no século XVIII. Descrédito que levou Daniel Defoe a rejeitar a designação de “romance” para *A vida e as estranhas aventuras de Robson Crusoe*, argumentando que o

romance era um subproduto da literatura, bom para os rústicos - “um gênero falso fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo tempo o coração e o gosto” (Robert, 2007:12). A vocação para atrair um público mais amplo e para romper fronteiras, permitiria considerar que é inerente ao romance, como gênero, a maleabilidade, a capacidade de se ajustar às mudanças tecnológicas e culturais e que, no presente momento, atualizando tendências do passado, dedica-se a explorar, em benefício próprio, o território do roteiro.

Acrescente-se que o trabalho artesanal que potencializa a especificidade de cada linguagem artística tem sofrido fortes abalos desde as chamadas vanguardas históricas, perdendo terreno para estética dos deslocamentos, da reciclagem, dos *ready-made*: um elemento chave do modernismo e das vanguardas 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 de 1920, com o propósito de promover uma inovação estética radical, se converteram em operações básicas e rotineiras na era do computador (2006). Por outro viés, há que considerar que, como já destacava Umberto Eco em 1985, vem ganhando terreno, na era eletrônica, no lugar do choque e da frustração de expectativas, uma estética da repetição que tende a minar o critério da originalidade característico da arte moderna. Identificada com os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa, essa estética da serialidade implica a ideia de infinitude do texto, cuja variabilidade se converteria em prazer estético.

Consequentemente, os padrões de valoração têm sofrido mudanças significativas, dando-se ênfase ao provisório, à obra em andamento, aos processos, enfim, aos “bastidores”, explicitados na própria obra. As instâncias intermediárias do processo construtivo dão origem a produtos que se equiparam à obra final, porque esta servirá de base a uma outra obra e assim sucessivamente, num constante movimento de remissão, que reafirma a vocação para o comentário, para a metalinguagem, que caracteriza a contemporaneidade. A literatura entra nesse circuito e o alimenta, mas sem a proeminência de outrora, pois sua distância em relação a outros tipos de textos, anteriormente rotulados como não literários, torna-se menor, ou, dizendo de outra forma, as fronteiras do campo literário se distendem para abarcar textos que se situam na interseção entre artes diversas, difundidos por diferentes meios, suscitando novas práticas de leitura. Talvez se possa dizer que há uma literatura anterior e outra posterior à expansão das mídias audiovisuais, assim como a literatura não permaneceu a mesma depois que o aprimoramento das técnicas de imprensa permitiu a ampla circulação dos jornais.

Referências bibliográficas

- ARRIAGA, Guillermo. Revista *CULT*. São Paulo, nº 114, junho/2007.
- AVELAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrazine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAZIN, André. *Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1999.
- CLERC, Jeanne-Marie e CARCAUD-MACAIRE, Monique. *L'Adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Paris: Seghers, 1974.
- RAMOS, Júlio. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Chile: Santiago: Cuarto Próprio; Callejón, 2003.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- REIMÃO, Sandra. Os best-sellers de ficção no Brasil 1990-2000. In: JORGE, Carlos J. F. e ZURBACH, Christine (Org.). *Estudos Literários/ Estudos Culturais*. Évora: Universidade de Évora, 2001.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- SERELLE, Márcio. Memória ficcional na cultura das mídias. *Líbero: Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero*. São Paulo, nº 20, 2007.
- MUTARELLI, Lourenço. *O Cheiro do Ralo*. São Paulo: Devir, 2002.
- MANOVICH, Lev. 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, 2005.

