



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Gianna Lucciola Campolina

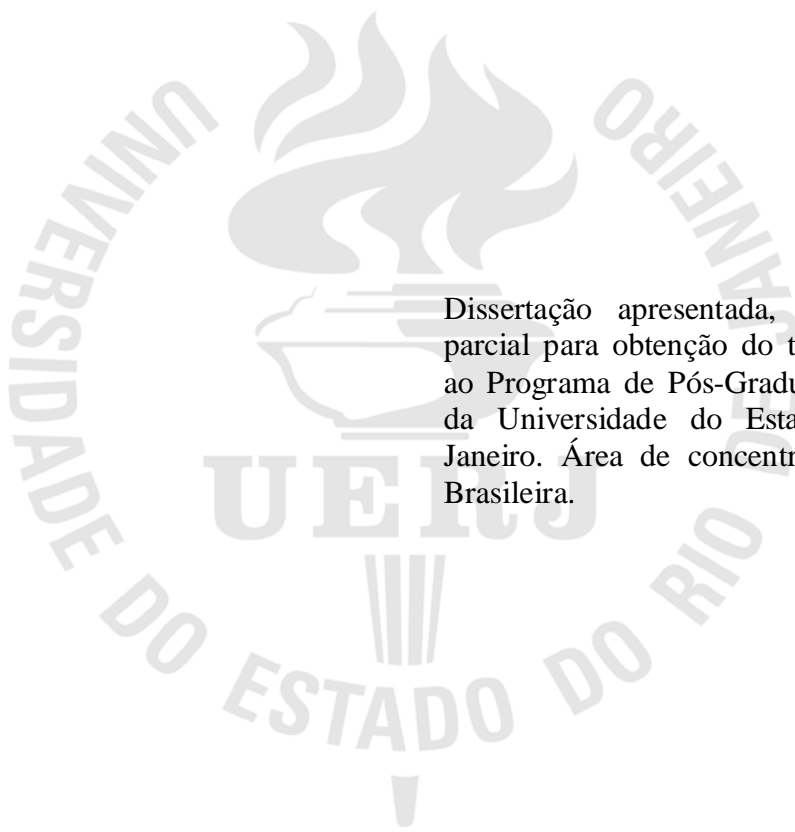
Entre as telas e as teclas: a obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, e sua adaptação cinematográfica

Rio de Janeiro

2016

Gianna Lucciola Campolina

Entre as telas e as teclas: a obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, e sua adaptação cinematográfica



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A657 Campolina, Gianna Lucciola.
Entre telas e as teclas: a obra Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino, e sua adaptação cinematográfica/ Gianna Lucciola Campolina. – 2016.
92f.

Orientadora: Ana Cláudia Coutinho Viegas .
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Aquino, Marçal, 1958-. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios – Teses. 2. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios – Adaptações para o cinema – Teses. 3. Realismo na literatura – Teses. 4. Cinema e literatura – Teses. 5. Literatura e fotografia – Teses. 6. Intermedialidade - Teses. I. Viegas, Ana Cláudia Coutinho, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81):791

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gianna Lucciola Campolina

Entre as telas e as teclas: a obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, e sua adaptação cinematográfica

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 28 de Abril de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a Dra. Maria Cristina Ribas
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Sérgio Mota
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

AGRADECIMENTOS

Às forças supremas, por me ajudarem a caminhar;

UERJ, com a qual já caminho há 10 anos;

Professora Ana Cláudia Viegas, por todo ensinamento, paciência e carinho; Aos meus pais, Cláudia e Denner, por ensinarem qual caminho seguir;

Aos familiares, em especial, às vovós, Carmen e Heloisa, que me apoiam independente do caminho;

À Mari, por me dar forças e colo;

Aos amigos que me incentivaram, por todo carinho e auxílio, em especial a Joana, Adriana, Diego, Inês e Luiz, e aos amigos que compreenderam as ausências.

Aos antigos empregos por me estimularem a querer melhorar; E ao carinho de Otto e Anitta durante a escrita.

RESUMO

CAMPOLINA, Gianna Lucciola. *Entre as telas e as telas*: a obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, e sua adaptação cinematográfica. 2016. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O presente trabalho teve por objetivo contrapor o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, publicado por Marçal Aquino em 2005, e o filme homônimo, lançado em 2012, com roteiro escrito pelo próprio autor do livro, em parceria com os diretores Beto Brant e Renato Ciasca. Inicialmente, partindo dos estudos de Antonio Candido, Florencia Garramuño e Karl Erik Schollhammer sobre o realismo na ficção contemporânea, discutimos como essas obras respondem à “demanda do real” característica da atualidade. Num segundo momento, mapeamos como as narrativas em questão colocam em diálogo a literatura, a fotografia e o cinema, seja pela profissão de fotógrafo de seu protagonista, pela adaptação da obra para as telas ou pela linguagem extremamente visual já presente na obra escrita. Finalmente, procedemos a uma análise mais específica das soluções encontradas pela equipe de realização do filme, buscando entender suas motivações, com destaque para a construção do protagonista Cauby e a mudança do ponto de vista narrativo de primeira para terceira pessoa. Todo o trabalho de comparação das duas obras teve por base os conceitos de adaptação (Linda Hutcheon), intermedialidade (Adalberto Müller) e tradução (Walter Benjamin).

Palavras-chave: Novo realismo. Adaptação. Intermedialidade. Cinema. Marçal Aquino.

ABSTRACT

CAMPOLINA, Gianna Lucciola. *Between the screens and the keys: the work I would receive the worst news of your beautiful lips*, Marçal Aquino, and his film adaptation. 2016. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The present work aimed to compare the novel "I would receive the worst news from your beautiful lips", published by Marçal Aquino in 2005, and the film of the same name, released in 2012, with a script written by the author of the book, in partnership with the Directors Beto Brant and Renato Ciasca. Initially, we start with studies by Antonio Cândido, Florencia Garramuño and Karl Erik Schollhammer on the realism in contemporary fiction, we discuss how these works respond to the "demand of the real", characteristic of the present time. In a second moment, we map how narratives put into dialogue, literature, photography and cinema, either by the profession of photographer of its protagonist, by the adaptation of the work to the screens or by the extremely visual language already present in the novel. Finally, a more detailed analysis of the solutions found for the filmmaking team, seeking to understand their motivations, highlighting the construction of the protagonist Cauby and a change from a narrative point of view from first to third person. All the work of comparison of the two works was based on concepts of adaptation (Linda Hutcheon), intermediality (Adalberto Müller) and translation (Walter Benjamin).

Keywords: New realism. Adaptation. Intermediality. Cinema. Marçal Aquino.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	Dos realismos e seus caminhos	15
1.1	O foco e a foto	25
1.2	Entre autores e mídias	33
2	ÀS TELAS	45
3	ENTRE FRAMES E PÁGINAS	61
3.1	Quadro a quadro	73
	CONCLUSÃO	84
	REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Marçal Aquino nasceu em 1958, em Amparo, no estado de São Paulo e se formou em jornalismo pela PUC-Campinas. Como jornalista, trabalhou na Gazeta Esportiva e n’O Estado de São Paulo. Em 1988, trabalhou também como jornalista investigativo no Jornal da Tarde, algo relevante para a carreira de escritor, mesmo que já tivesse, a essa época, publicado seu primeiro livro independente, de poemas: *A depilação da noiva no dia do casamento* (1984). Lançou, ainda, dois outros livros de poesia, *Por bares nunca antes naufragados* (1985) e *Abismos – modo de usar* (1990), antes de dedicar-se à prosa. Em 1991, lançou um livro de contos, ganhador do 5º Prêmio Bienal Nestlé de Literatura, *As fomes de setembro*. Na sequência, seguiu-se a publicação de *Miss Danúbio* (1994); *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), ganhador do Prêmio Jabuti em 2000; *Faroestes* (2001); *O invasor* (2002); *Cabeça a prêmio* (2003); *Famílias terrivelmente felizes* (2003); e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005).

O primeiro roteiro data de 1994, com o filme *Os matadores*, conjuntamente com Beto Brant, Fernando Bonassi e Victor Navas. A parceria com o diretor Beto Brant se desdobra em vários trabalhos de roteirização, seja de obras de sua autoria, como *O invasor* (2002) – escolhido o Melhor Filme, em 2003, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) – e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012), ou não: *Ação entre amigos* (1998); *Crime delicado* (2005), a partir do livro homônimo de Sérgio Sant’Anna; e *Cão sem dono* (2007), baseado no livro *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera. Também atuou como roteirista nos filmes *Nina* (2004) e *O cheiro do ralo* (2007), ambos dirigidos por Heitor Dhalia.

A relação de Marçal com o cinema inclui ainda a adaptação de seu livro *Cabeça a prêmio* por Marco Ricca, em 2009. Sobre o romance *Cabeça a prêmio*, Marçal declarou em entrevista que se tratava de “uma história de amor entre um pistoleiro e uma cafetina, então isso acabou trazendo esse mundo mais cinzento pras páginas do livro” (2004), mostrando que não era seu objetivo criar um romance policial, pois, para o autor, “o que interessa é discutir os destinos humanos” (2004).

O invasor teve um processo de criação inusitado: em 1997, quando existia apenas uma parte do texto, o cineasta Beto Brant convenceu o escritor a interromper o romance e transformar a história no roteiro do terceiro longa-metragem da dupla. Somente cinco anos depois, Marçal Aquino retomou e finalizou o livro, lançado juntamente com o filme, que

coleccionou prêmios em festivais e marcou a estreia de Paulo Miklos no cinema, além de ter propiciado a participação do rapper Sabotage (1973-2003), a quem o livro é dedicado. A história se passa em São Paulo, narrando o conflito entre três engenheiros, sócios numa construtora, que são convidados a participar de uma falcatura. Dois deles decidem eliminar o terceiro, que é contra o negócio, e acabam vivendo um pesadelo de ambição, culpa e violência.

A publicação do roteiro e do romance lado a lado permite-nos depreender como Marçal Aquino incorporou à construção da estrutura romanesca procedimentos próprios da linguagem cinematográfica. Marçal demonstra desapego em relação ao roteiro por ele redigido, o que corrobora com a visão de que o filme configura um elemento novo e autônomo, em relação ao livro:

Nunca tive nenhum tipo de resistência em relação às mudanças na hora de transpor uma história minha do livro para o roteiro. Acho que a experiência literária, individual, solitária, acaba no momento em que coloco um ponto final no livro. A partir daí, existindo interesse na adaptação, todo meu esforço passa a ser no sentido de ajudar a tornar possível aquilo que o diretor está imaginando. Ter desprendimento é indispensável. Afinal, vai sempre preponderar a visão e as concepções de quem enxergou no livro um filme. (PRESS BOOK, 2011, p. 7).

A obra escolhida como *corpus* deste trabalho, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), faz dialogar, simultaneamente, literatura, fotografia – através da profissão de fotógrafo do protagonista – e cinema. As relações das narrativas de Marçal Aquino com o cinema se estabelecem antes mesmo de suas roteirizações. A simplificação da linguagem, despojada de seus acessórios qualificadores (advérbios, adjetivos), e a predominância de diálogos curtos e cenas entrecortadas denotam a opção do autor por um estilo imagético. No trecho a seguir, vemos como a narrativa transcorre agilmente entre o momento presente e o passado lembrado pelo narrador.

Olhei para o rosto no porta-retrato: tinha uma luz particular, só dela, e um ar de quem poderia ser o que quisesse na vida. Dona Jane reaparece com uma bomba de pulverizar e borrifa várias vezes em direção à casa de marimbondos. Ela faz isso quase todas as noites. O

cheiro do inseticida viaja no ar até arder em minhas narinas. O careca fecha o jornal e chia. (AQUINO, 2005, p. 17-18).

Um outro aspecto marcante nas obras de Aquino, a ser discutido neste trabalho, é a predominância de temas ligados à violência urbana. Nesse sentido, sua ficção tangencia o jornalismo, atividade exercida por ele até hoje, não só pela representação de casos cotidianos, mas pela própria linguagem empregada, objetiva e crua, tal qual a realidade. A articulação de literatura e jornalismo na obra de Aquino é tamanha que, não raras vezes, suas personagens são repórteres que apresentam pretensões literárias, construindo, assim, um interessante jogo de espelhos entre autor e narradores.

Segundo declaração em entrevista: "a matriz da minha literatura é a realidade. [...] O ponto de partida pra mim sempre é a realidade, mas o resto é por conta da imaginação" (AQUINO, 2004). São privilegiados os modos de vida nas grandes cidades do país, sobretudo do "submundo" (expressão utilizada pelo narrador do romance *O invasor*) e das classes sociais mais baixas. Na orelha do livro de contos *Famílias terrivelmente felizes*, Cristóvão Tezza afirma que a literatura de Aquino comumente aborda "um mundo paralelo que não frequenta a suposta normalidade da classe média, mas que tenta imitar canhestramente seus valores" (2003).

A obra que escolhemos como objeto de estudo é dividida em quatro partes: "O amor é sexualmente transmissível", "Carne-viva", "Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo" e "Poema escrito com bile". O título da primeira parte, *O amor é sexualmente transmissível*, já anuncia que a temática amorosa e sexual será explorada. De fato, como um vírus, os sentimentos que o encontro dos protagonistas desperta são vigorosos e carnais. O capítulo é entrecortado de vozes e narra, em primeira pessoa, a história de amor, bastante sexualizada, do protagonista Cauby e sua musa, Lavínia. A segunda parte, mais curta, conta a história da impulsiva Lavínia, em narrativa linear, até o momento em que ela se casa e decide mudar-se para o Pará. O título *Carne-viva* consegue sugerir simultaneamente a dor de uma ferida exposta e o drama que Lavínia teve que enfrentar até se tornar a mulher que é. O desfecho da relação tempestuosa do casal, ao final do flashback sobre o passado de Lavínia, é retomado na narrativa a partir de um momento que antecede o clímax. A terceira parte, *Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo*, começa com a notícia, ainda oscilante, de que Cauby deseja partir. Como porta-vozes de más-notícias, cartões postais de Sodoma anunciariam as tragédias de fogo que a ira de Deus teria lançado sobre a mítica cidade bíblica até provocar sua destruição, devido à prática condenável de sodomia e a comportamentos de hostilidade para com o próximo, em especial, o estrangeiro. O nome, portanto, é uma clara metáfora para um capítulo

em que moradores da cidade, com raiva de Cauby e o acusando de crimes imperdoáveis, o apedrejam, e saqueiam e queimam a sua casa. Com a inescapável ameaça que paira na cidade, oriunda dos problemas entre empresas garimpeiras, o ambiente instável – tal qual a relação inconstante de Lavínia e Cauby – somado à personalidade vacilante dela levam a narrativa a seu desfecho, revelado na quarta parte. Poema escrito com bile sugere que a ruína pode produzir algo belo, em um título que não poderia ser mais imagético e forte para o reencontro impactante de Cauby e Lavínia.

Há alguns personagens secundários muito interessantes, como Viktor Laurence, jornalista misterioso com quem Cauby tem relação oscilante de amizade; Ernani, marido de Lavínia e pastor; o delegado Pollozi, amigo de Cauby, mas que desconfia de sua participação na morte do pastor; Chang, o chinês assassinado no primeiro capítulo, cuja morte também coloca Cauby como suspeito; o matador, Chico Chagas, que, por um acaso do destino, simpatiza com Cauby e o alerta de que desejam sua morte. Além desses personagens que interagem diretamente com Cauby e Lavínia, há um grupo de personagens, como o careca e Dona Jane, que preenche o livro com cenas reflexivas, constantes e melancólicas, em episódios que entrecortam a história principal e configuram o presente da narrativa até o terceiro capítulo. A título de exemplo, leiamos o trecho a seguir, que reforça a monotonia do ambiente da casa de pensão:

Ainda demora pra chover, seu Altino. Dona Jane também fala sem olhar para o careca. Ela coloca a bandeja sobre a mesinha e me presenteia com um sorriso que mistura afeto e apreensão. Minhas juntas estão doendo, o careca diz. É só o reumatismo, seu Altino. Mas à tardinha eu vi relâmpagos na serra. Dona Jane espia a noite na lateral da varanda. Uma enorme casa de marimbondos dependura-se do forro verde-água. Está abandonada. Não vai chover, já mudou a lua. (AQUINO, 2005, p. 12).

E há, ainda, Schianberg, o filósofo, que não faz parte da trama, mas está presente na narrativa através de citações de sua suposta obra:

O trecho está grifado no livro. Nele, o professor Schianberg dá voz a Nietzsche – "Há sempre um pouco de loucura no amor, mas há sempre um pouco de razão na loucura" –, para depois contestá-lo, lembrando que na loucura dos amores contrariados não há espaço nenhum para a razão, apenas para mais loucura. (AQUINO, 2005, p. 22).

O mesmo personagem veio a se tornar o idealizador imaginário do experimento de Beto Brant no filme *O amor segundo B. Schianberg*, filme de 2010, também estrelado por Gustavo Machado.

Algumas diferenças iniciais entre o livro e o filme *Eu receberia...* merecem nossa atenção, por configurarem decisões tomadas pela equipe de produção do filme, em detrimento do enredo mostrado pelo livro. Verifica-se que o Cauby dramatizado na tela é notavelmente mais jovial que o Cauby narrador do livro, e esse fato não foi causador de problemas para o roteirista e a equipe de produção. Gustavo Machado defende que:

[...] o roteiro do filme é a história acontecendo. O livro é a história acontecida. No Cauby do livro eu vejo muito o próprio Marçal, um cara mais maduro, mais vivido, com um peso que eu não tenho ainda. O filme se passa antes de tudo acontecer, é o Cauby antes da Lavínia, o Cauby que ninguém conhece. Portanto, eu poderia ser o Cauby pré-trágédia, mais leve, 'virgem' num certo sentido. É até bonito que ele seja esse sujeito solar que vai descobrindo a lua. (PRESS BOOK, 2011, p.11).

Outro aspecto que se destaca é a substituição do contexto do garimpo pelo desmatamento, que foi um fato observado por Beto Brant. O diretor de fotografia, Lula Araújo, reconhecido pela equipe como um grande conhecedor da Amazônia e, portanto, mais diretamente afetado pela realidade das dificuldades locais, comentou em entrevista que achou ótimo o filme ter registrado a problemática do desmatamento e que a comunidade retratada estava em defesa da Amazônia (PRESS BOOK, 2011, p. 15). Em especial, essas escolhas evocam um caminho para a obra cinematográfica, distinto do livro adaptado, provocando indagações no sentido de compreendermos o propósito das alternativas apresentadas. Para tal, listamos a equipe à qual se atribui o poder dessas deliberações.

Como diretor de arte, o filme contou com Akira Goto, que também assinou a direção de arte em *Nina*, de Heitor Dhalia. No set de *Nina*, conheceu Marçal Aquino, que assinava o roteiro. Foi Akira Goto quem escolheu a casa de Cauby, onde grande parte do filme e do livro se passam. Como critério, priorizou que os cômodos fossem todos interligados, já favoráveis ao plano-sequência¹ e ao uso do *steadicam*, aparelho que, acoplado à câmera, estabiliza a imagem filmada.

Lula Araújo trabalhou como diretor de fotografia e buscou utilizar ao máximo a luz natural para as cenas, de modo a obter “fluência e naturalidade” nas tomadas (PRESS BOOK, 2011, p. 15). Essa escolha voltou-se favoravelmente para a decisão de usar poucos refletores e possibilitar o deslocamento dos personagens a ser captado por meio da *steadicam*, da qual Lula

¹ “Trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de um sequência. [...] Do ponto de vista estético, ele foi defendido por André Bazin, que via nele, junto com a profundidade de campo, um instrumento de realismo, que permitia evitar a fragmentação do real, e respeitava, portanto, a um só tempo, o próprio real e a liberdade do espectador.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231).

Araújo foi o primeiro operador no Brasil. A steadicam é a responsável pelos planos-sequência que marcam a linguagem visual do filme. Lula Araújo gravou as tomadas com a filmadora mini-DV, para poder planejá-las e discuti-las com a equipe. Posteriormente, ele e o operador Gu Ramalho utilizaram a filmadora Aaton Penelope 35mm.

A montagem do filme foi realizada por Willem Dias, que já havia trabalhado com Beto Brant e Renato Ciasca, em *Os matadores* e *Crime delicado*. Em *Ação entre amigos* participou da edição de som e, em *O invasor*, colaborou na montagem. A montagem de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* durou aproximadamente três meses. Detalhes sobre o processo puderam ser conhecidos por meio da breve entrevista realizada pela empresa Primeiro Plano, de assessoria de imprensa, para a confecção do Press Book. Nele, Willem Dias relata o desafio de realizar a montagem a partir das imagens com o steadicam em planos-sequência:

Como em grande parte foi filmado com steadicam, você tem a sensação de que o filme flutua sobre a ação. Então a montagem tem que acompanhar essa sensação. Eram planos-sequências às vezes de oito minutos e precisávamos cortar. Aí acontecia o desafio de, com um olhar preciso, preservar o melhor momento dos atores, da câmera e do ambiente. (PRESS BOOK, 2011, p. 16).

Para o estudo, contamos com a contribuição de diversos estudiosos da ficção brasileira contemporânea, em especial Karl Erik Schollhammer, no que diz respeito à diferenciação entre o “novo realismo” e o interesse pela vida real característico da cultura contemporânea. Tratamos desse “novo realismo” no capítulo 1, diferenciando-o do realismo histórico, principalmente por este se deter em um olhar "distanciado" sobre o outro. Esse outro, em geral, é uma alegoria do indivíduo marginalizado, sob uma ótica de exotismo, retratado na terceira pessoa. No caso, no romance contemporâneo, há uma tendência à incorporação dessa alteridade, numa tentativa não mais de retratar o outro, mas de ser esse outro, marginalizado e sem voz, por meio da ficcionalização de sua vida.

Em específico, no romance trabalhado, o outro é Lavínia, a voz de mulher que não fala em primeira pessoa, mas que, apesar disso, tem um capítulo destinado especialmente à sua história pregressa de prostituta, por quem o protagonista Cauby se apaixonaria perdidamente. Lavínia é recuperada das drogas e retirada do submundo pelo pastor e então marido, Ernani.

Como base para a análise do contexto da obra e de seus personagens, tem-se a temática da violência, elemento sempre contundente na escrita de Marçal Aquino, e a caracterização psicológica do personagem, na qual se esculpem paixões e evasões como

meios de lidar com a realidade social e política hostis. Ambas podem ser justapostas na narrativa e circunscritas no atual panorama sócio-político brasileiro. Nas primeiras páginas já se encontra ambientado o contexto sócio-político da região, como se lê no excerto:

Uma notícia se destaca na página que consigo enxergar: estão liberando o rio para mineração outra vez. A cidade à beira de um novo surto de prosperidade. É só ver como aumentou o número de putas que circulam pelo centro e pelos lados da rodoviária. Noite e dia. São as primeiras a farejar o ouro. (AQUINO, 2005, p. 12).

Embora evidencie a realidade longe de metrópoles, tendo tomado a cidade de Santarém como set de filmagem e evocado uma cidade qualquer do Pará na obra literária, a escrita de Marçal Aquino está associada fortemente ao romance policial urbano, ainda que se trate, sobretudo, de uma história trágica de amor. A escrita neo-realista embasa também nossa investigação como porta de abertura para a análise da literatura contemporânea e os aspectos em que ela margeia e toca a linguagem do cinema. Marçal declarou em entrevista que a atividade de jornalista lhe acrescentou na escrita de livros:

Ele [o jornalismo] me ajudou, minha maneira de escrever ficou mais sintética, mais concisa, treinou meu olhar de repórter. Eu não tenho desprazer nenhum em trabalhar com jornalismo. E nem em fazer roteiros pra cinema. É aquela história: eu vivo do meu texto. (AQUINO, 2004)

A possibilidade de esquivar-se da profissão de jornalista e viver de seu texto também nos sugeriu discussões sobre as relações entre a arte contemporânea e o mercado.

Como um traço proeminente que une as duas obras – o livro e o filme – é a imagem, buscamos, no capítulo 2, bases teóricas para a compreensão da linguagem imagética, em especial a fotografia e o cinema. No terceiro e último capítulo, procedemos a uma minuciosa análise da relação autor-roteirista, e como essa associação se mostra diante do lugar da direção. E, sob outra ótica, como se operou a construção do protagonista, narrador-personagem no livro e personagem narrado em terceira pessoa, no filme.

Apesar de o romance ter sido roteirizado pelo próprio Aquino, o que confere à película uma certa manutenção das intenções e visões do autor, sabemos haver diferenças entre as artes no que diz respeito às possibilidades de narração. Buscamos, então, neste estudo, confrontar as duas construções da subjetividade desse narrador, a fim de ressaltar os aspectos em que o Cauby dramático se assemelha ou se distancia do Cauby lido. Nessa comparação, no entanto, não seguimos a tendência das análises interartes que sempre dão primazia às obras literárias em detrimento dos filmes, por considerarmos que essas visões são geralmente

simplistas. Esperamos, dessa forma, contribuir para um maior entendimento das peculiaridades da linguagem visual do cinema e suas construções, a fim de que se possam aprofundar as análises comparativas possibilitadas por um olhar desautomatizado.

A leitura de alguns estudiosos, como Linda Hutcheon, Adalberto Müller e Walter Benjamin, provocou reflexões sobre os conceitos de adaptação, intermedialidade, tradução, dentre outros. Cabe trazer à tona Walter Benjamin, quando problematiza a questão da tradução no ensaio *A tarefa do tradutor*: “se for afinidade entre as línguas o que deve se verificar nas traduções, como poderiam elas fazê-lo, senão pela transposição mais exata possível da forma e do sentido do original?” (2011, p. 107). E pensando na transposição de uma linguagem artística para outra, em que consistiria a manutenção de uma essência original entre elas?

Assim, o presente trabalho procura analisar os recursos da narrativa cinematográfica à luz de estudos sobre intermedialidade e adaptação cinematográfica, tomando como premissa que a tela pode representar o livro e o livro pode representar a tela. Não tivemos, contudo, a intenção de dar primazia a uma ou outra linguagem, e sim, analisar suas distinções constitutivas, seus diferentes recursos e recepções. Além disso, consideramos que, no diálogo com as artes visuais, ampliamos as possibilidades de análises técnicas e narrativas. Se, no início do século XX, o cinema estimulava a literatura e vice-versa, agora, possivelmente, o cinema atualiza o valor da literatura no mercado editorial e cria novos espaços para o roteiro, num movimento oportuno para esse mesmo mercado.

1 DOS REALISMOS E SEUS CAMINHOS

Tratar de obras que se inserem no panorama recente do novo realismo é refazer todo o background conceitual que batizou os realismos dos séculos XIX e XX na literatura ocidental e nas artes como um todo. Para além disso, tratar de uma obra como *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, – adaptada para o cinema e em diálogo com a fotografia a partir da profissão de fotógrafo do personagem Cauby – é tratar, simultaneamente, de literatura e outras artes visuais, tal qual fotografia e cinema, ambas preponderantes no contexto multimídia da atualidade.

Para tal, lança-se um olhar sobre o bem-instalado realismo do século XIX a fim de melhor mapear como se dá a transição daquele ponto até a literatura recente. Cabe trazer à discussão o movimento das últimas décadas e sua experiência quanto à forma e ao conteúdo, além de discutir introdutoriamente o apelo visual a que o homem contemporâneo está submetido mundialmente e, em particular, nas sociedades ocidentais.

Residem no realismo representativo os pilares da mimesis sobre os quais as artes, em especial a literatura, se instauraram durante séculos. No início do século XX, a evocação da realidade é absorvida pela interioridade subjetiva de um discurso indireto livre que se desenvolveu e radicalizou sob a ideia do "realismo psicológico", fragmentado e anárquico diante da visão de mundo em crise. Desse modo, pode-se compreender que mesmo Clarice Lispector, com sua escrita reflexiva e introspectiva, pode compor um quadro realista, junto com Marçal Aquino e sua agilidade narrativa.

Os valores que tingem os realismos, portanto, circulam entre o imediatismo de uma linguagem indicial do real e a insurgência do “eu” em monólogos, fragmentos e escritas autobiográficas. E após a experimentação modernista, o realismo histórico tenta, como um “último esforço desesperado, dominar a primeira crise de representação nascida no seio de seu regime epistêmico” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 130).

Para compreendermos como se apresentam as transições do realismo, é necessário observar que nomes muito diversos do cenário brasileiro são agrupados sob o título realista. Desse modo, o realismo é um hiperônimo que abarca autores como Aluísio Azevedo, Rubem Fonseca, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Gilberto Noll, Clarice Lispector, Raduan Nassar e, polemicamente, Machado de Assis. Como então não incorrer no equívoco de cobrir determinada produção com o guarda-chuva “realista”, em vez de constatar que determinada obra possa não se encaixar em certos moldes, sem forçar a sua tendência? A resposta é

complexa. Como historiadores de literatura, cabe-nos entender os diferentes processos e as diferentes curvas dos estudos literários que nos levam a focalizar qualquer produção sob certo viés e certa compreensão. São, é claro, escritas distintas e distantes que apresentam pontos em comum, ou tendências que se igualam em suas divergências. Antes constituem um caminhar a partir do mesmo ponto (histórico e contextual) do que um chegar ao mesmo lugar. E somos nós, estudiosos apaixonados, observadores de seus movimentos, a admirar forma, proporção e ritmos que nelas se impõem, que devemos nos dobrar sobre cada detalhe de sua locomoção e do percurso, considerando suas dicotomias e aspectos distintivos, cientes de que o estudo se dá em função das produções artísticas e não o contrário. Nesse sentido, dirigimos o estudo de modo a olhar cronologicamente sobre o período indicado por “realista” desde o século XIX, para chegarmos às escritas contemporâneas, evocando o peso da imagem nas construções literárias, para não dizer na cultura como um todo.

A prosa modernista operou uma ruptura com formatos tradicionais que se aplicavam no século XIX, questionando os moldes e valores do realismo histórico, herdado de um longo período de valorização mimética e representação verossímil de uma sociedade em transição, que bem casava com a tendência cientificista preponderante na forma e no conteúdo das artes. Dessa forma, e exatamente por caber nesse formato um narrador distanciado, havia uma preferência pela terceira pessoa narrativa, como melhor ferramenta no convencimento de ideias e defesa de teorias. Também chamadas de teses, devido à tentativa de aproximação do linguajar científico, as teorias deterministas marcaram um período de ênfase racionalista no pensamento do mundo ocidental, após o período romântico, utópico, de personagens dicotômicos e maniqueístas. Para mostrar as nuances desejáveis do realismo-naturalismo, os personagens eram construções mais realistas e complexas. Assim, em detrimento da primeira pessoa, o discurso em terceira pessoa, mais difundido no realismo histórico, evocava um compromisso representativo por meio do retrato de época, da defesa de tese e das técnicas de verossimilhança. Posteriormente, veriam que as teses, de embasamento determinista, eram ingênuas e o ângulo que se traçava da matéria narrada, objetivo e distanciado, acabou dando lugar a uma produção que não se pretendia mimética, mas que questionava tal representação, em busca de novas experiências estéticas.

É no texto de Wolfgang Iser que se depreende que a técnica da mimesis funciona como criação produtora de sua própria referência, permitindo ao leitor, no entanto, “o conhecimento de si e sua inserção no mundo” (1999, p. 16), de modo a propiciar um espelhamento do que vive e do que lê. Ou seja, há uma correspondência e uma identificação com uma configuração de mundo e de sociedade, seus códigos, símbolos, e construções

sociais e identitárias, que dialogam com o leitor na denominação de uma realidade representativa exterior.

O realismo histórico, segundo Karl Erik Schollhammer, ressignifica os dados sensíveis muitas vezes interpretados como supérfluos e impressionistas (2012, p. 130), constituindo o último esforço de dominar a crise da representação nascida no final do século XIX. Iser mostra que o realismo não-representativo complexifica a problemática suscitada pelo realismo histórico, ao adicionar à fervura da narrativa realista a sensação de realidade, isto é, sua não reprodução mimética da matéria narrada, mas sua tentativa de tornar-se a realidade que evoca.

Os limites desse projeto de verossimilhança mimética esgarçam o realismo representativo, o fazendo deixar de ser funcional sob a ótica do início do século XX, devido à ruptura formal exercitada. A arte, então, no período do Modernismo, não mais deseja expressar um novo domínio representativo sobre a realidade, mas uma expressão artística que promova a inauguração de novos valores estéticos e experimentais.

Karl Erik começa o capítulo “O realismo de novo”, de seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, mostrando que há, nos anos recentes, uma recuperação do realismo sob uma nova configuração, que marcadamente se distancia do realismo histórico do século XIX: “No discurso narrativo realista, o recuo do narrador em terceira pessoa imprimia profundidade à intimidade da primeira pessoa, e havia uma hierarquia de proximidade subjetiva à vivência narrada” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 75). No caso da obra objeto do presente estudo, na maior parte do livro, exceto no capítulo que trata da vida pregressa de Lavínia, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é narrado em primeira pessoa, na voz de Cauby, um homem que gasta suas economias, acumuladas principalmente como fotógrafo de jornais em São Paulo, para viver numa cidade indefinida no Pará. A obra segue certa logicidade cronológica, revezando uma trajetória do passado ao presente em movimento da narrativa. Assim sendo, no momento da narração, o personagem perdeu a casa e todas as posses, e vive em uma pensão, convivendo com alguns personagens que atravessam todo o romance. A história contada foi vivenciada por Cauby quando se aproximou e se apaixonou por Lavínia. Ambos os alinhavos se entrecruzam aparentemente de modo arbitrário, até que se encontram no presente da narração, para chegarem a seu desfecho, que é também o desfecho da história de amor dos dois. O destrinchar dos fatos mescla pequenos mistérios, assassinatos e personagens enigmáticos a doses generosas de linguagem emotiva, nos monólogos interiores do personagem, ao falar sobre o amor ou comentar citações do filósofo Benjamin Schianberg, personagem citado pelo protagonista durante todo o romance.

Ainda que a tradição naturalista concebesse o personagem popular, retratado com uma linguagem mais aproximada do seu uso, utilizava-se o discurso direto para marcar a voz do personagem distanciado do olhar do narrador em terceira pessoa. Nesse quadro, o discurso indireto livre promoveria maior identificação entre personagem e narrador. Antonio Candido explica que, no Brasil, imperou a tentativa de não identificação entre personagem e narrador devido a uma “instabilidade das camadas sociais”, motivo pelo qual se priorizavam narradores observadores no naturalismo. Por esse motivo, a maior parte da literatura realista da década de 1930 – ao contrário de um Graciliano Ramos – utilizou-se da linguagem culta juntamente com o discurso direto, a fim de “preservar a distância social (...), tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo” (CANDIDO, 1989, p. 213), e evocando um engajamento social de maneira distanciada.

Tanto na forma quanto no conteúdo, com o avançar do século XX, experimentou-se romper os padrões narrativos dos períodos anteriores, de modo a expor a mudança da forma de se conceber a arte e de manifestar-se através dela. Mesmo assim, a literatura brasileira teve menos ousadia que as outras literaturas latino-americanas, cujas expressões mais marcantes fogem à vertente realista engajada, percorrendo mais a fundo a vertente do modernismo experimental e do realismo maravilhoso. Ambos os casos ampliam as possibilidades temáticas da ficção, dando lugar a uma fértil produção fantástica (CANDIDO, 1989, p. 56), talvez em resposta à realidade hostil e massacrante.

Lados que, no cenário brasileiro, só seriam conciliados na produção de Guimarães Rosa, ao fazer dialogar o pitoresco imaginativo com o regionalismo rústico. Assim, o autor de *Grande sertão: veredas* consegue “superar o realismo para intensificar o senso do real” (1989, p. 207), segundo Antonio Candido, no clássico ensaio “A nova narrativa”, em que, dentre outros temas, proclama a alta execução de Rosa ao elaborar uma literatura moderna, ainda que fielmente ligada à tradição e ao regionalismo engajado, sem pender ao exotismo com o qual alguns teóricos caracterizam seus contemporâneos.

Na década de 30, os realismos trataram de denunciar as misérias sociais, colaborando na construção de uma consciência trabalhista, principalmente em relação às migrações do povo nordestino, conforme afirma Beatriz Damasceno (2015, p. 75). Esse contexto traz à tona o regionalismo engajado, que faz da literatura uma ferramenta de reflexão sobre as injustiças. Nomes como Jorge Amado e Rachel de Queiroz se destacam nesse terreno de apropriação da nacionalidade e da noção social dela inseparável.

Florencia Garramuño, em *A experiência opaca* (2012), ressalta os caminhos traçados pelas práticas de escrita brasileira e argentina desde a década de 1970, e as transformações

culturais que se operavam, ao trazer à tona a ideia de "restos do real". Florencia ratifica a ideia de que a categorização não se limita a separar ficção e realidade, uma vez que se nota uma tendência a se misturarem ficção e vida real em textos híbridos quanto à verossimilhança externa. Além disso, percebe-se, ainda, uma diluição da forma, já que se mesclam gêneros na construção dessas tecituras. Para Florencia, essas narrativas engendram novas possibilidades e novas limitações, capazes de problematizarem o que pode ou não ser chamado de literatura (GARRAMUÑO, 2012, p. 20).

Além dela, outros estudiosos, como Raúl Antelo, Jean Flanco e Flora Sússekind, procuraram estabelecer conexões entre os textos das décadas de 1970 e 80, e, além disso, relações com outros momentos e outras produções artísticas.

Parece, portanto, que não se pode teorizar sobre tendências, escolas e experiências literárias, sem constantemente refletir-se sobre o próprio conceito de literatura, sua abrangência e o papel que cumpre no contexto sócio-histórico no qual se apresenta. Florencia chamou a proliferação híbrida de textos que problematizam a noção de obra e de mundo exterior dos meados do século XX de existenciateca do real, sugerindo ainda a ideia de "explosão da subjetividade" para se referir à difusão da primeira pessoa como experiência mais convincente da apropriação das vozes literárias. Um grande exemplo trazido por ela é a produção de Clarice Lispector, cuja produção desconstrói gêneros e o que se entende por cada gênero literário, escrita predominantemente em primeira pessoa, sob uma inundação de subjetividade nos anos 1940 e 50, sem se desgarrar completamente de sua identidade.

Utilizando-se de fragmentos subjetivos e históricos, as obras promovem o real, paralelamente a uma ficcionalização dele apreendida. Para Hal Foster, “a representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento, morte) e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real, na recriação de alguns de seus efeitos, como efeitos estéticos” (Apud SCHOLLHAMMER, 2011, p. 73). Desse modo, explicita a ocorrência de uma visível mutação na ambição de trazer a realidade para a produção literária. A literatura que se queria capaz de persuadir por meio de teses e reflexões científicas, e que tentava imitar o mundo ao redor, alterou o intuito do projeto realista.

É nesse ponto de transição que se criam as bases da discussão sobre o abandono do realismo e sua transição para um novo realismo.

Diferente de realismo histórico (...) o novo realismo parece revelar situações puramente perceptivas vividas por personagens que não conseguem traduzi-las em ação, mas que parecem mergulhadas na própria experiência como meros espectadores ou marionetes das circunstâncias (SCHOLLHAMMER; OLINTO, 2003, p. 91).

O real se afastou da reprodução verossímil e da mimesis ao buscar distanciar-se da referencialidade. Dentro dos movimentos de vanguarda, uma das correntes passa a buscar uma arte performática, criando verdadeiros happenings nos eventos artísticos, nos quais tintas eram derramadas e artistas passavam a integrar performaticamente o processo de criação das obras. Em associação às imagens e aos símbolos ligados a referentes, e que, portanto, se prestavam à representação do real, houve, no neo-realismo da década de 1960, as representações artificiais ou autoreferenciadas, que evocariam uma outra imagem criada, constituindo um aspecto simulacral da literatura realista. Karl Erik defende que a concomitância de ambos os aspectos, referencial e simulacral, configuraria o “realismo traumático”, capaz de provocar um choque de representações.

A reprodução simulacral possibilita, por meio da linguagem, além do escopo da realidade referenciada, descrições que fogem ao verossímil. Dessa forma, o objeto que a linguagem descreve ganha mais possibilidades de ser visto do que o objeto percebido através da visão propriamente. Ou seja, a palavra é mais ampla na representação que a própria realidade.

Seguindo essa lógica, a literatura reserva, no espaço da representação, uma experiência extrema, que abarca o mundo referencial e sua ruptura. O que antes era fruto da contemplação e do relato reconhecível, verossímil, procura efeitos estéticos de repulsa e horror, mimetizando a sensação chocante e o encontro com episódios traumáticos, para, na mediação literária, de fato, evocar o que a sensibilidade promove. Ou seja, a literatura oferece uma experiência de realidade crua e vigorosa como o encontro carnal, como somente o real proporcionaria, ou seja, uma presentificação do irrepresentável ou a vivência da coisa em si. Conforme Hal Foster relata no livro *O retorno do real* (Apud SCHOLLHAMMER, 2011, p. 6), na década de 1990 há maior distanciamento do realismo histórico, culminando em uma experiência extrema. Inseridas nesse quadro, narrativas são produzidas com uma linguagem o mais aproximada possível de determinado uso, de modo a reproduzirem a coloquialidade como uma ferramenta de provocar essa experiência de real.

Se em 1960 e 70 viu-se uma literatura marcadamente política ou engajada, nas gerações posteriores houve uma necessidade de não ignorar aspectos sociais. Assim, são produzidos relatos históricos e literatura engajada, que evocam problemas do homem comum e denunciam mazelas de cunho social, ainda que aparecendo lado a lado com a tendência de densidade existencial de um Pedro Nava, por exemplo (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 25). Desse modo, conclui-se que, em paralelo à existencioteia, deu-se a propagação, ou retomada,

das vertentes da literatura-verdade no final do século XX, já que as demandas de realidade foram retomadas na década de 1930, 70 e 90.

Tal terreno foi fértil para frutificar o neo-realismo literário, no qual os escritores contemporâneos beberam no Brasil e no mundo. Cabe-nos apontar para as terras brasileiras em especial, para elucidar o solo sob o qual as árvores do realismo criaram suas raízes. Para Karl Erik Schollhammer, no livro *Ficção brasileira contemporânea*, a literatura contemporânea não é "aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente" (2011, p. 10). Dentro desse entendimento, a literatura brasileira contemporânea enfrenta a dificuldade de enxergar o tempo no qual se insere, dado que compreendemos ao analisarmos outros períodos literários: é preciso distanciar-se do objeto para vê-lo por inteiro. O presente deve ser deslocado para possibilitar uma visão mais ampla. Eis uma ação de difícil execução para o escritor do presente.

No *corpus* trabalhado, Marçal Aquino, natural de São Paulo, ambienta a obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* no Pará. É o olhar do também estrangeiro Cauby que é lançado sobre a realidade da cidade, descortinada como nova diante do forasteiro. Um olhar desacostumado pode se mostrar mais capaz de apreender a realidade que o cerca, e de depurar o meio e as tensões que nele se mostram. No entanto, capta-se por meio do texto que Cauby reside há algum tempo na região até ser acometido pela furiosa paixão por Lavínia, que também não cresceu naquela localidade. A cidade já toma ares cotidianos diante de ambos. Inseridos numa realidade repleta de tensões entre os garimpeiros e a mineradora, o texto evoca a questão da luta pelo poder que assola regiões tidas como “sem lei”, onde o alcance do Estado é falível e a impunidade, comum.

Karl Erik ressalta que a crítica brasileira que se dedica ao estudo da produção literária contemporânea vem enfatizando a “presentificação”, da qual fala Beatriz Resende (2007), como um traço visível na ansiedade dos autores contemporâneos de articularem e intervirem “sobre um presente conturbado” (p. 11). Para Karl,

[...] na insistência do presente temporal em vários escritores da geração mais recente, há certamente uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a “ficção do momento” quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa (2011, p. 13).

O termo “contemporâneo”, portanto, pode substituir o "pós-moderno" na medida em que há uma preocupação com o ato de presentificar o real. O escritor contemporâneo parece

estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, ainda que consciente da impossibilidade de captá-la em seu presente, criando produções de ácida materialização da realidade e rápido consumo, como, por exemplo, a obra de Marcelino Freire.

O que Karl Erik demonstra é que o presente cotidiano não oferece repouso ou conciliações ao escritor contemporâneo, embebido no desafio de solucionar o impasse do real dentro da ficção. A esse respeito, Beatriz Resende acrescenta que vivemos um momento de descrença num futuro utópico e inalcançável, e de um passado distanciado e igualmente inatingível (2007, p.1), que possuía, num sentido um tanto maniqueísta e ingênuo, inimigos a serem combatidos. Ao avaliar o momento presente de produção, ela mostra que:

[...] há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional (RESENDE, 2007, p. 1).

Sobre a produção das gerações 1990 e 00, Karl Erik (2011) afirma não encontrar uma unidade que caracterize uma “geração”. Isso porque o traço marcante não se deixa ver, ou melhor, o traço unificador é a ausência de traço unificador, em que a pluralidade temática e o hibridismo de gêneros constituem aspectos importantes, senão o maior aspecto observado entre elas. Somado a isso, ele mostra, há uma fluidez rítmica, associada à velocidade da informação e ao contexto urbano, e o uso de linguagem curta e seca para criar suas imagens, propiciando uma abertura para o conto e o miniconto, que também respondem bem à agilidade tecnológica, em formatos análogos ou equiparáveis à pressa do momento atual.

A literatura que veicula uma realidade representativa, impulsionada pelo avanço do processo de industrialização e o crescimento demográfico do Brasil, é pano-de-fundo para uma escrita comprometida com os aspectos urbanos e sociais, cuja contribuição se faz presente em parte das produções da recente geração 00. Há uma reinvenção das formas históricas de realismo literário, pois ocorre uma experiência de mundo associada à eficiência estética do imediatismo. Essas técnicas buscam um efeito contundente para falar sobre o real, sem serem representativas da realidade ou defenderem o mundo sob a linguagem cientificista do realismo.

Trazendo a oralidade, frases breves, uma caracterização fotográfica seca e fragmentária de suas narrativas, os autores procuram o impacto do imediatismo, desfigurado de sua descrição distanciado. A banalização da violência e do mundo cru evoca o realismo

marginal, degenerado, ainda que esses valores não perpassem toda a produção do período nem possam servir de rótulos. Em todo caso, há essa imagem genérica em Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, entre outros que fazem essa reinvenção do realismo, segundo Karl Erik, ao tratar desse submundo de crueza. Ao reunir o aspecto performático da linguagem, que prioriza o efeito estético da liberdade na construção narrativa, às linguagens audiovisuais, promovidas pelo jornalismo, o roteiro e o cinema, a produção nacional das décadas de 1970, 80 e 90 aborda “temas convulsivos” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 59) em uma prosa seca, sem rodeios ou floreios.

Na obra de Ruffato, Karl Erik lê um olhar cético e uma provocação, um questionamento da linha narrativa e da forma, de modo a propiciar a exploração do recurso poético. É na combinação de sua “ambição literária tradicional com [a] solução experimental” que Ruffato se utiliza de índices de realidade para costurar os fragmentos utilizados em sua obra e trazer, em suas histórias entrecortadas, episódios “picotados”. Portanto, nos mostra Karl, a leitura é um “passeio” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 84). Nesse contexto, tem-se o hiper-realismo e sua autenticidade estética, a qual faz brotar “pura linguagem” da coloquialidade extremada, devido à apropriação da cultura e da linguagem de massas. Operam a favor dessa literatura o ritmo oral, a paródia do universo da publicidade e o esvaziamento expressivo, que evoca Karl Erik (2011, p. 71). A margem é expressa por meio da linguagem, ora construindo um simulacro irônico da realidade ao redor, preso ao referencial, ora configurando uma construção artificial e desconectada dessa mesma realidade, devido a sua reprodução vazia de um modelo “traumático” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 73).

A busca experimental, entretanto, no que diz respeito aos valores formais e estéticos, permanece sendo uma fina camada nas produções mais recentes, senão a mais leve parcela dentre os critérios no desenvolvimento da literatura atual.

Em relação ao conteúdo, em paralelo à vertente brutalizada, há também o caminho da literatura de cotidiano, cuja consciência subjetiva e autobiográfica faz lembrar narrativas psicológicas, com privilégio da palheta íntima. Nem por isso deixam de referir-se ao contexto social e histórico, exterior ao ambiente privado. No entanto, tanto o relato representativo e engajado, voltado para a denúncia de problemas sociais, quanto a outra vertente mais intimista e subjetiva da década de 1970 foram fortes colaborações para o hibridismo da geração 00 e são amplamente praticadas na literatura contemporânea. Há na produção literária neo-realista um engajamento social referencial, ou seja, que dialoga com a sociedade em que se encontra, denunciando seus aspectos marginais ou periféricos. Sobre marginalizados, agora, a literatura se resguarda o direito, e dever, de estar no mundo em que vivem, atendendo

à demanda social de resgate da voz dos oprimidos, tendo como técnica o uso dos clichês e lugares-comuns, como, por exemplo, em André Sant'Anna. “Aqui o narrador em primeira pessoa não expressa um maior grau de proximidade com a intenção subjetiva, mas uma espécie de flagra da representação de uma terceira pessoa que estaria por trás da primeira” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 75).

Assim, há de se afirmar que o entrecruzar desse antigo binarismo – externo/ interno, plural/singular, público/privado, entre outros pares usados para agrupar tais produções literárias – propiciou a emergência de produções difusas, cujas definições híbridas acabam por se tornar ricas a partir de ambas as influências num cenário mais atual. Portanto, as definições restritivas não cabem, se não para relacionar as tendências atuais de multiplicidade e heterogeneidade a momentos anteriores da literatura.

Na ausência de uma nova linguagem que una a geração contemporânea em um projeto novo de realismo, há em muitos escritores a urgência de trazer problemas sociais da história recente (exclusão, miséria, crime, violência). Enquanto isso, as obras que ganham mais destaque caminham no sentido de extrapolar a exposição do real, espetacularizando a realidade com reality shows, câmeras escondidas no jornalismo, entrevistas e programas de auditório na produção televisiva.

Nas publicações do mercado editorial, a realidade ganha espaço por meio de biografias de adolescentes, narrativas históricas, memórias, autobiografias, textos de auto-ajuda e marketing empresarial, que prometem mudar a vida do leitor. Logo, uma literatura “do seu tempo” deve ser responsiva à demanda de real, também desejada pelo mercado editorial.

Nesse contexto, observa-se uma exagerada demanda de realidade em diferentes aspectos. Claramente, há um alto interesse do público pelos populares reality-shows, que funcionam como uma máquina de celebridades, aclamando indivíduos comuns em decorrência dos programas. Desse modo, o universo da fama, dos paparazzi e da tietagem é parte de uma construção social de alto consumo popular, retroalimentada pela mídia, ao oferecer ao público mais e mais mecanismos de tornar um indivíduo famoso e vender a fama que lhe foi dada. Na mesma medida, oferece mecanismos de realidade para suprir e aumentar a sede do real. No mercado do livro, temos biografias e autobiografias que também dão margem para a consagração de um homem comum, no bojo do paradoxo gerado pela ilusão de proximidade que a presença cotidiana de "celebridades" pode trazer. Desse modo, o que é uma vida distante de um desconhecido torna-se, por meio da mídia, elemento integrante de um cotidiano íntimo. Devido à inacessibilidade dessa realidade de fama, e, portanto, irreal e

inatingível, o escritor brasileiro contemporâneo se vê perante a alta velocidade do consumo midiático, e da informação, em geral, ao encarar o desafio de transportar tamanha demanda para a literatura.

Exemplo de um tratamento do real sob o aspecto do realismo indicial reside na obra de Bernardo Carvalho. Seus aparatos extra-ficcionais compõem uma parcela não-ficcional a partir do uso de cartas, diários e documentos para além da matéria intitulada literatura. Algo semelhante ocorre com a autora Adriana Lisboa, ao relatar a história de amor vivida por seus pais em uma de suas narrativas, além de relatos de base histórica. O escritor contemporâneo traz consigo o desafio de mediar a demanda do real e inseri-la na escrita literária, operando, artisticamente, os limiares instáveis da intersecção entre o real e o ficcional.

Narrativas como as citadas atendem à demanda de realidade e à urgência de que nos fala Karl Erik: “a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo atual, ou seja, é a sensação que atravessa alguns escritores de serem anacrônicos em relação ao presente, no entanto, a ‘realidade’ real atual só é captada na margem” (2011, p. 11) e não pode ser vista de frente, mas periféricamente.

1.1 O foco e a foto

A partir da leitura de *Os novos realistas*, de Pierre Restany, intencionamos trazer à tona o conceito de novo-realismo nas artes visuais, as quais tanto influenciam o momento atual, estando presentes em grande parte do diálogo midiático. O apego à imagem revela que a sociedade se acostumou com a velocidade da informação captada em segundos. Nesse contexto, grande é o papel representado pelas artes visuais, em especial pela fotografia, que, através de redes sociais, faz com que a vida privada seja instantaneamente propagada na *internet*, de modo que a comunicação fotográfica seja disparada a centenas de amigos virtuais e substitua, muitas vezes, o diálogo interpessoal. Para nossa discussão, traçar um diálogo entre as artes visuais – o cinema e a fotografia – e a literatura se mostra relevante devido ao caminho percorrido pela obra analisada, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, publicada por Marçal Aquino em 2005 e lançada em filme, sob a direção de Beto Brant e Renato Ciasca, em abril de 2012. Somado a isso, Cauby, narrador e protagonista do livro, é um fotógrafo que acaba trabalhando para a polícia, fazendo as imagens identificadoras

dos presos. A partir desses dados, podemos trazer ao debate a fotografia representada na literatura e no cinema, além da discussão sobre a fotografia como arte, em contraponto à sua banalização na sociedade contemporânea, dadas as facilidades de registros fotográficos hoje em dia.

Se, no final da década de 1950, os tapumes foram colocados em evidência ao ganharem as galerias de arte, foi certamente em função de um novo olhar lançado sobre a cidade e o ambiente urbano. O termo “*pop-art*” já vinha sendo usado desde 1955, e as tendências eram as das obras *ready-made*, em que a cidade e seus muros se convertiam em um museu a céu aberto. Raymond Hains e Jacques de La Villeglé recolhiam tapumes e os recobriam com manifestos originais (“tapumes poetizados”), conferindo-lhes um tom de inevitável beleza, instantânea e efêmera, que fugira ao olhar cotidiano.

O termo “*nouveau-réalisme*” surtiu, em 1960, um efeito congelante, trazendo uma linguagem que dava primazia à arte abstrata, ainda muito próxima à *pop-art* e ao *ready-made*. A abstração da arte propunha uma aventura individual, uma lógica interna, a partir da promoção da essência da linguagem, que ganhava destaque como um impulso fundamental de comunicação. E, de 1960 em diante, a arte visual europeia recobria realidades diversas, desde o realismo industrial, urbano, às esculturas-evento e ao neodadá americano, do qual se afastava cada vez mais. Instaurou-se uma nova metodologia de recepção, um novo modo de ver o homem e a arte, baseado na constatação de uma natureza moderna, objetiva e, sobretudo, na apropriação do real contemporâneo, o qual altera também a produção de outras linguagens artísticas, em um movimento de ressignificação do ambiente urbano.

Antes de 1960, as definições de pintura e escultura pareciam dar conta da arte até então. Mas, daí em diante, carrocerias de Tinguely, o refugio mecanizado de Jean Timberg e a carroceria esmagada de César inauguram novos olhares sobre o cotidiano das coisas, processo esse já iniciado pelo dadaísmo quarenta anos antes. Tanto o neodadá quanto a *pop-art*, o *ready-made* e o expressionismo abstrato revelam uma forte tendência a desautomatizar o olhar lançado para a arte, que antes buscava elementos referenciais. A partir de então, demonstra-se a necessidade de se subverter a lógica em que as técnicas da produção visual geralmente se apresentavam na dinâmica urbana.

Por referir-se aos mesmos temas do realismo ao tratar de lugares-comuns, ou banalidades do mundo, a *pop-art*, título em inglês, também foi chamada de *nouveau-réalisme*, para fazer entender que o mundo europeu transformava-se na “balança do poder cultural” (RESTANY, 1979, p. 24). No entanto, operou-se um afastamento da abstração emotiva e da

expressividade individual da arte do pós-guerra. A *pop-art* estaria inserida no movimento do novo-realismo, com a banalidade que tanto afrontava os críticos.

Em uma significativa e reveladora citação sobre o pensamento desse momento, Lichtenstein proclama que a arte não tem a obrigação de transformar: “transformação é uma palavra estranha para usar. Implica que a arte transforma. Ela não transforma, apenas forma” (Apud ARCHER, 2012, p. 11). Assim sendo, a ideia de “forma” e “fôrma” se relacionariam de maneira mais clara ao movimento que também vem “formar” um novo entendimento sobre os elementos cotidianos urbanos, cunhados como símbolos da cultura de massa.

O Expressionismo Abstrato, como estilo, torna “óbvio o fato de que a expressividade associada a ele não é um registro transparente e absoluto de um estado emocional, mas um conjunto de símbolos culturalmente específicos por meio do qual se sente que aquele estado é mais bem representado” (ARCHER, 2012, p. 12).

Nesse ambiente, também se inscreve o movimento minimalista, usualmente mais associado à elaboração da escultura por se utilizar da terceira dimensão, ainda que também presente na pintura, principalmente, por meio de cores monocromáticas aplicadas a suportes, caixas e objetos de madeira compensada. Tendo sido primeiro aplicada em 1965, por Richard Wollheim, a arte minimalista era considerada “um conteúdo artístico mínimo”, segundo Archer, por apresentar “pouco conteúdo de qualquer espécie” (2012, p. 57) e implicar processos artísticos muito pequenos, já que a maior manufatura teria vindo pronta da fábrica. Assim, é proposto que a arte seja “uma obra simples cujo formato total pode ser imediatamente apreendido pelo observador” (ARCHER, 2012, p. 57).

Pautada nesse princípio de imediatismo, a fotografia oferece o todo que constitui sua arte, ou sua plenitude objetiva, melhor que a pintura. A história da imagem se entrelaça com o ideário de representatividade e mimesis, mas é na produção fotográfica que a demanda de objetividade e realidade mais é atendida.

Ainda assim, para Barthes (1984), é por meio do teatro que a fotografia tem a ver com arte e não pela semelhança com a pintura. Afinal, ter inventado o enquadramento não faz a pintura ter inventado a fotografia. O advento da fotografia, como Barthes lembra, se deve à química, que possibilita a imagem ser retida com mais rapidez e agilidade, ou até mesmo de imediato, com as polaroides.

Do mesmo modo, também não cabe polemizar o papel desempenhado pela fotografia artística diante da pintura. Mecanismos distintos evocam critérios distintos. Sontag afirma que, para a fotografia, “competir com a pintura significa invocar a originalidade como um

importante critério de avaliação da obra de um fotógrafo, uma vez que a originalidade equivale à chancela de uma sensibilidade única e poderosa” (SONTAG, 2004, p. 134).

Originalidade, como essência, não pode ser tomada por critério, devido ao pensamento de que a imagem fotografada está no mundo, ainda que montada por um olhar legitimador. O que está passível de possuir originalidade é o olhar que incide sobre o que é visto. Esse olhar singular é o que a fotografia artística vem revelar. Desse modo, a fotografia mostra o que não se dá a ver à vista e que, por meio da imagem, pode ser contemplado e vencer o tempo em sua cena congelada. Essa visão imutável é a certeza do que é mostrado, a garantia imóvel e passível de análise que a foto permite e que não se faz possível em outro media, como o cinema ou o livro. O atributo indicial, que prende um momento (ou objeto ou ser) que existiu, uma possibilidade exclusiva da fotografia: “Na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está certa disso – ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver” (BARTHES, 1984, p. 157).

Mas, entre a defesa da fotografia como um meio superior de auto-expressão e o louvor da fotografia como um meio superior de por o eu a serviço da realidade, não há tanta diferença como pode parecer. Ambos supõem que a fotografia proporciona um sistema especial de revelação: que nos mostra a realidade como não a víamos antes. Esse caráter revelador da fotografia passa pelo nome geral polêmico de realismo. (SONTAG, 2004, p. 135)

O realismo fotográfico, ainda assim, não parece ter como objetivo geral o simulacro, mas a percepção singularizada do que o olho não é capaz de ver, ou, quando é, não é capaz de ver bem, seja um movimento ágil congelado, ou detalhe ampliado nas lentes, um ângulo ou luz que o olho humano não atinge. A realidade da fotografia não se baseia, necessariamente, na reprodução do real, apesar de ter na realidade seu mais forte tema e objeto.

Dessa forma, a fotografia une a demanda *pop* à experimentação estética das vanguardas, propondo uma arte mais fácil e menos elitizada, de alcance mais amplo, somada ao “desejo de reafirmar a rejeição da arte abstrata (...) da década de 1960” (SONTAG, 2004, p. 147).

Embora possamos entender a fotografia como o invólucro técnico da descrição, é na palavra que a descrição tem seu mecanismo per se. Assim sendo, uma literatura que se despe de sua característica descritiva aproxima-se mais do imediatismo seco e pontual fornecido pelas imagens. Essa literatura mais imediatista, que constitui uma das tendências da

atualidade, não tem um teor descritivo preponderante, mas sim um predomínio visual no texto, aliando as capacidades linguísticas à velocidade das imagens.

A literatura faz melhor do que a imagem fotográfica, televisiva, cinematográfica, digital e assim por diante, uma espécie de ‘imagem do pensamento’, privilégio da escrita numa época de ofuscamento visual ligado ao predomínio dos grandes veículos de comunicação (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 82).

Sempre algo está representado na fotografia, e ela difere do texto por ser antes descrição que reflexão. O texto pede, até quando descreve algo, que seu leitor edifique sua imagem. Desse modo, a imagem do pensamento, de que nos fala Karl Erik, é o exercício do raciocínio que a imagem fotografada não exige em sua contemplação. Por isso, a fotografia pode não se dar à produção do pensamento, como pode, ilimitadamente, evocar reflexões sobre momentos vividos, vistos ou sequer percebidos, então congelados na fotografia.

Amparada pela linguagem, toda imagem está ligada a uma legenda oculta daquilo que mostra e desse elo a publicidade faz amplo uso, por meio de slogans, logomarcas e até jingles, numa associação também com a musicalidade. Ou seja, a união do verbal e do não-verbal, da linguagem e do visual, é versátil e expressiva, e abre caminho para inovações e experimentações múltiplas, de modo a provocar a literatura a fazer o mesmo.

Diversas relações entre texto e imagem podem ser verificadas em obras publicadas nas últimas décadas. Com Marcelino Freire, as narrativas diluem uma alta carga imagética no registro poético e árido de uma realidade contundente. O sempre citado João Gilberto Noll, referência do novo-realismo, figura como contista fotográfico em muitas obras, principalmente nos minicontos, contos polaroides, na definição de Karl Erik. Com Rubem Fonseca, a descrição quase que se ausenta das narrativas de ação, podendo estas ser facilmente emolduradas como histórias em quadrinhos. E um último e fundamental exemplo é o caso da narrativa fílmica de Marçal Aquino, cujo alinhavo aproxima sua obra de um filme, ou do filme que nela se baseou e que o próprio autor pôde tecer através do roteiro.

Roland Barthes destaca, em *A câmara clara*, a diferença básica entre as imagens encadeadas num filme e a imagem única, isolada na fotografia. O cinema submete seu espectador a uma voracidade contínua de imagens, elemento que não possibilita “pensatividade”. Essa ideia foi superada pela escola cinematográfica europeia, a ser discutida posteriormente. Mas, com essa primeira diferenciação, temos a enfática estática do objeto admirado, congelado pela imagem e, portanto, sujeito a uma análise mais detida: “quando se

define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer que os personagens não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados como borboletas” (BARTHES, 1984, p. 86).

Realistas não poderiam, para Barthes, considerar a foto uma cópia do real, mas uma emanção do real passado, uma evocação à autentificação sobreposta à representação. Assim sendo, a foto é, acima de tudo, uma presença. Ela é o efeito do que “já foi” e atesta o que existiu (BARTHES, 1984, p. 125). Sob esse viés, a foto pode ser presença e, paradoxalmente, uma lembrança da ausência. No livro de Marçal Aquino, as imagens da personagem Lavínia – fotografias tiradas pelo amante Cauby – são belezas engessadas no contexto romântico dos personagens, que servirão de memória, na narrativa, para os afetos despertados entre eles. Cauby, de posse das fotografias, teria uma ignição automática despertada pelas imagens, que o ligam diretamente ao lugar de desejo e paixão a que Lavínia corresponde. A foto mostra Lavínia, mas representa, para Cauby, o elo estabelecido entre eles: "Seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia e de euforia?" (BARTHES, 1984, p. 38).

Reduzir a imagem ao sentir que ela provoca é reter-se ao papel que Roland Barthes chamou de *spectator*, em que o olho se interessa pelo objeto fotografado por "sentimento" e não como *corpus*, no qual o fotógrafo, ou o *operator*, incidiria seu olhar profissional, sua construção teórica sobre o fazer fotográfico. O olhar teórico é chamado por Barthes de *studium* e é aquele que lança interrogativas, aproximando-se do olhar do *operator*, e que apresenta um investimento de maneira genérica sobre as fotografias e suas classificações. É um modo de recepção menos emotivo e impactante, que difere do *punctum*, uma "picada", como explica Barthes (1984, p. 46-48), pela qual o observador é pungido, é surpreendido pela imagem recebida por ele.

Assim, o *studium* é sempre tangível, é palatável. Enquanto o *punctum* é um extracampo, suplemento (BARTHES, 1984, p. 85). Para o observador comum, Lavínia é apenas Lavínia na imaginação de qualquer leitor que a vê por meio da criação literária de Marçal Aquino. Mas, para o personagem Cauby, Lavínia, seus olhos e traços, são o *punctum* que rege a imagem e o afeto dele. Barthes traça um paralelo entre o afeto do observador de uma imagem quando a mesma tem um elemento extra, um caráter pessoal que concede significado ao que se vê, para além do objeto sógnico que a fotografia mostra. A imagem congelada sempre tem, para quem a possui, significados outros que não apenas aqueles impressos quimicamente no papel. E o que a foto guarda, nas condições de sua produção, serão momentos passados, ou lembranças no presente, com uma perspectiva de

envelhecimento e esquecimento. As circunstâncias nas quais a foto foi tirada podem mudar e mudam, de fato, um segundo depois de acionado o botão, mas o que cerca a imagem estará sempre condenado ao passado, ao apagamento, ao esquecimento. Talvez, por esse motivo, haja tanto apego às coleções particulares e íntimas. Elas expressam uma memória familiar e estão mergulhadas em sentimentos descolados de valores estéticos.

O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo, se não por mim (...) quando de minha morte? Não somente a "vida" (isso esteve vivo, posado vivi diante da objetiva), mas também às vezes, como dizer? o amor. Diante da única foto que vejo meu pai e minha mãe juntos, que sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que sei que desaparecerá para sempre. (BARTHES, 1984, p. 140).

Susan Sontag conta que, a partir de 1871, fotos se tornaram ferramentas do Estado moderno na vigilância e no controle da população parisiense, cada vez mais "móvel". A foto com valor documental é uma imagem banal e cotidiana, sobre a qual o olhar pode ou não incidir artisticamente, de modo a torná-la passível de uso artístico, se legitimada pela apropriação da alta arte, que lhe confere peso e motivo para contemplação. Cauby tem nas imagens 3x4 dos presos seu meio de vida, uma vida sem arte. As fotos, nesse caso, eram indícios de algo, eram registros, para além de constituírem provas de que algo havia acontecido: um indivíduo cometeu um crime e por ele será/foi julgado. É um uso que denota a apropriação mecânica da imagem, desligado da reflexão ou da produção que evidencie preocupações formais, de enquadramento, foco, ângulo, cor, perspectiva ou qualquer outra. A natureza da foto-formulário é bem-mostrar a fisionomia, traços do rosto, e servir de documentação.

Banalizar os usos e os acessos é democratizar o poder da imagem, assim como, de fato, banalizar a cena. Qualquer celular digitaliza momentos e faz registros, qualquer rede social compartilha esses registros obtidos pelas máquinas. Como consequência, qualquer pessoa é fotógrafo do que vê e vive, cristalizando sua própria vida.

Tal fato, ao mesmo tempo, reforça a distância entre a fotografia artística e a fotografia pessoal, elemento testemunhal das vidas privadas tornadas públicas por meio da propagação das ferramentas, no caso, câmeras e celulares, e da internet como veículo de divulgação. São testemunhos imagéticos da vida privada publicizados cotidianamente. Exemplo disso é a quantidade de fotografias digitais acumuladas nos acervos familiares. Imagens que por vezes não passam de acúmulos virtuais jamais acessados ou revistos, trazendo um uso muito

distinto das coleções de fotos impressas em papel fotográfico, exibida em ocasiões familiares como verdadeiros tesouros.

Fotos digitais de viagens, museus e experiências, por vezes, tomam espaço da experiência em si. De certa forma, a própria condição de produção da fotografia já substitui a experiência em certo grau, caso contrário, qual seria o sentido de se posar ao lado de uma pintura? Em que proporção a contradição de tornar uma pintura um elemento fotógrafável substitui a própria experiência de contemplar uma tela pintada? Se não tomamos como contradição a ideia de fotografar uma tela, a tentativa de atestar de modo indubitável que alguém – o fotógrafo – esteve lá – diante da pintura –, podemos pensar como uma redundância visual. Isso não suprime o espaço da fotografia artística, mas o liberta, já que a distância entre ambos os campos se alarga, apesar dos acessos. A fotografia banal, íntima, ainda que publicizada pelos recursos virtuais, é uma erupção de teor repetitivo, altamente influenciada pelos ditames da moda e das tendências instauradas pelo mercado.

Cauby, por outro lado, ao fazer o ensaio fotográfico de Lavínia, ritualiza tanto a circunstância das fotos como a imagem que nelas é retida. Um ensaio fotográfico, tal qual um ensaio literário, quebra o aspecto corriqueiro do uso da imagem e da palavra, respectivamente.

Na verdade, “na sociedade dos meios de comunicação de massa, do domínio do audiovisual, a cidadania plena é definida pelo direito de ver e de ser visto” (FIGUEIREDO, 2012, p. 113). Isso é tão preponderante nos dias de hoje, que facilmente entendemos a reiteração das individualidades nos meios virtuais, por meio de inúmeros acessos aos mecanismos de publicização da vida privada. O cotidiano de pessoas reais, desde um movimento que realça a realidade comum frente à sacralidade antes conferida à ficção, ganha nova força, agora com centenas de visualizações e compartilhamentos em rede. O registro fotográfico ordinário, de pessoas reais, constitui grande parte dos acessos às imagens virtuais. Uma visita ao Louvre não é uma visita ao Louvre se não se publicizar o registro fotográfico do ocorrido. E os acessos aos artistas também acompanha essa onda que transborda em efeitos de cascata, ou como são chamados: *virais*.

Toda forma artística constitui um texto passível de leitura dentro da pesquisa intermediária (CLUVER, 2006, p. 7). Os estudos midiáticos tratam de quaisquer formas narrativas e expressivas ou interpretativas, localizadas tempo-espacialmente, bem como podem tratar de aspectos de gênero, transmidiáticos ou deles fronteirios.

A presença das imagens do cotidiano em várias plataformas é responsável por expandir a sensação de presente com tamanho acirramento das experiências sociais íntimas,

que ratifica o peso da autoexposição, banalizando a imagem fotográfica. Exemplo disso é o excesso de momentos tornados públicos em numerosas plataformas: a publicação no Instagram de uma foto selfie na ante-sala do Louvre que guarda a obra da Monalisa, ou uma foto com a escultura de Davi no Facebook, ou um comentário sobre o atendimento da lojinha da torre Eiffel no Twitter, ou o mapeamento de Paris no Foursquare. Apesar da cultura da imagem, as fotos possuem legendas e comentários que organizam a lógica de sucessividade, de alinhavo temporal, que, junto às imagens e cenas, "narrativizam" o enunciado. A literatura na cultura midiática, após o declínio das vanguardas, coloca o livro e a palavra em destaque, apesar do alarmismo de suas extinções com o avanço das plataformas digitais. As redes sociais têm nas palavras seu veículo predominante, apesar de considerarmos haver um predomínio da cultura visual e da superexposição individual.

Desse modo, a nossa sociedade torna-se um espaço físico e eletrônico, que amplifica as possibilidades imagéticas com seus recursos computadorizados, além de aplicar uma difusão explosiva de informações, uma conjuntura de imagens espetacularizadas, exploradas ao máximo, de maneira veloz. "A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagem" (SONTAG, 2004, p. 18).

1.2 Entre autores e mídias

Um contexto de informação vetorial e acessos cada vez mais amplos exige dos atores multimídia a capacidade de manejar certas ferramentas popularizadas na sociedade. Desse modo, os espaços são abertos a escritores e artistas com maior domínio sobre plataformas digitais e produção de arte. Claramente, esses critérios somam-se à habilidade de atenderem à demanda da presentificação do autor e da resposta ao imediatismo das narrativas construídas sobre os valorizados pilares realistas. Diante disso, olhamos para as diversas facetas de Fernando Bonassi e Marçal Aquino, e dos gêneros com os quais dialogam. Autores de teatro e literatura, roteiristas de cinema e tv, a atuação de ambos sugere que estão inseridos em seu tempo. No intrincado mercado da arte, manejar diversas ferramentas e desdobrá-las em produtos outros os capacita como autores plurimidiáticos.

Diante dessa complexa rede, entende-se que o livro não se insere como etapa final de um processo criativo, mas trata-se de um elemento, ou produto literário, que promove, para

além das páginas escritas, diálogos plurais. Fãs interagem em comunidades em redes sociais; o próprio autor participa de fóruns, palestras, entrevistas; criam-se perfis falsos para os autores e seus personagens em diversas plataformas; constroem-se finais alternativos para bestsellers. Tudo isso favorece o produto, fortalece o autor e beneficia a editora, ou seja, a lógica é a do mercado.

Pensar nos autores que produzem nesse contexto contemporâneo é, necessariamente, lembrar as facilidades de acesso e exploração das ferramentas virtuais. Para tal, retomamos critérios historicamente construídos que consideram não somente a arte reconhecida e legitimada pelos museus, mas toda a elaboração imagética e visual que cerca, sobretudo, os séculos XIX e XX.

Jacques Rancière explica que “o nascimento de tais museus por volta de 1800 causa disputas amargas”, já que, para alguns, “as obras de arte não deveriam ser arrancadas de seus ambientes, do solo físico e espiritual que as gerou” (2002, p. 12). Certamente, trata-se de um entendimento aurático da obra de arte, já explicitado no ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da arte. Sob o ponto de vista daqueles que se posicionaram contra a reunião de obras em museus, a arte seria imanente à vida e a ela pertencedora, sendo artificial retê-la e catalogá-la em museus. Rancière nos lembra que, até hoje, os museus são proclamados como mausoléus, um ambiente “dedicado à contemplação de ícones mortos” (2002, p. 12).

Thomas Crow (2002, p. 12) identifica, como objetivo das artes representativas no século XIX, uma perseguição formal, cujos referentes sociais eram, muitas vezes, excluídos, na valorização do ócio de uma classe burguesa que passou a controlar os meios de produção e, conseqüentemente, a mediar a valoração da arte e do artista.

Tentando se distinguir da baixa cultura, a arte clássica buscou distanciar-se da lógica mercadológica, objetivando refinar-se, ainda que, nessa tentativa ingênua, agregasse valor ao objeto de arte. Fincada na ilusão de sua autonomia, ignorava organicamente que um ideal não mercadológico já era impossível, mesmo no século das luzes, quando o critério da arte conferido pela nobreza já se desconfigurava na popularização do objeto de arte. Assim, vemos que a antiga contraposição arte x mercado apenas aumenta o valor da obra de arte, e o desejo de posse despertado na burguesia. Isso a distancia, necessariamente, do banal, aproximando-a do cobiçável, num patamar de superioridade.

Transpondo esse ciclo para tempos menos remotos, temos hoje reproduções e tendências rapidamente absorvidas pelo mercado, ou seja, elementos, ideias e, acima de tudo, produtos, copiados e inseridos na produção em escala, pois tudo é passível de comercialização

para a lógica de mercado, que se volta sempre para o público ampliado. Exemplos não faltam, haja vista a rede que segue um ou outro produto pioneiro, cuja eficaz publicidade desperta e se associa ao interesse do público, e desencadeia uma explosão de vendas de similares: autobiografias, ficções medievais com seres míticos, ficções modernas com vampiros, romances sado-masoquistas, livros de colorir para adultos, todos são re-reproduzidos em avalanche. A publicidade cria no público uma audiência receptiva para o produto que deseja expandir.

Nesse estudo, tratamos do peso conferido às linguagens em sua necessária ressignificação na transposição a uma nova mídia e do valor conferido pelo mercado a essas novas conjunturas. Tomamos por base o trabalho de Marçal Aquino e Fernando Bonassi, capazes de operacionalizar as especificidades da linguagem correspondentes a cada meio, nas atividades de escritor e roteirista para cinema e televisão. Assim, buscamos problematizar as tensões decorrentes do deslizamento entre as artes e do lugar de produção diante de uma estética multimidiática, para embasarmos a discussão sobre a transposição da obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* para as telas.

Crow defende que a salvação da concepção da arte residiria necessariamente em sua não absorção pelo mercado. Talvez para que figurasse entre a produção artística uma lógica interna, sem que se traduzisse necessariamente em consumo. No entanto, não há como desmembrar a produção artística da cultura e a cultura de sua identidade. Sendo assim, a arte produz, inexoravelmente, uma identidade cultural. Stuart Hall, acerca da identidade fragmentária da modernidade, em comparação com a unicidade da identidade europeia constituída no Iluminismo, afirma:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2006, p. 2).

A reprodutibilidade da obra amplia o acesso da arte para as massas, mesmo que essa não seja mais a arte aurática, ritualizada e nobre. Assim, “com a emancipação de cada uma das práticas da arte, do âmbito ritual, aumentam oportunidades de exposição dos seus produtos” (BENJAMIN, 1987, p. 8). A saber,

[...] se a arte já não pode ser a “outra voz”, enquanto expressão do espírito crítico de uma elite burguesa, ou de uma vanguarda heroica que o ocaso das antigas utopias tornou inviável, se abriu mão da negatividade moderna, tem, agora, a tarefa de descobrir como vai conciliar a vocação para a permanência que sempre a caracterizou e que ainda a habita, com a voracidade do consumo, que redefine o tempo como um eterno aqui e agora, onde a própria memória tende a ser consumida. (FIGUEIREDO, 2002, p. 90).

O que mais se vê hoje é a sucessão de novidades. A velocidade com que novas marcas e itens são viralizados e absorvidos é a mesma com que elementos anteriores são substituídos e esquecidos. O mercado cultural obedece ao sistema capitalista, tendo o lucro como meta. Portanto, as empresas culturais objetificam a arte, relacionando-a ao mercado para conferirem o apoio financeiro destinado à esfera cultural. Desse modo, obrigam o artista a atender a essa lógica para inserir-se no mercado e, com muito esforço, tentar “viver de arte”. A partir do diálogo com o papel desempenhado pelo mercado em sua busca de produtividade e efeito sobre a cultura de massa, desenvolvemos a ideia de ser o artista midiático um elemento do mercado, no sentido de se utilizar do respeito e do encantamento que envolve a popularidade frente à massa de anônimos nos dias atuais.

No que diz respeito ao patrocínio da arte, tem-se, nos editais de incentivo, itens como: plano de contrapartida, ou o que as empresas financiadoras “ganham” com o investimento na arte; plano de comunicação, isto é, de que modo será operacionalizada a propagação do projeto; plano de arrecadação, para que se cite o volume de caixa esperado; e plano de distribuição, para que a empresa financiadora identifique o número de pessoas que o projeto atinge. Em sucinta análise, conclui-se haver um abismo entre a arte idealizada pela alta cultura, autônoma e livre, e a produção artística real, quase necessariamente submetida aos caprichos do mercado. A meta de propagação tem por princípio de *marketing* ligar as marcas e empresas, exclusivamente, a ideias positivas, levando a arte ensimesmada para um patamar negativo diante da recepção do grande público. Ou seja, a arte conceitual, que procura não reverenciar a mercantilização do objeto de arte, e que busca autonomia, é voltada para um público de restritos, profundos conhecedores, tornando-se uma produção inatingível ao público comum, por crer que, ao se popularizar, a arte perde seu valor e, restringindo seu alcance, fica menos sujeita à mercantilização. Esquecem-se de que a arte que não comunica não é acessada e, por isso, não cumpre seu propósito.

Por outro lado, ter o artista dominando a grande mídia é problemático, pois a arte institucionalizada não difere o que é produção e o que é reprodução. Desse modo, não se pode mais pensar uma arte autônoma e livre, voltada para suas ambições revolucionárias, que não

promova a interação com o público ampliado. O oposto também é verídico: uma arte dependente da lógica de mercado, e dela reprodutora, é impensável sem perder um pouco, ou muito, de sua emancipação utópica. A arte como resistência se depara com os impedimentos mercadológicos, que optam, majoritariamente, pelo lugar seguro da produção, por repetir fórmulas de mercado que, de tempos em tempos, se gastam, por veicular mais do mesmo. Os seus critérios de escolha são enquadrados na lógica das grandes mídias, em que mudanças ou renovações, quando ocorrem, são paulatinas para que a linguagem radicalizada não afaste o público.

Com o deslocamento do artista dos espaços apenas de pensador e produtor de arte para as categorias de mediador e legitimador, a serviço dos financiadores da mesma, o complexo jogo político que se constrói a partir do mercado cultural opera uma verdadeira "pedagogia audiovisual" (STAM, 2003, p. 200) para ratificar objetivos políticos e ideológicos. A esse respeito, pode-se citar o projeto imperialista de Hitler, difundido por meio das telas do cinema e produzido exatamente para este fim. Como afirma Stam,

[...] o cinema como contador de histórias do mundo por excelência era o veículo ideal para transmitir as lendas de nações e impérios, estava bem equipado para mobilizar desejos próprios a uma sensibilidade nacional e imperial (...) assumindo papel decisivo no fomento das identidades de grupo. (STAM, 2003, p. 201).

Nessa afirmação, vê-se a histórica veiculação cinematográfica como mecanismo de reiterar sistemas hegemônicos, de modo a monopolizar tanto a produção, e as escolhas ideológicas que a embasam, como a distribuição dos filmes e o acesso a eles como consequência. Nesses termos, a produção de filmes úteis à manutenção e reafirmação de sistemas recebia investimentos e ampla divulgação, em detrimento daqueles que não tivessem serventia ao consumo massificado ou à ideologia hegemônica.

Entendemos, de fato, que nenhuma forma artística é mais totalizante que o cinema, dada sua relativamente rápida exibição em comparação à leitura de um livro, cujo acesso se mostra mais custoso e mais lento. Afinal, a exibição de uma obra cinematográfica – legendada ou dublada – é suficiente para que uma população estrangeira receba enredos fáceis, com motivos ideológicos capazes de persuadir e propagar sua mensagem. E “a forma dominante europeia-americana de cinema não só herdou e disseminou um discurso colonial hegemônico como também criou uma poderosa hegemonia”, segundo Stam (2003, p. 201).

Em resposta a essa predominância americana na distribuição e limitada democratização das vozes, e de forma a tentar instaurar uma arte legitimada pela própria arte,

várias estéticas alternativas procuram se instaurar como podem, quando não legitimadas pelo mercado. Com isso, o artista não desempenha apenas o papel criativo, ele se configura como um desenvolvedor da ideia em busca de justificar, realizar, divulgar, captar e vender o projeto artístico.

O artista-produtor atua de modo bastante interdisciplinar, porque precisa se dividir entre atender demandas de mercado e realizar sua arte subjetiva e objetivamente. Exemplo disso foi o esforço de Heitor Dhalia, Marçal Aquino e Selton Mello para captarem patrocínio para o filme “O cheiro do ralo”, de 2007. Marçal Aquino, co-roteirista do filme junto com Heitor Dhalia, contou em entrevista (2010) que o filme não era bem recebido em função do enredo e, principalmente, do título, mesmo tendo no elenco um ator conhecido do grande público, como Selton Mello. Isso evidencia o interesse das empresas na vinculação de suas imagens a obras de amplo alcance midiático. Nesse caso específico, mesmo o filme incluindo um ator com a fama televisiva de Selton Mello, um dado consideravelmente facilitador perante a mídia, o diretor, Dhalia, não conseguiu o financiamento necessário para a filmagem. Com a recepção negativa logo no título, o produtor, Heitor Dhalia e Selton Mello decidiram produzir o longa-metragem de forma independente e dividiram o custo do filme, orçado originalmente em R\$ 2,5 milhões, mas realizado com apenas R\$ 300 mil. Apesar das dificuldades iniciais, a obra recebeu o Prêmio Bandeira Paulista de Melhor Filme e o Prêmio da Crítica e Menção Honrosa ao Elenco (na Mostra Internacional BR de Cinema de São Paulo), o Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro (no Beverly Hills Film Festival, nos Estados Unidos), o Prêmio de Melhor Filme, pelo Júri Oficial e Crítica (na 30ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo) e de Melhor Filme Nacional (no 4º Festival de Cinema de Campo Grande), além de diversos prêmios pela atuação de Selton Mello. Isso mostra que há iniciativas que visam priorizar a visão artística, e com qualidade garantida por público e crítica, capazes de “furar o bloqueio” das grandes empresas de monopólio de produção e distribuição.

Sobre o estudo de literatura, roteiro e cinema, Adalberto Muller enfatiza que é preciso compreender os processos da intermedialidade (mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação) para se estudar o modo como as artes “representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam” (MULLER, 2009, p. 2), além de "seus sistemas sígnicos, seus códigos, convenções (...) das novas questões delas derivadas, de base comparativa" (MULLER, 2009, p. 5). Ele ainda enfatiza que esta é apenas umas das facetas dos estudos intermídias. Para Muller, o cinema é uma arte intertextual por si só, já que, desde seu início, se utilizava de técnicas de expressão de outras artes, desenvolvendo sua

própria lógica e linguagem ao longo do processo. E, com o passar do tempo e o aumento da sua produção, desempenha um grande papel na constituição de um olhar “variável”, novo, em relação à realidade que representa. Willem Dias fez uma declaração interessante a respeito das referências que se tecem na etapa de pré-produção para compor a nova obra:

Nesse filme não tive nenhuma referência, ele é muito original. Na maioria dos filmes que faço, não costumo procurar referências, porque acho que o material é a sua referência. Ele é o guia em relação à montagem. Acho importante frisar o trabalho incrível dos atores desse filme, que ajudou muito a montagem. (PRESS BOOK, 2011, p. 17).

Temos, portanto, um somatório de conceitos que trazem a ideia da tradução, adaptação, versão e, paralelamente, transformação, no campo das análises interartes, em que qualquer transposição intersemiótica configura uma "mudança de um sistema de signos para o outro, e normalmente também de uma mídia para outra" (MULLER, 2009, p. 8). Além disso, Cluver (2006) considera a possibilidade de relações híbridas da mídia, como uma logomarca (logotipo) e sua associação imagem-texto-ícone-símbolo, isto é, uma mensagem que não precisa de legenda, pois se autoexplica.

Figueiredo nos diz que a esfera cultural tem grande peso na modificação do olhar que se lança às demais mídias na contemporaneidade: “o lugar privilegiado da hierarquia cultural, que a modernidade conferia à literatura, vem sendo afetado de maneira significativa, em função das transformações operadas pelas novas tecnologias da comunicação” (FIGUEIREDO, 2002, p. 44).

A respeito dos roteiros como elementos interartes, entendemos que eles trafegam entre a linguagem literária e a construção de um produto audiovisual, e vemos que o interesse que eles despertam como um produto autônomo vem sendo incentivado pelo mercado editorial, geralmente associado ao filme, seja por meio de imagens, informações de bastidores e fotos, seja incluindo a publicação de notas manuscritas a respeito da filmagem e modificações de última hora. Desse modo, um novo contexto de vendagem se dá, bem como uma nova recepção, de modo a propiciar uma interação diferenciada com a obra, e atendendo a uma demanda de realidade dentro da ficção e de espetacularização imagética.

Fernando Bonassi é um escritor e um roteirista multimídia, acostumado a lidar com as diferentes obras e as diferentes linguagens que as compõem. Para ele,

roteiro é uma peça literária na qual o autor só tem um recurso: a descrição. E ela precisa ser compreendida por toda a equipe de produção. (...) Pra todo mundo entender, não pode haver metáforas. A câmera é burra. É preciso criar coisas que ela consiga captar. Inteligente é o roteirista, o diretor, os técnicos... Portanto, o bom roteirista não é necessariamente um bom escritor, mas aquele que sabe traduzir, com racionalidade e clareza, o seu pensamento visual. (BONASSI, 2011).

Marçal Aquino defende que “a capacidade das pessoas de interagir com o livro está muito danificada pela domesticação que houve dos sentidos nos últimos tempos, pela facilitação, (...) [que] mudou a maneira das pessoas se relacionarem com qualquer tipo de produto” (AQUINO, 2013). Isso justificaria o interesse nos roteiros? Talvez, se considerarmos também a demanda de realidade e de conferir espaço aos protagonistas dos fatos e não mais à terceira pessoa narrativa. O roteiro, então, não é somente a ficção em forma de livro, pois constitui um elo na realização da mesma, um símbolo da filmagem e da criação. Além disso, o roteiro aproxima o diretor e o roteirista dos leitores, que enxergam, por meio dele, o processo em si, os bastidores da obra, os segredos bem mantidos para que a ficção fosse o produto final. No entanto, o interesse pelo que ficava camuflado atrás das cortinas está manifesto em todas as formas de revelar os autores. Escritores e criadores estabelecem com as redes sociais, *sites* e *e-mails*, uma relação virtual de diálogo com fãs e leitores. Agora, as figuras são acessadas e acessíveis, inclusive entre comunidades de fãs e fóruns de leitores. Entrevistas concedidas pelos artistas, assim como artigos de pesquisadores, estão disponíveis na *internet*, o que propicia, por exemplo, destacarmos, no presente trabalho, citações de Marçal Aquino e Fernando Bonassi, em uma ilusória aproximação entre os patamares de não-banalidade conferidos pela mídia e pelo culto à popularidade, que figuram no interesse do público em geral.

Aquino, que geralmente está presente nos sets das filmagens das quais participa como roteirista, também declara em entrevista que não se sente útil nesses espaços, diferente de Fernando Bonassi: “A presença do roteirista é importante até por uma questão de custos. Não adianta fazer um roteiro de oito milhões de dólares, se há somente um milhão para filmar” (BONASSI, 2011). Assim, a presença do roteirista opera no sentido de facilitar a pré-produção e garantir patamares de gastos mensuráveis, o que ele julga ser parte da fórmula que tem sido eficaz no panorama do cinema brasileiro, ou “que está dando certo”, em suas palavras, e cuja base é “a valorização do roteirista e as leis de incentivo” (BONASSI, 2011).

Percebemos, então, que o valor de mercado demarca o lugar do roteirista de sucesso, que passa a ter uma posição de status maior na hierarquia cultural, se aproximando da função de escritor e do lugar de prestígio em que se encontra. Se no início do século XX, o cinema

estimulava a literatura, agora, possivelmente, o cinema atualiza o valor da literatura no mercado editorial, agregando valor ao roteiro, num movimento visto como oportuno pelas editoras, que abarrotam prateleiras com a publicação de livros que inspiraram filmes, trazendo, muitas vezes, na capa, os rostos dos atores que os protagonizaram. Nota-se, ainda, que, no Brasil, muitos livros estrangeiros adaptados para obras de cinema somente são publicados, ou mesmo traduzidos, após o lançamento dos filmes, o que atrela a literatura ao sucesso, ou não, da veiculação do produto cinematográfico.

Há, talvez em decorrência disso, uma comparação entre os lugares ocupados pelos escritores e pelos roteiristas na mídia. A valorização da obra é, muitas vezes, deslocada, indo recair sobre os autores da mesma, evidenciando quase uma sacralização dos indivíduos que se destacam diante da massa de anônimos. Desse modo, o artista é sobreposto à obra, chegando até a esmaecê-la para o grande público.

Esse dado suscita reflexões sobre haver ou não contribuição possível entre os gêneros, na medida em que surgem, por exemplo, críticas a obras literárias que usariam uma linguagem mais objetiva ou jornalística, tendo por finalidade a facilitação para a construção de um roteiro, ou seja, já visando ao produto fílmico como seu alvo final. Soma-se a essa suspeita casos como o do filme “Ação entre amigos” (1998), cujo texto estaria sendo escrito por Marçal Aquino inicialmente para ser publicado em livro, mas, tendo sido roteirizado pelo próprio autor, não foi retomado. A justificativa dada em entrevista é a de que ele não desejava contar duas vezes a mesma história. Outro episódio interessante ocorreu com o filme “O Invasor”, de 2007. Enquanto escrevia o livro, Marçal Aquino comentou o enredo com o amigo Beto Brant, que decidiu filmá-lo. O escritor, então, interrompeu seu romance para se dedicar ao roteiro. Com a história filmada, Marçal, inicialmente, optou por não retomar a obra, mas Beto Brant encorajou a retomada com a promessa de fotos da filmagem para uma edição luxuosa. A obra acabou sendo lançada com o roteiro, numa edição com Marco Ricca, ator do filme, na capa; e, depois, em uma nova edição trazendo somente o romance, com Paulo Miklos, o ator que incorpora o personagem do “invasor”, na capa.

Com base nisso, reflete-se sobre o pensamento de Marçal no momento em que para a escrita do romance. Seria o filme um resultado, ou seja, um produto final do enredo, de modo a se excluir a obra no formato livro? De fato, estamos acostumados a considerar que há uma linha de sucessão garantida pela prática mais comum estabelecida entre o livro, obra-fonte, e o filme, obra-derivada. Em geral, o roteiro seria um entrelugar, como afirma Marçal Aquino. Entretanto, a lógica do mercado cultural não apenas descondiciona a ordem linear, como valoriza o roteiro como um produto pronto para o consumo do público. No caso de Marçal, o

romance *O Invasor* foi retomado somente cinco anos depois da finalização do roteiro, experiência que, segundo declarou, não deseja repetir, já que o roteiro interferiu no desencadeamento da história, contada primeiro em filme. Assim, para ele, o roteiro é produto derivado da obra literária, servindo, historicamente, de inspiração e de bastidores do cinema, não devendo ser considerado uma obra literária, mas um gênero transitório. Ele continua: “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.” (AQUINO, 2013).

Na contramão dessa opinião do autor, temos a permanência do roteiro como produto por meio de sua publicação, deixando de ser apenas um elemento transitório de ligação entre duas obras. Torna-se, portanto, um desdobramento que se encaminha a partir da (boa) aceitação de uma história, contada e recontada por meio de diversas linguagens. Marçal, afinal, autoriza a publicação do seu roteiro como um terceiro elemento e justifica, afirmando que as três narrativas contribuem no entendimento de todo o processo. Dessa vez, fica clara a menção de um processo que tem o filme como objeto final, ou ao menos, decorrente do livro. Sobre a leitura dos três veículos, ele explica: “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” (AQUINO, 2010).

Ainda assim, Marçal afirma ser um escritor que escreve roteiros, e não o oposto, sendo o cinema apenas um acessório de sua escrita, ainda que haja aproximações entre as funções desempenhadas por ele nas letras ao longo da vida: “eu sou cinematográfico quando escrevo roteiros. Mas aí é uma linguagem técnica. Não tem truque. Não tem estilo. O roteiro não tem preocupação nenhuma com estilo” (AQUINO, 2013). Para ele, o roteiro é meramente um molde. Possivelmente, o mesmo se aplica à escrita teatral, também produzida por ele. Marçal declarou ter escrito um texto dramático sobre o núcleo descartado no filme que ele mesmo roteirizou a partir de seu livro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. O livro data de 2005, o filme foi levado ao cinema em 2012 e, em 2013, o escritor multimídia finalizou o texto da peça, simultaneamente a um filme sobre o filósofo criado por ele e citado pelo protagonista do livro, Cauby. O Professor Schianberg, personagem que não aparece fisicamente, se torna um projeto fílmico para a TV Cultura no mesmo ano e, posteriormente, um filme. Sabendo que sua entrada no mercado foi como jornalista de reportagem policial, fato que, em mais de uma oportunidade, ele sugere o ter influenciado, entendemos tratar-se de um artista com habilidades multimidiáticas, capaz de construir para vários suportes e gêneros.

Sobre a comparação interartes, é preciso reforçar que não se pode dar primazia a uma em detrimento da outra, quando se trata de veículos e linguagens distintas, no caso, a literatura, ou a obra primeira, do ponto de vista cronológico, em detrimento da obra geralmente dela decorrente, o filme, à guisa de elencar superioridade de uma arte sobre a outra. Os estudos interartes devem analisar comparativamente aspectos preponderantes em uma e outra, e apreender e discutir os diferentes recursos em busca dos efeitos a que cada uma delas se propõe. Desse modo, faz-se necessário ao estudo interartes uma ruptura no olhar acostumado a hierarquizar a literatura como sendo um veículo superior, ou ainda, na defesa equivocada de que o livro seja sempre “melhor” que o filme. Faz-se necessário problematizar os critérios que elevam a categoria escrita sobre a categoria fílmica, a fim de extrair, por fim, a aura de supremacia da poética por sobre as demais artes.

Embora haja uma demanda de se filmarem versões de romances cuja eficácia já foi comprovada em livros, o cinema encontra na adaptação um “objeto estético em seu próprio direito” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Ainda que sejam recebidas no mercado como um produto novo, as adaptações constroem-se como obras duplas e geram a expectativa de que lancem holofotes para a obra a partir da qual o argumento primeiro se deu. Desse modo, há que se considerar a adaptação, seja ela uma obra fílmica que se seguiu ao livro ou literária decorrente do filme, interdependente, já que pode, estrategicamente, chamar atenção para o produto-fonte, a partir da ideia de que vai atrair consigo os leitores ou espectadores da obra-fonte. Além disso, entendemos que a obra-adaptada envolve mudança de mídia, de foco ou de gênero, ainda que se tenha como diretriz a história como ponto de equivalência, como nos fala Linda Hutcheon. Desse modo, é preciso não desautorizar os suportes para que as análises não se mostrem por demais superficiais nos estudos intermídias, visto 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” (FIGUEIREDO, 2007, p. 3) As novas construções intermídias permitem a valorização de cada um deles, desnaturalizando a consecução mais comum. Somado a isso, há uma recepção diferenciada de cada produto, ainda que se trate de releituras, adaptações ou novos pontos de vista sobre as mesmas fabulações, como em diversas produções dos estúdios Disney recontando contos de fada sob a perspectiva dos vilões de antigos desenhos.

Mesmo produzindo no circuito da cultura de massa, o artista contemporâneo se mostra capaz de pensar taticamente sua posição nesse universo, a fim de produzir uma arte mais autônoma e genuína, ainda que vinculada e dependente do aval mercadológico e dos resultados efetivos produzidos. Desse modo, interage com a cultura de massa para oportunizar

sua arte idealizada, de modo a ter a menor influência possível das empresas apoiadoras, mecenas da sua produção financiada. Por fim, terminamos essas reflexões sobre as diretrizes que embasam as lógicas entre artistas e mercado com uma citação de Robert Stam, a respeito do cinema do terceiro mundo, o das minorias, como ele chama, por oposição à estética majoritária do primeiro mundo: "ao invés de esperar passivamente que a indústria cultural distribua seus blockbusters, ao invés de permitir que a indústria faça nossa política cultural por nós, podemos criar e sustentar a cultura popular". (2003, p. 211). Stam, desse modo, propõe que o cinema se constitua como um espaço de negociação que escape ao eixo "de dominação e subordinação" (2003) que se aplica nas lógicas de produção e distribuição.

2 ÀS TELAS

Se o objeto da fotografia é tudo que está no mundo, a captação filmica do mundo tem as potencialidades da imagem ampliadas, a ponto de inaugurar seu próprio discurso. E diante da “realidade” retratada na imagem, a produção em escala serial passa a reger uma banalização imagética, automatizada na recepção do espectador. E, a partir da compreensão sobre a tecitura desse discurso, nos âmbitos histórico e teórico, pode-se delinear mais profundamente como o sujeito filmado ganha noções representativas, configurando a terceira pessoa no diálogo entre o espectador e a câmera. A enunciação, no caso, é evidenciada por meio das singularidades do aparato que, mais do que fotografar movimentos, os manipula juntamente com seus efeitos. Ramos mostra que:

[...] o que irá atrair o espectador, não será apenas a imagem fotográfica deste mundo dotado de movimento, mas os efeitos sensoriais deste movimento manipulado, em outras palavras, a principal atração [...] parece ser a potencialidade da câmera, na reprodução e na variação do movimento daquilo que lhe foi exterior. (RAMOS, 1996, p. 143).

A fim de se estudar o cinema e suas construções, é preciso que se conheça minimamente o processo técnico e tecnológico que permitiram a Barthes, Ismail Xavier, Fernão Pessoa Ramos, Pudovkin, Eisenstein, dentre outros estudiosos, aterrar oceanos de discussões para que pudéssemos, por fim, direcionar o presente estudo sobre as terras teóricas que a imagem cinematográfica percorreu. O entendimento que se possui da imagem que vemos hoje nos filmes passou por diversas transformações e experimentações, com o objetivo de aquela ser singularizada e explorada ao máximo.

No século XIX, diversos aparelhos fotográficos foram utilizados na tentativa de se explorarem os recursos que as máquinas propiciavam (RAMOS, 1996, p. 141). Em 1882, registram o momento em suportes fixos, em tomadas sobrepostas em uma mesma chapa, conseguindo, por fim, que o movimento não fosse captado com os borrões peculiares da captação de movimento pela câmera fotográfica. Ramos explica que tal resultado é obtido ao se utilizarem “objetos claros em contraste com o obrigatório fundo negro, onde diversas posições do objeto fotografado podem ser sobrepostas sem velar o negativo” (1996, p. 142).

A introdução do suporte móvel ocorre em 1888 e, a partir de 1890, o nível de apreensão do movimento se torna mais satisfatório em relação à definição da imagem.

Diferentes inventos são aperfeiçoados e testados na busca de maior nitidez na reprodução do movimento e maior qualidade da imagem. Nos Estados Unidos, Thomas Edison exibe a primeira versão do cinetoscópio, mas somente três anos depois este passa a ser comercializado, em um estúdio, devido às grandes dimensões da máquina e às suas condições especiais de uso. Como expõem Ramos, Max e Emil Skladonowsky, na Alemanha, em 1895, estão alguns dos pioneiros do cinema, dentre outros menos documentados, a realizarem projeções em sessões pagas (RAMOS, 1996, p. 142).

No entanto, a referência histórica mais popular do início do cinema também é de 1895, de Lumière, com o cinematógrafo, que conjuga à projeção ampliada da imagem o fato do projetor e da câmera serem um mesmo aparelho, pequeno e portátil (RAMOS, 1996, p. 142). A invenção de Louis Lumière é considerada, portanto, precursora do cinema moderno, inaugurando um padrão para o enquadramento da imagem registrada pela câmera, em relação a “movimento em profundidade de campo, primeiros planos, entrada e saída de campo e, mais do que tudo, um enquadramento refinado” (RAMOS, 1996, p. 143).

Com isso em mente, é cabível nos esgueirarmos por entre os corredores teóricos que nos levam até a recepção fílmica contemporânea, sobretudo, diante do mercado cinematográfico brasileiro, em expansão em termos de ampliação de público e de gêneros. O valor mercadológico, medido ou financeiramente ou em função do alcance e distribuição da obra, opera em conformidade à ideia dos movimentos de massa, ou seriais. A alta capacidade de difusão do cinema é quase uma obrigatoriedade para o investimento na sétima arte.

As reflexões sobre a adaptação da obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* para o cinema devem considerar não somente os desafios da transposição, as escolhas do roteirista e as implicações de este ser o autor do romance-base, mas também as escolhas da direção e quais efeitos mercadológicos o filme objetivava. Não sendo possível se esquivar da mencionada lógica do mercado cinematográfico – mesmo no Brasil, onde o investimento não costuma ser milionário –, considera-se que a película se destinou ao grande público brasileiro e sob os valores desse público foi produzida. No entanto, o filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, distribuído pela Sony/Columbia, foi exibido em 32 salas, obtendo um público considerado baixo, de cerca de 46,7 mil pessoas, e uma renda de R\$ 537,6 mil, igualmente baixa para um filme, mesmo nacional. Como pensar, portanto, as decisões de roteiro e direção sem deixar de considerar a recepção da adaptação?

Os personagens e o enredo geral são comumente pontos de equivalência entre obras adaptadas, que indicam mais claramente que se trata de uma mesma história em linguagens

distintas. A diferenciação do ângulo da narrativa, ou até mesmo da perspectiva de enunciação, não distancia uma obra-base da que a ela se seguiu, mas a assinala como uma versão, uma adaptação, e a distancia da ideia de tradução, pressupondo fidelidade de elementos e fatos. No entanto, nem mesmo uma tradução linguística, de uma língua a outra, garante a fidelidade pretendida, por conta de um abismo semântico que nunca será capaz de reproduzir a originalidade da criação primeira. Segundo Seorsi,

[...] a tradução de uma obra literária à tela necessita, o mais possível, tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compressão temporal que o cinema dita. E isto ocorre no difícil intervalo de tradução que ligará para sempre a obra escrita às imagens que se movimentam na tela. Quero dizer que esse "lugar-quase" de imersão, na tradução, abole qualquer hierarquização das linguagens. O fato de uma tradição de escrita ter se firmado na cultura não pode e não deve situar a literatura em posição de primazia, neste momento, ou definir a escrita como critério absoluto em uma comparação que definiria a imagem como um substituto mais ou menos imperfeito. (2005, p. 42).

Linda Hutcheon defende, citando a ópera italiana que adaptava romances e peças teatrais "confiáveis" (2013, p. 23), que as adaptações para outras mídias sugerem uma retórica comercial, que preconiza, portanto, o lucro por meio de motivos já familiares ao público. Porém, há uma diferença drástica entre o que se considera grande público leitor de *um best-seller* e os espectadores de um musical, por exemplo, que, conforme Hutcheon cita, podem chegar a 8 milhões. Desse modo, as adaptações para outras mídias atingem uma margem oito vezes maior que a dos leitores de um livro recorde de vendas. Stam já afirmara, no ensaio "Cinema e multiculturalismo" (1996), que o cinema tem na sua propriedade universalizante um de seus mais fortes traços, bem como sua capacidade igualmente potente de amplificar e mobilizar "o olhar virtual da fotografia, trazendo passado para o presente, o distante para perto" (STAM, 1996, p. 202).

Sendo assim, conforme já se depreende do clássico ensaio de Walter Benjamin (1936), o cinema é o mais poderoso agente de comunicação massificada, devido a essa capacidade de ser reproduzido, distribuído e exibido serialmente. A autenticidade, nesse âmbito, desliga-se da autoridade da primeira realização, suplantando uma existência única e ritualizada por meio dos avanços tecnológicos e transformações do valor estético, intimamente relacionado à comercialização. Portanto, a alta difusão cinematográfica é uma premissa para o funcionamento do cinema. Benjamin mostra que:

[...] o filme é uma forma cujo característico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade. [...] O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as

quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. (1936, p. 5).

Quanto às transformações estéticas, experimentações e paradigmas outros, os mesmos puderam inaugurar novas percepções visuais, em especial na forma de movimento que a câmera móvel possibilita. Fernão Ramos cita os documentários animais como forma de ilustrar um animismo que "faz com que as coisas pareçam ter uma vida particular que lhes é própria, uma espiritualidade que nos revela a natureza mais íntima de nosso mundo concreto" (1996, p. 151). Tais imagens interligadas, objetivando o sequenciamento narrativo frente a um traço realista, "realça[m] o transcorrer, a duração" (RAMOS, 1996, p. 153).

Conforme Linda Hutcheon esclarece, "a adaptação é uma derivação que não é derivativa", mostrando, sobretudo, que o fato de seguir a obra primeira, cronologicamente, não estabelece necessariamente equivalências com a mesma. Então, relacioná-las sob a ordem da decorrência seria uma análise errônea. Por esse motivo, em suas teorias sobre adaptação, ela lista diversos pontos de equivalências entre obras em diferentes sistemas sógnicos, como enredo, personagem, tema, evento, motivação, ponto de vista, contexto, símbolo, imagem (2013, p. 32).

Sob esse prisma, obras podem "inspirar" outras e, ainda assim, serem consideradas adaptações, segundo ela. Por outro lado, caso a correspondência seja muito distante, restará no âmbito da adaptação apenas um sabor de familiaridade, confundida com a ideia de uma repetição ou falsificação, na tentativa de independência de algum dos elementos remontados anteriormente na obra-fonte. Algo análogo à apropriação de ideias sem se citar a fonte e referenciar a autoria. Assim, Hutcheon relaciona regras simples para descrever e pontuar adaptações, que poderiam operar como transposições declaradas, apropriações e recuperações interpretativas, ou intertextos extensivamente engajados à obra adaptada (2013, p. 30).

Desse modo, temos na inspiração imagética, na qual uma tela é remontada e animada em um filme, uma transposição declarada. Uma obra literária realocada em forma de balé pode evocar uma intertextualidade que narra extensivamente o enredo adaptado, enquanto que novas histórias com personagens coadjuvantes de um filme podem ser lidas como apropriações interpretativas. Na obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, há uma transposição declarada, atestada não somente pelo título, mas pela trama principal do livro, única no filme, que obedece à logicidade do romance em suas partes distintivas, ainda que sob uma sequenciação temporal distinta em alguns termos. Vê-se, também, a manutenção dos personagens de maior destaque, construídos em conformidade à configuração da obra literária.

A proximidade entre a escrita de peças de teatro e roteiros chega a ser ainda mais notável que aquela inaugurada entre o aparato literário, que concebe tamanha complexidade na análise, e o roteiro. No caso de Aquino, além de roteirizar a adaptação cinematográfica do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* lançada em 2012, o próprio autor ainda escreveu um texto dramático a partir do núcleo descartado no filme e criou um roteiro para outro filme a partir do personagem Professor Schianberg. Assim, essa peculiar circunstância se enquadraria, segundo a definição de Hutcheon, no caso da recuperação interpretativa, cuja atuação bem como a direção teatral sugerem, tal qual no caso fílmico, novas possibilidades de construção por sobre o texto-base das obras-derivadas do livro.

Cada formato, à sua maneira, cria ângulos específicos para os suportes e enunciações de que trata, de modo a dar destaque a aspectos distintos e evocar recepções divergentes. Hutcheon focaliza, perante tais variedades para se mostrar uma história, aquelas que envolvem performances diretas, como a experiência do teatro, balé e ópera, por engajar o público em tempo real e visceralmente (2013, p. 35-36).

Diante dos debates acerca da precisão do termo “adaptação”, lê-se no conceito de “tradução” a ideia da transposição intermediária, como forma de denotar a transformação de formato e linguagem. Desse modo, o termo parece o mais explanativo para tratar as obras adaptadas, ainda que o uso da palavra “adaptação” não possa ser excluído da definição das mesmas.

A ideia de traduzir nos devolve o debate para uma peça essencial do processo: a do tradutor. Esse papel pode ser ocupado por roteiristas, dramaturgos, escritores, pintores, cenógrafos, coreógrafos, performers, entre outros, que se incumbem da tarefa da realocação, transposição e adaptação de qualquer mídia. Logo, qualquer trabalho criativo é passível de releitura em uma obra de mesmo ou outro formato. Novamente, é Linda Hutcheon que discorre sobre serem os "adaptadores primeiramente intérpretes, depois criadores" (2013, p. 43), adicionando à discussão a teoria de que há um trabalho criativo sendo desempenhado, somado ao artístico.

Tenta-se restringir esse espaço quando se toma um roteirista de adaptação, por exemplo, tal qual no caso estudado, como um operador mecanizado, um reproduzidor de modelos capaz de "reler" um material sob as rédeas de um esquema. Porém, Hutcheon estimula que se compreenda haver mais que a simplista capacidade de encaixar linhas em um método de escrita. Há o trabalho criativo, o entendimento sobre ângulos e enquadramentos, o passeio minucioso sobre a recepção e os efeitos que o filme se propõe buscar, mesmo diante

das atividades de "subtrair e contrair" (HUTCHEON, 2013, p. 43), que se supõe fazerem parte do cotidiano dos adaptadores de romances para filmes.

Como se trata de um filme cujo roteiro foi elaborado pelo mesmo autor do livro, paralelismos objetivando buscar ou não traços do livro na película não se fazem imprescindíveis. No entanto, vê-se na questão da narrativa um olhar que incide sobre o personagem protagonista, Cauby, como núcleo da ação e da subjetividade que se depreende do romance. Dessa forma, o roteiro constitui um caminho de mediação, amparado na linguagem, para que a adaptação fílmica se erga. Dele vai depender, com a interferência do diretor, a escolha da enunciação e do ordenamento dos fatos, bem como do conteúdo das cenas, diálogos e tempos em que todos os elementos se deslocam. Desse modo, o roteirista recebe prestígio como co-diretor ou co-escritor da obra, no caso de se tratar de uma obra derivada. Pasolini, bem antes de Marçal, praticou o cinema da escrita e a escrita do cinema, fazendo dialogar os gêneros roteiro e ficção ao revés, conforme nos fala Seorsi (2005).

Com a finalidade de edificarmos nossas discussões, lançamos um breve olhar sobre as escolhas da direção e o efeito causado, na recepção do filme, da transposição de uma narrativa subjetiva, beneficiada por um aparato (livro) facilitador da lógica da primeira pessoa, em seu percurso para o dispositivo fílmico, grande mecanismo de narrativa em terceira pessoa. A partir da leitura de Livia Bergo, depreende-se que:

[...] só o contexto da narrativa pode indicar ao espectador que, naquele momento, a câmera é subjetiva. Só o enquadramento em si, isolado, não bastaria para dar conta de que ali está a visão do personagem. A narratologia estudou bastante essa coincidência entre o olhar da câmera e o da personagem, já que, para os estudiosos do ramo, a câmera seria mais uma materialização da instância narradora do que um olho, como os cineastas gostariam de fazer entender. (BERGO, 2007, p. 11).

Sabe-se que há trabalhos diversos problematizando a narrativização em sua qualidade cinematográfica e que, complexificando os conceitos acerca do discurso fílmico, fazem oscilar a ideia da força enunciativa, relacionando a voz que fala pela câmera com o sujeito que filma. Um estudo de Luís Miguel Cardoso esclarece que “na multiplicidade de opiniões, os dados convergentes são o trabalho da câmara e a montagem, evidências de enunciação, logo, de uma entidade responsável, diríamos nós” (2003, p. 66).

Uma clara diferença entre narrativa fílmica e literária é a questão da voz que enuncia. No caso do *corpus* tratado, há um narrador-personagem majoritário, que seria viável na reprodução cinematográfica através de recursos como a voz em off ou uma posição da câmera reproduzindo o olhar de um personagem, colocando-se nos ângulos em que o olho a que se

quer remeter enxerga. Vemos tal recurso em filmes ditos de suspense, ao reproduzirem o olhar do indivíduo temido ao observar a vítima. Excetuando esse caso corriqueiro, não é um recurso muito comum nos filmes destinados ao consumo massificado, ou seja, aqueles que, tomados por técnicas mais palatáveis para a recepção, destinam-se a grandes redes de reprodução.

Há casos de romances cuja carga subjetiva não é reproduzível pela técnica cinematográfica. É o caso de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, cujas passagens em torno dos debates internos de Rodrigo, seu narrador, foram excluídas da filmagem. Aliás, o próprio narrador não existe no filme, pois haveria uma dificuldade de absorção dos monólogos metalinguísticos traçados. Com isso, vemos que há que se reservar à obra-derivada sua posição de desconstrução e reconstrução daquela que a inspirou.

Sob esse aspecto, citam-se os casos das sequências fílmicas elaboradas como continuação ou explicação da origem de determinados personagens. Há casos em que as sagas, como são atualmente chamadas trilógicas ou histórias divididas em filmes e livros, trazem episódios narrativos não-lineares, vide *X-men* nos inúmeros filmes da franquia, com livre inspiração nas histórias em quadrinhos que lhes serviram de origem, voltados para o público leitor, por trazerem os mesmos personagens em novas aventuras.

Sabe-se, portanto, que filmes derivados de obras literárias podem recontar histórias, elaborá-las ou desconstruí-las. Nessa corrente, a ideia dos relatos sob outro ponto de vista confere à mesma história novas elaborações, novos elementos e personagens que, antes de tudo, deslocam a voz da enunciação. Trata-se de versões que recriam e reelaboram o conteúdo original, já veiculado anteriormente ao público sob outras perspectivas e/ou por outras mídias. Então, a apresentação do personagem em um veículo pode ser utilizada por outro, de modo a trazer não apenas a problemática da adaptação de uma narrativa, mas também a ideia de se ter um personagem adaptado a outra mídia, em uma história paralela à de origem. Desse modo, faz-se clara a complementariedade que tanto o recurso fílmico quanto o literário podem promover às obras que tratam dos mesmos personagens.

Tais recursos não estão presentes na adaptação fílmica da obra de Marçal Aquino, ao se avaliar o espaço dramático ocupado por personagens cujas tramas não foram expostas no filme. Tem-se na narrativa autobiográfica do personagem careca, morador da pensão junto com o protagonista Cauby, a história de um amor não-concretizado, que, se veiculado pela película, geraria um filme completamente distinto, por exemplo.

No livro, temos uma narrativa dividida em quatro capítulos. O primeiro, “O amor é sexualmente transmissível”, possui um narrador homodiegético, portanto, em primeira pessoa,

começando com o relato no presente e migrando para memórias ou narrativas no pretérito perfeito. O segundo capítulo, “Carne-viva”, traz um narrador extradiegético e narra, todo ele no passado, fatos anteriores aos relatados no primeiro capítulo. No terceiro e quarto, respectivamente, “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo” e “Poema escrito com bile”, é retomada a narrativa do primeiro capítulo, com seus recursos discursivos, dando prosseguimento ao relato dos acontecimentos lembrados por um narrador-personagem no presente. Desse modo, o desfecho da história principal, contida nas lembranças narradas desde o início, se dá no presente, nos fazendo compreender que a narrativa estava estagnada em algum ponto desse presente, que se esvai durante o relato.

A narração se inicia numa tarde, em uma pensão onde o personagem Cauby está hospedado. Rapidamente, a narrativa passa a evocar um episódio na lembrança desse personagem, havendo em seu relato dois fatos relevantes: a morte de um dos personagens presentes no instante lembrado, e o primeiro encontro com Lavínia, a mulher de um pastor que a resgatou da rua, do vício e da prostituição, a tomando como esposa. Com ela, Cauby vai estabelecer uma relação de amante, rememorada por ele ao longo dos três capítulos em que narra sua própria história. Esses episódios são entrecortados pelo presente da ação, em que ocorrem diálogos com outros hóspedes e com a dona da pensão. No segundo capítulo, a história de Lavínia com o pastor Ernani é contada desde o encontro dos dois. A ordem revolve o passado dos amantes, o presente de Cauby na pensão e a construção da paixão de Cauby por Lavínia, até o protagonista ser identificado como suspeito do assassinato do personagem morto desde o início do relato, Chiang. Mas é quando o pastor Ernani morre e a suspeita recai sobre o amante da viúva que Cauby é alertado sobre o perigo de vingança que corre, mesmo não sendo o autor do crime. A morte do amigo Viktor Lawrence deixa para a polícia uma prova de que ele é suspeito, através da dedicatória de um livro contendo o conselho para que o protagonista fugisse com a amante.

Em todos os episódios da obra literária figura a questão amorosa e aqueles se encadeiam de modo a explorar a paixão e suas consequências para Cauby. A narrativa do livro soa como uma narrativa veloz, porém, inescapavelmente, suas duzentos e vinte e nove páginas duram seu tempo de leitura, entre pausas e interrupções, e o tempo do cinema comercial não excede duas horas. Mesmo a amizade de Cauby com Viktor Lawrence se apresenta para explicar a difícil e solitária vida ao lado da amante, um amor que Cauby diz já ter começado doente (AQUINO, 2005, p. 47). Portanto, o tempo do filme segue a lógica dos amantes, assim como os encontros e desencontros do casal, predominantemente. Desse modo, fatos supérfluos aos episódios de paixão são tratados com objetividade e síntese, enquanto

detalhes com Lavínia e que a ela circundam são expostos com a lentidão com que se narram momentos dos quais não se quer esquecer. Exemplo disso é a viagem que Cauby e Lavínia fazem juntos, a decisão dele de partir, a briga dos dois e os acontecimentos trágicos que se dão por ocasião da relação, bem como o desfecho de Lavínia, louca.

Esse traço, em especial, já havia sido indiciado pela volatilidade da personagem feminina, que, juntamente com seu comportamento dual, ora triste e manso, ora inesperado e agitado, justificará seu desfecho de insanidade vivenciadas por ela, explicitadas no capítulo “Carne-viva”.

No cinema, a ordenação dos fatos os faz serem sempre presentes, já que “cinema é linguagem vista e ouvida no seu acontecer e, portanto, sempre presente” (SEORSI, 2005, p. 43). Mas ambas as histórias guardam, em seu desfecho, a janela dramática que rege a paixão, com uma Lavínia mentalmente perturbada, desaparecida, segundo o oficial de polícia, desde a noite em que Ernani fora assassinado, sendo por isso a principal suspeita. Cauby encontra Lúcia, o nome pelo qual Lavínia se reconhece após uma densa transformação da personagem, internada para tratamento psiquiátrico pelo próprio marido antes de seu falecimento. Suas lembranças parecem ter sido bloqueadas pelo trauma.

A respeito do ângulo narrativo, em primeira pessoa na maior parte, e do fílmico, sabe-se que a narração em primeira pessoa somente pode ser transmitida na tela por meio de recursos mais elaborados que aqueles utilizados pelas estratégias do cinema voltado para grandes massas. Desse modo, há dificuldade de ordem prática para evidenciar a perspectiva subjetiva, pensamentos e a voz narrativa mediadora dos fatos sob um sistema que, predominantemente, evoca o personagem como em terceira pessoa, visto em cena. Do mesmo modo, é desafiador tomar, sob uma linha temporal distinta, o livro adaptado. No entanto, está, entre as escolhas de roteiro e direção, preconizar o enredo linear, em vez do revezamento temporal do livro, apenas permitindo um flashback – recurso já inteligível para o grande público – da história pregressa de Lavínia no segundo capítulo, que narra sua vida marginal de prostituta e drogada na cidade, até ser encontrada e resgatada pelo pastor Ernani, que vem a ser seu marido.

De modo geral, a narrativa fílmica privilegia a relação amorosa entre as personagens, em detrimento de outras elaborações presentes na obra literária, como o período da casa de pensão, dirigida por Dona Jane, uma senhora solitária, e seus hóspedes, em especial o careca e o Menino. Esses episódios entrecortam toda a trama entendida como principal, e trazem nuances interessantes acerca das relações, em especial, do amor. Além de descartar esses

personagens, cujas representações não facilitaríamos o foco do enredo na trama principal, a temporalidade dos amantes é a tônica do filme, mostrada sob um viés monocórdio, restringindo a narrativa ao apelo sentimental-sexual. Cauby ganha ares de galã, mesmo que a avassaladora relação entre ele e sua musa, a quem fotografa, persegue e deseja ardorosamente, apresente traços mais doentios e obsessivos que os mostrados pelos personagens literários, de quem o leitor se aproxima mais por meio da primeira pessoa.

Sabidamente, o uso da primeira pessoa pode escamotear dados por apresentar uma única versão dos fatos – tal qual ocorre na narrativa de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis –, resultando em uma discussão sobre a sua credibilidade, sendo a própria mediação do narrador-personagem um artifício narrativo. Com base nessa discussão, entende-se que a escrita de um narrador homodiegético possibilita que se leia uma visão mediada do enredo, por meio de sua voz enunciativa. No que tange ao romance discutido, o personagem do fotógrafo parece consistente na obra literária, suscitando confiança por parte de um leitor. No entanto, a obra fílmica pode trazer nuances outras sobre o entendimento desse personagem, sabidamente constituído para ser visto, e avaliado, não como um interlocutor, mas como uma terceira pessoa. Traços desse novo Cauby são delineados pelo roteiro, por meio da escolha de uma fala ou reação, que, antes de divergirem do personagem construído no livro, denotam um resumo dele. Através da película, o Cauby filmado deverá trazer interseções com o Cauby narrador, dadas as diferenças entre as linguagens nas quais são constituídos.

Especificamente tratando-se do roteiro, Vsevolod Pudovkin (1983), em seu estudo sobre montagem e direção cinematográficas, declara que um roteirista não poderia alcançar o patamar de localizar o espaço da filmagem, observar as peculiaridades desse espaço e preencher o filme com detalhes visuais presentes no set, no ambiente de filmagem. Essas tarefas, segundo ele, cabem somente à direção. Juntamente com a direção de fotografia, escolhe aspectos visuais que, de outro modo, seriam sugeridos por descrições no roteiro, explicitando que “não pode se exigir que o roteirista descubra todos esses detalhes e os coloque por escrito. O melhor que ele pode fazer é encontrar uma formulação abstrata necessária cabendo ao diretor absorver esta formulação e dar-lhe a necessária forma plástica” (1983, p. 72). E assim, solucionar impasses de ordem fílmica, ou seja, os problemas que a linguagem oferece para a apresentação cênica. Pudovkin expressa acreditar que nada na construção cinematográfica seja supérfluo ou neutro, já que tudo requer um investimento, um planejamento e um objetivo, sejam eles voltados à ambientação ou à natureza da atmosfera que se espera conseguir.

Em Aquino, elegeu-se, em todo o filme, a narração em terceira pessoa, um mecanismo narrativo entendido por tradicional, em vez de se utilizarem técnicas de primeira pessoa, com câmeras que mostrassem o que o personagem enxerga. Desse modo, o ângulo e o enquadramento escolhidos são majoritariamente os que focalizam o casal protagonista em um mesmo quadro. A montagem, além do sequenciamento de imagens, constitui o método de direcionamento psicológico criado por meio das escolhas conceituais e narrativas do roteirista e do diretor. Desse modo, tendo Marçal Aquino como autor do livro e roteirista do filme, entende-se que o direcionamento psicológico e narrativo no filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, na maior parte do tempo, se constrói com base nas escolhas e decisões por ele tomadas. Tanto na criação do filme quanto na elaboração do roteiro, transparecem estilos e abordagens do enredo presentes no livro, em diferentes dimensões. Ribas explica que:

[...] cada “tomada” baseada em um romance (texto-fonte) desmascara ou traz cena contemporânea, uma faceta não só do romance em foco, como também das condições de produção daquele “novo” texto (fílmico), as quais, por sua vez, dizem respeito aos constituintes daquele discurso (ideologias, subjetividades, citações, interpretações) que transitam internamente na adaptação ou “migram” de outros textos e contextos. (RIBAS, 2014, p. 123).

A montagem parece constituir-se da sequenciação de cenas cuja lógica é reproduzida pelo filme, mas o que o processo de sequenciação esconde é que uma cena conta com diversos ângulos, filmados por diversas câmeras, que, respeitando certa lógica de enunciação, devem ser coerentemente narrados pela filmagem. A partir de sua experiência com a montagem da película, Willem Dias informou que se tratou de “uma montagem fragmentada, às vezes quase documental. Eu costumo brincar que é uma montagem caleidoscópica, pela variedade de possibilidades que tínhamos” (PRESS BOOK, 2011, p. 17).

Se a lente da câmera deve ocupar a mesma posição que o olho do espectador, o processo de edição deve se responsabilizar por manter o ângulo que o observador ocuparia assistindo à cena naturalmente, fora das telas. Cabe ao técnico de edição e montagem assegurar maior clareza e autenticidade às cenas, por meio da filmagem de uma cena sob diversos ângulos em separado, de modo a montar a lógica narrada, conforme esclarece Pudovkin (1983, p. 60). A montagem das tomadas é que evidencia detalhes da narrativa e guia o olhar do espectador pela matéria narrada. Somado ao sequenciamento de imagens, a montagem constitui o método de direcionamento psicológico do espectador, inaugurado por meio das escolhas de roteiro e direção.

Mesmo citando diferentes modelos de montagem à época da escrita do artigo, Pudovkin entende que somente “o roteirista pode dar um ritmo uniforme à transparência de

interesse do espectador atento” (1983, p. 62). Pudovkin cita a atmosfera do filme como sendo “um colorido”, um pano de fundo que “impregna” o filme inteiro (1983, p. 72). São decisões apontadas literariamente que somente se materializam por meio de iniciativas da direção, juntamente com a direção de fotografia do filme. E, na obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, a história de amor e loucura tem como pano de fundo o garimpo em alguma cidade do Pará, sob o apoio de um pastor evangélico, e os embates com as mineradoras. Em entrevista, Marçal conta que o diretor Beto Brant “se apaixonou por uma querela de demarcação de terra indígena e trouxe isso para o filme”. Logo, a ambientação exhibe, em palhetas áridas, de amarelo e ocre, a humildade de uma população em um lugar onde o consolo é dado pela igreja e que o poder do Estado mal alcança.

Um grande tema de discussão é, portanto, a transposição de uma subjetividade, de uma percepção descrita linguisticamente, para um veículo que mostra e que, como tal, oferece ao olho outros elementos para que a sensação seja recebida, primeiro, visualmente e interiormente, depois. É o que Edgar Morin (1983) chama de “zonas de participação afetiva”, denotando projeções-identificações capazes de guiar o espectador pela recepção, que poderia ser chamada de subjetiva ou mágica, e que se apresentam como estágios identificados na percepção psicológica do filme. No *corpus* tratado, a projeção amorosa é uma clássica que, personificada por Cauby em sua comoção pela relação inconclusa com Lavínia, transparecerá em toda a narrativa, de modo a deixar de lado, quando não suprimir, outras tonalidades existentes no livro, ainda que tratando igualmente de relações.

Mesmo a ideia da imagem vem embebida de carga afetiva, ao comprimir no ato de fotografar a complexa ligação do casal protagonista. Dessa forma, a fotografia resume em si o elo entre Lavínia e Cauby, e as imagens produzidas por ela – na casa de Cauby – e por ele – o ensaio sensual dela – podem referenciar toda a história dos dois. O romance traz informações que o filme não exhibe, e o filme esgota a capacidade de comunicar a paixão confusa que se ergue. Lavínia e Cauby se conhecem na loja de revelação de filmes, onde Cauby enxerga, posando no porta-retrato, uma mulher belíssima e descobre que ela também fotografa amadoramente. Vendo as fotografias um do outro, eles se aproximam. O ápice desse invólucro de afetos que a fotografia simboliza é o ensaio de Lavínia, que culmina, em ambas os suportes, em cenas de sexo.

Para Morin, o que há de mais subjetivo é o sentimento, e este “infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina” (1983, p. 171). Nisso engloba, não somente a parcela afetiva que se deixa incrustar no objeto, mas também a capacidade dita “mágica” de se traduzir, em imagens e filmes, o efeito do sentir.

Edgar Morin, no capítulo “A alma do cinema”, explica que as projeções podem ser tomadas por três diferentes processos. São eles: o automorfismo, em que o espectador atribui ao objeto ou personagem tendências que lhe são próprias; o antropomorfismo, no qual se fixam traços humanos em objetos e outros seres vivos; e o desdobramento, em que o ser individual, sob uma “visão alucinatória” (p. 146), é projetado, sendo o núcleo da projeção automórfica. Tal teoria suscitaria a identificação do sujeito com o mundo e, em especial, com o cinema, podendo ser alargada para todas as formas artísticas. A compreensão subjetiva do mundo, segundo os aspectos elucidados por Morin, justifica não apenas a empatia desenvolvida por outro ser humano em diferentes contextos, mas também a identificação do espectador e leitor com os personagens, fazendo o outro ser “assimilável” (p. 146). Com isso, a compreensão de uma apreensão mágica, não referida aqui como fantasia, mas como um fenômeno psicológico subjetivo.

Morin evidencia, em seu estudo, técnicas de excitação, ou intensificação da participação afetiva, dividindo-as entre técnicas determinadas pela fotografia animada – o cinematógrafo de Lumière – e pelo cinema. A fim de não adentrarmos no terreno da comparação estabelecida por ele, citam-se aquelas que dizem respeito ao cinema e que, de algum modo, dialogam com a compreensão da adaptação filmica de uma obra literária. Morin cita 14 itens, organizados de modo a melhor evidenciarem seus aspectos. O primeiro nicho trata do tempo das cenas, ou sua duração. Nele reúnem-se itens como: a aceleração, a lentidão, o esmagamento do tempo e o ritmo como um todo, tomados expressivamente com a finalidade da afetação subjetiva. O segundo grupo diz respeito ao enquadramento, contendo, sobretudo, a visualidade da filmagem. São eles: mobilidade da câmera, envolvimento – explicado pelo autor através de movimentos e posições de câmera –, fascinação macroscópica – entendida por exploração do primeiro plano – e ângulos de filmagem. Somente um item traz a referência da atmosfera, da “coloração” do filme: a iluminação, que se subdivide entre luzes e sombras. E por fim, tem-se a sucessão de planos, que combina o elemento rítmico ao enquadramento, de modo a não se encaixar plenamente nos demais nichos.

O ator Adriano Barroso, que também participa do filme como produtor, relata que:

Beto Brant e Renato Ciasca gostam de plano sequência, acreditam que o filme precisa pulsar, pensam no olho do espectador a toda hora, a câmera, uma *sted* linda (Penélope) [stadicam e penelope Aaton, os aparelhos de filmagem] vem deslizando em um movimento delicioso nas mãos de Lula Araújo, diretor de fotografia (7 ago. 2010).

Cabe-nos, portanto, analisar livro e filme sob os recursos audiovisuais e suas peculiaridades, salvaguardando o lugar da literatura diante das possibilidades que lhe cabem, de modo a conceber mecanismos emocionais, recursos que um roteirista é capaz de organizar com a finalidade de obter o efeito desejado. Nas palavras de Fernando Bonassi, escrever roteiro requer habilidade de tradução:

A câmera é burra. É preciso criar coisas que ela consiga captar. Inteligente é o roteirista, o diretor, os técnicos... Portanto, o bom roteirista não é necessariamente um bom escritor, mas aquele que sabe traduzir, com racionalidade e clareza, o seu pensamento visual. O único lugar onde o roteirista pode ser mais ou menos poético, onde é possível amalucar um pouco, é nos diálogos. As rubricas e indicações devem ser simples descrições e os verbos de ação são o principal recurso. É preciso descrever tecnicamente a cena, traduzindo a emoção que se quer passar. Isso não tem nada que ver com literatura, onde você pode ser poético na descrição de uma ação. Por isso, a literatura e o roteiro são dois trilhos diferentes. Meus roteiros mais bem sucedidos foram aqueles nos quais fui mais descritivo, seco e racional (2011).

Por isso, os processos psicológicos que permitem a sensibilização tanto de uma como de outra forma, sendo distintas, requerem formações – sensibilizações, hábitos, prática, enfim – diferentes. No caso de Beto Brant, Figueiredo declara que o trabalho do diretor tem uma tendência simbiótica entre literatura e cinema, “o que aponta para o desejo de diluição das fronteiras entre as artes, movimento que se harmoniza com a atual tendência para a criação de obras híbridas e de uma estética multimidiática” (2012, p. 13). Além disso, revela uma atração pelo desafio de transportar o conteúdo de um suporte a outro. Jean Epstein (1983) afirma:

Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. (1983, p. 293).

É certo que a linguagem visual é mais abrangente, em termos de recepção, que a literária, visto que iletrados reagem às imagens midiáticas e cinematográficas voltadas para grandes públicos, quase que de forma irrestrita. Citando Stam, “ao contrário do romance, o cinema não precisava de alfabetização. Como entretenimento popular ele era [é] mais acessível que literatura” (1996, p. 201), situando, em específico, o formato cinematográfico dominante, euro-americano, e o processo de “outrização” tanto das formas alternativas de construção e exibição fílmica, quanto das narrativas veiculadas.

Apesar da potência massificadora das projeções, qualquer linguagem requer uma “educação” para ser compreendida de modo mais profundo, seja qual for seu suporte. O aprendizado sógnico que cerca a leitura da imagem é uma competência mais complexa do que parece e que vai ocasionar as construções, digamos, “simplificadas” do cinema voltado para um público amplificado, e dos filmes publicitários e televisivos, nos quais se incluem telenovelas e seriados.

Sendo assim, um filme de arte, e também as fotografias artísticas, fugiriam da ordem esquemática que dilui intenções e complexidades a fim de melhor atingir o público-alvo. Sendo o filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* concebido para um grande público, tanto o alinhavo temporal quanto a velocidade dos acontecimentos deveriam conceber outras ideias de roteiro.

Serguei M. Eisenstein (1983) demonstra haver, na realização de um filme, esquemas de seleção de estímulos adequados aos públicos a que se destina. Para ele, “um determinado estímulo é capaz de provocar uma determinada reação (efeito) apenas em um público de determinada classe (...) para que o efeito seja mais eficaz, o público presente deve ser relativamente homogêneo” (1983, p. 200). De todo modo, há mais de uma divisão do público, seja ele espectador ou leitor, que revelam nada menos que um elo comum entre as linguagens narrativas: ambas requerem formação de público para obterem a apreciação, e isto significa habituar-se à velocidade da sucessão de cenas hollywoodianas ou a longos e detalhistas close-ups. Entre o olhar formado para atravessar construções mais intrincadas do que formatos mais simples e comerciais, é preciso prática.

Há uma falsa passividade do espectador em frente às telas, que pode, de fato, evocar um ambiente habitual de recepção, mesmo que se ligando ao repertório de experiências do espectador. Isso se dá de tal forma que, para determinado gênero de filme, já se sabe quais emoções vão se fazer presentes por meio da montagem das cenas. Pudovkin mostra que a simultaneidade é um recurso de montagem que comumente confere tensão na resolução de um problema, configurando um método de apelo emocional, para evidenciar a passagem simultânea do tempo em mais de um quadro, geralmente de ação norte-americana (PUDOVKIN, 1983, p. 65). Para Pudovkin, é um método “tão usado que chega a aborrecer” (PUDOVKIN, 1983, p. 65) para extrair da cena a excitação necessária à evocação de “corridas contra o tempo”, como o desarmamento de bombas, perseguições etc. Assim, comprova-se a banalização narrativa de filmes que buscam grandes públicos, concentrando-se principalmente em criar narrativas de mais simples deglutição. A “realidade” que remontam com cenas de explosões, por exemplo, ao estilo 007, perseguições policiais ou de serial

killers, além de ocupar o espaço cultural de filmes mais complexos do ponto de vista dos efeitos, habitua o olhar do espectador. Desse modo, a cena de perigo e morte não causa um sofrimento ou sentimento de fuga maior que uma cena de comédia, estando, como explica Morin, o espectador protegido no interior da sala de projeção (1983, p. 152). Ainda assim, a “realidade atenuada da imagem vale mais, em certo sentido, que uma realidade perigosa – uma tempestade no mar, um acidente de automóvel – visto permitir saborear, moderada é certo, mas inofensivamente, a embriaguez do perigo” (1983, p. 152).

Tais debates servem para evidenciar as colorações e recursos do filme de nosso *corpus* de análise, de modo a compreender como se operou a mudança de suporte, a que público se destinava e quais recursos foram utilizados para contemplar ambos; questões a serem desenvolvidas a seguir.

3 ENTRE FRAMES E PÁGINAS

A fim de realizar uma meticolosa análise da adaptação fílmica, evocando as duas obras em contraponto, filme e livro, cabe refletir sobre as escolhas de montagem e enquadramento dadas pela direção de Beto Brant, elaboradas sob a tutela do roteiro de Marçal Aquino.

Em relação às diferenças entre cinema e literatura, Doc Comparato, em seu manual de roteiro, explica que a linguagem dos veículos de massa – leia-se televisão e cinema – deve ser sintética porque a arte neles oferecida incorpora a velocidade da veiculação, que obriga o espectador a estar atento ao momento da narrativa, dada a dificuldade de parar a ação em seu decorrer (1983, p. 35). Fala-se em “dificuldade”, devido aos atuais recursos de gravação, download ou acesso remoto dos conteúdos – filmes, novelas, seriados – por meio da internet. Daí haver a tradição de simplificar a linguagem para um mais fácil entendimento das mensagens.

Nesses termos, a obra de Marçal lembra muito a escrita de Rubem Fonseca. Nas palavras de Luiz Ruffato:

Marçal Aquino pode ser considerado o continuador e renovador mais identificado com a obra de Rubem Fonseca, responsável pela modernização da narrativa brasileira. Mas, enquanto Fonseca problematizou a cidade em seus contos e romances, Aquino pretende mostrar como o crescimento desordenado ultrapassou os limites urbanos e ganhou os rincões – com suas frases e diálogos curtos e certos, sua autoironia, sua absoluta falta de complacência, única narrativa possível, talvez, para contar a nossa conquista do oeste, o nosso faroeste. (2005).

O faroeste referido envolve a desordem social de uma região carente da presença do Estado, comentada, à época e durante toda a década passada, com recorrência, em reportagens que tratavam das querelas relativas à disputa de terras e à criminalidade, contexto aproveitado no texto, sem dúvida, dada a geografia do Pará. A propósito do novo realismo, *Eu receberia...* atende à presentificação mencionada anteriormente no capítulo 1, explorando a temática social, associando o romance à realidade contemporânea. Os sujeitos inseridos nesse panorama são elementos do meio, ou seja, são fragmentados, atravessados pela violência, acostumados a se sujeitarem a regras ou a quebrá-las com os devidos riscos, ou seja, de sangue quente:

Pairava acima de nossas cabeças uma atmosfera de ameaça fazia tempo. Tensão demais entre os garimpeiros e a mineradora. Um clima de guerra, de acerto de contas. Se não estivesse resfriado, você conseguia farejar a pólvora no ar. Faltava

apenas alguém acender o pavio. Era comum trombar com desconhecidos andando a esmo pelo centro, que não faziam nenhuma questão de ocultar que portavam armas. Um estouro de escapamento na rua, e vários deles se viravam na hora e levavam a mão à cintura. (AQUINO, 2005, p. 190).

Em se tratando de uma sociedade de classes, há uma abstrata prática de dominação de ideias e valores exercida em diferentes esferas sociais. No campo da arte, ela se faz presente por meio do invólucro ideológico, através de cerceamento e censura, e por meio da limitação e/ou restrição econômica, através do “controle de verbas de Produção” (COMPARATO, 1983, p. 24). A censura é um mecanismo de garantir a "conservação da ideologia da classe dominante" (COMPARATO, 1983, p. 24). Esse fator acaba por tender a um conservadorismo em detrimento do experimentalismo e liberdade da arte que não estivesse comprometida com a manutenção ideológica. Há, então, um suporte para a produção de bens de consumo em larga escala, já que cabe ao sistema a ampliação de público consumidor, a fim de veicular uma marca, ou vender um produto.

Desse modo, Doc Comparato mostra que a figura do produtor ganhou dimensões de indústria (1983, p. 26) e o modo da indústria "é o de produzir uma cultura que tende para formas estereotipadas" (1983, p. 25), pois não permite experimentos, somente reproduz conceitos e os repete ao ponto de retirar-lhes o impacto, ou banalizar suas fórmulas. Para o artista criador poder escapar das implicações mercadológicas, ele precisa baratear os custos do filme, como instituiu a escola de Glauber Rocha, para descobrir sua própria linguagem e renovar os esquemas engessados da massificação.

Eliska Altman, em um estudo sobre a recepção cinematográfica, explica que o cinema de autor pressupõe um público crítico e reflexivo diante da obra oferecida por conta da “contribuição individual” do estilo do autor, “proposta que contraria a ideia de cinema industrial, ‘massivo’, de puro entretenimento”, diferenciando-os (2008, p. 616).

Para atender a mercados amplificados, os filmes massificados são pretendidos universais, e desenvolvem, como antes o fez a televisão, características "industriais" (p. 35).

Para Doc,

[...] não podemos ser reduzidos ao sistema ideológico que nos abriga e sim dar forma artística (dramática) aos conflitos do homem do nosso tempo. Expressar suas aspirações, necessidades, contradições e complexidades. Mostrar o mundo injusto que nos cerca e revelar a profundidade das paixões. (1983, p. 36).

Nesse âmbito, podemos analisar *Eu receberia...* por dois aspectos: o primeiro deles se edifica sobre a ideia de ter sido um filme produzido com liberdade artística de seus atores e, portanto, constituir-se como um filme de arte, no sentido que Comparato sugere; o segundo

entendimento sugeriria que se trata de um filme rodado com pensamento comercial e objetivo mercadológico, endossado pelo apoio da Petrobrás.

Ambas as ideias podem ser endossadas. Sendo um filme de arte, fazem-se compreensíveis as lacunas não preenchidas, em comparação ao livro, que não as deixa incompletas, visto que não é uma exigência que a nódoa da trama seja dissolvida por completo. Vê-se também que o viés amoroso predomina, em detrimento do suspense que a tensão do livro deixa transparecer. Um filme de suspense, policial ou de solução de um mistério vai ao encontro da demanda realista dos filmes brasileiros de maior sucesso nas bilheterias, e esse não seria o objetivo do *Eu receberia...* As longas tomadas de diálogo, aproximando-o mais da característica da escola europeia, em vez da americana, somam força a essa hipótese. E tomadas sem explicação objetiva, como a do ritual xamânico, expresso no livro com detalhes, mas que no filme não passa de ambientação, uma associação sugerida àqueles que tenham lido o livro. No filme são arquétipos regionais, referidos a esmo, sem o compromisso com a inteligibilidade que compõe a fórmula blockbuster de produção. Há, ainda, uma cena de uma mulher cantando em português, ao redor de uma fogueira, enquanto toca música de sinos tribais, que, além de contribuir para a ambientação relativa às tribos, faz a menção, para os leitores apenas, ao ritual do Santo Daime que Cauby e Lavínia vivenciam quando viajam juntos.

Por meio do *Press Book* publicado no ano de lançamento do filme, soubemos que a música escolhida para a sequência chama-se Mater Matuta, cuja intérprete, Isla Jai, personifica essa espécie de Xamã. A cena da música de tambores ao redor da fogueira se reveza com cenas da viagem à beira do rio e com imagens da mata, árvores e águas. Na sequência, vemos os dois em um passeio de barco guiado por um índio, em silêncio, contemplando a paisagem, onde cruzam com barcos de garimpeiros carregando máquinas escavadoras. Numa menção à cultura indígena, sem acesso direto aos fatos mostrados no livro, uma voz declama o seguinte poema, pertencente à faixa O colar, da artista paulista Simone Sou:

[...] era elo, era paco, era transe/ era eternidade/ os tambores do planeta estavam calados/ num minuto de silêncio que durava milênios/ tão ancestral, tão semente, tão futuro/ o fundamento/ e toda a energia da conta se concentrou/ se multiplicou nesse imenso colar/ que hoje somos nós.

Tal declamação é seguida por cânticos indígenas e a cena em sequência mostra uma assembleia de moradores. Essas interferências agem conforme traços de filme de arte, portanto, se fazem pouco palatáveis para o grande público. Tais tomadas enfatizam a ideia de

que o filme busca ambientação na região, mergulhando nas questões locais e compreendendo a construção estética de forma artística.

O fato de a tônica do filme ter sido o romance entre Cauby e Lavínia – em detrimento das tramas de suspense, que trariam mais ação às telas e menos carga dramática – também configura uma escolha para enquadrar o filme no critério de filme de arte. A presença dos silêncios, que retiram o ritmo com que a escola americana educou seus espectadores, permite que momentos de reflexão sejam gerados. Tampouco se enfatiza de maneira aprofundada a questão sócio-ambiental, que afastaria, por outro lado, um considerável quantitativo de espectadores. A tendência indicada por Doc é a de que o cinema de massa, sustentado pela sociedade capitalista, veicula a fórmula hegemônica por meio da manutenção das ideias e valores da classe dominante. Em breve crítica favorável ao livro, Luiz Ruffato, sendo amigo de Marçal Aquino, afirma que “quem acompanha a trajetória do autor sabe que de sua imaginação nunca brotaria uma lovestória, aquela cujas provações emulam uma fábula moralizante ou antecipam um futuro estável de preservação de valores” (2005), reforçando a ideia de ser um livro de arte aquele que antecedeu ao filme.

Por outro lado, alguns outros recursos justificariam se tratar de um filme mercadológico, como a escolha do casal protagonista, de beleza icônica e marcadamente sensual, destacando-se a presença da atriz Camila Pitanga, nome de repercussão em novelas brasileiras, e de outros de expressão na dramaturgia televisiva, o que configura um chamariz publicitário. A exploração da nudez e do sexo – elemento que, em geral, diminui o nível de sofisticação quando empregado de maneira banalizada – remete ao estereótipo da filmografia brasileira, além de ser esmagadoramente universalizante em termos de atrativos. No mesmo sentido, corrobora a opção de excluir a narração, ou seja, o papel do narrador-personagem – possível por meio do uso de voz em off –, pouco usual para produções em massa, já que dificulta o ritmo e pode se tornar cansativo para o espectador genérico. E, embora não se erga um anti-herói com clareza, a "dama" corre perigo e prova precisar do resgate de Cauby, que desempenha o papel de galã. Ernani, como antagonista, é generoso e nobre, e cumpre o papel de marido zeloso, ainda que seja um empecilho para a realização do amor jovem do casal. Apesar desses traços que aproximam o filme de um formato mais comercial, entendemos que as escolhas de Beto Brant, ao retirar parte da carga de suspense presente no livro e operar longas tomadas, trazendo um ritmo mais lento, visam também aproximá-lo dos critérios de um filme de arte. É plausível que, entendendo a literatura de Marçal sob o mesmo aspecto artístico, a direção tenha encontrado, nesse formato, mais versatilidade para a obra.

Com base nisso, vemos que a obra trafega entre os dois níveis, e cria âmbitos de complexidade e ambiguidade. A produção cinematográfica brasileira padece da crise entre direcionar uma obra artisticamente ou seguir um padrão já organizado de construção (montagem e sequência) e divulgação que lhe renda público, ainda que se saiba que, em geral, há dificuldades de outras naturezas, referentes a contratos e relações publicitárias, como distribuição e propaganda, para se conseguir exibir e vender o filme. Uma produção como *Xingu*, por exemplo, com um custo de R\$ 14 milhões, arrendou somente R\$ 988 mil em 367.928 ingressos.

Embora retrate a cultura do Pará, o olhar que se lança àquela realidade é um olhar estrangeiro, imbuído de uma espécie de soberba urbana, que caracteriza as posições de destaque de grande parte dos personagens: Cauby, que tendo recebido uma bolsa de estudos francesa para retratar a vida do garimpo, não se envolve com os temas que o cercam, se reservando uma vida pacata e interiorana; Chang, que cresceu como comerciante, mas é mais conhecido e respeitado pelas atividades de agiotagem; Viktor, que, sem dificuldade, explicita prepotência como editor do jornal financiado por mineradoras; e, por último, Ernani, que, com o respeito e respaldo da igreja que o enviou ao lugar por sua eficiência, representa, na comunidade, um líder religioso, cujas palavras têm o poder de guiar os fiéis. Os destinos de tais personagens trazem uma grande parcela de ironia, pois todos acabam tendo que lidar com acontecimentos trágicos. Cauby, culpabilizado por um crime que não cometeu, paga alto preço por ter vivido seu amor, tem a casa saqueada e queimada, e perde tudo. Chang somava à lista de atributos a prática da pedofilia, e é brutalmente assassinado por uma mistura de motivos. Mesmo assim, é um personagem que se mostra complexo, não se restringindo a suas ações questionáveis. Cauby, em alguns momentos, mostra certo respeito pela personalidade do chinês, fazendo, por vezes, referência a ele: “o segredo, dizia Chang, o chineiro da loja, não é descobrir o que as pessoas escondem, e sim entender o que elas mostram. Mas Chang está morto. Existe algo mais íntimo para exibir ao mundo do que as entranhas? Existe algo tão obscuro?” (AQUINO, 2005, p. 13). Além da relação razoável que estabeleceu com Chang, Cauby também se une a Viktor, comprovadamente um homem de poucas amizades. Isso mostra que, longe de maniqueísmos, há uma tendência a estar sempre circundado de pessoas que recebem o olhar enviesado da comunidade. Viktor, exercendo seu poder e influência na incumbência de controlar o meio de comunicação local, se descobre vítima de um tumor inoperável e se suicida. Ernani, por fazer “muita agitação na comunidade”, ao “insuflar os garimpeiros com suas pregações inflamadas” (AQUINO, 2005, p. 216), é assassinado de maneira raivosa.

Desse modo, faz-se necessário pensar no peso do espaço e seus deslocamentos do eixo urbano para tecer alguns comentários suscitados pela escolha geográfica. O lugar em que transcorre a narrativa literária é o Pará, em cidades que margeiam o rio Arapiuns, cuja bacia possui mais de 7.000 metros de extensão. A região apresenta histórico de violência entre, de um lado, as empresas extrativistas de madeira e, de outro, garimpeiros e índios. Esse complexo quadro social se inclui nas conjunturas abordadas nas narrativas contemporâneas de vertente realista: “Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado” (CANDIDO, 1989, p. 211). No livro, fala-se de garimpeiros e mineradora, mas, uma vez filmando, a antiga querela da demarcação do território indígena veio à tona e, diante dos grandes inimigos sociais das comunidades do Alto-Arapiuns, coube ao diretor incluir o debate no filme.

No *blog* do ator/produtor Adriano Barroso, que interpreta o investigador Pollozi, pode-se ler um trecho que evidencia como a questão da madeireira pesou, a ponto de ser incluída na obra. A postagem data de 16 de agosto de 2010.

No sábado rodamos a cena que é passagem para o flashback que contará a história da Lavínia. A cena mostra Cauby andando bêbado pelas ruas escuras, ao passar por uma encruzilhada, um índio de MP3 sai do escuro e cruza com ele, Cauby nem sabe se é alucinação ou não, entra no breu da rua e cortamos para uma rua do Rio de Janeiro, o baixo meretrício para encontrar Lavínia drogada e prostituída. Cena simples de fazer, mas que o Beto transformou em mais um espetáculo. Espetáculo de generosidade. O índio que escolhemos para a cena é um da tribo dos Boraris, Poro. Essa tribo, e mais especificamente esse índio, estão numa luta ferrenha contra uns madeireiros e uma mineradora e mais o Governo Federal. Eles querem a redemarcação de suas terras, querem expulsar os madeireiros que estão destruindo o lugar e a mineradora que está invadindo mesmo suas terras. A cena estava marcada para acontecer na quinta-feira. Às 15hs fiquei sabendo que o Poro não viria filmar. Estava em Altamira, numa reunião com o exército, só voltaria a Santarém na sexta. Fiquei em pânico, corri para produzir outro índio. Tinha mais dois em meu casting e mandei por e-mail para o Beto e o Renatão aprovarem. Às 19hs, nenhuma resposta dos dois. Não sabia o que fazer, o set abriria em uma hora. Então fui falar com o Beto. E ele me deu mais uma aula: “Desculpa, Adrianão, eu não consegui abrir mão do Poro. O cara tá lá, numa puta batalha pelas suas terras. O mínimo que eu posso fazer é colocar o cara no filme. Se ele não pode hoje, a gente derruba a sequência. Vamos rodar quando ele puder. Calei. Fiquei pensativo. Atordoado, sou de uma escola de cinema que foda-se o mundo, o plano é mais importante. E de repente, o plano muda por conta de um figurante. Jantei com esse choque. Compreendi. Achei perfeito. O máximo.

Com isso, vemos de perto a escolha do diretor Beto Brant em abordar a questão da terra no Pará. O filme menciona, em uma assembleia de moradores, a problemática dos limites de terras no Brasil, sob o ângulo da violação de direitos das terras indígenas nas encostas do rio Arapiuns. A reunião de moradores ocorre numa rua de terra, com microfone e

caixa de som ecoando as denúncias sobre as madeiras estarem “matando as nascentes do rio Arapiuns” com venenos, segundo a fala filmada. O caso é real e sucede em Nova Olinda. Ouvem-se, ainda, críticas ao plano de manejo para a floresta amazônica, considerado, na fala do representante, como uma destruição.

O efeito de um recurso de filmagem chamado *travelling shot*, quando a câmera acompanha o movimento contínuo de um objeto ou personagem (COMPARATO, 1983, p. 152), foi utilizado nesse trecho em que Cauby cruza com o índio na rua. Em seguida, com o olhar do protagonista voltando-se para trás, num misto de desconfiança e incredulidade, a imagem perde velocidade, com o recurso da câmera lenta. O efeito pretendido é o da acentuação da tensão, como cita Barroso, no blog. A sugestão da alucinação pode ou não ser recebida pelo espectador, dependendo da compreensão que se faz das circunstâncias.

Como nenhum dos personagens mais presentes no livro (Cauby, Lavínia, Ernani e Viktor) seria nativo da região, é oportuno mencionar a qualidade de estrangeiro de todos eles na obra. Reconhecemos que todos operaram o deslocamento exterior-interior até se encontrarem na cidade periférica. Essa direção mostra uma espécie de *fugere urbem*, uma fuga da cidade destinada ao ambiente que se queria menos caótico e mais rural. Dito de outro modo, ocorre uma incursão cidade-campo como pilar que ergue tanto as relações de violência do subúrbio sem lei, quanto as políticas tensas entre mineradora, madeiras, igreja e comunidade. Desse modo, se poderia pensar que os elos trazidos por ambas as obras evocam questões regionais. No entanto, os conflitos estão na margem da trama principal e são evocados ao cruzarem o caminho da relação romântica do triângulo Cauby-Lavínia-Ernani. Ainda assim, a violência que caracteriza o “realismo feroz” (CANDIDO, 1987), tão presente em Rubem Fonseca, permeia toda a narrativa, desde o passado de assédio e abuso de Lavínia, narrado no segundo capítulo, “Carne-viva”, passando pelos índios mortos que Cauby fotografa para o delegado no primeiro capítulo, até o seu apedrejamento e o assassinato de Ernani, no terceiro capítulo, “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo”.

Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, os protagonistas não são os agentes da violência, como são em *O invasor*, porém, sofrem diversas violências e com elas se relacionam. Em *O invasor*, os sócios Alaor e Ivan contratam um assassino de aluguel, Anísio, para matar o terceiro sócio, Estevão, sendo vítimas de chantagem por isso e tendo que incorporar o matador de aluguel a suas vidas. O enredo faz com que o submundo de crimes ganhe protagonismo, de modo a trazer para o primeiro plano a violência. Se no caso do *corpus* tratado a violência não ocupa o primeiro plano, é porque o amor ocupa. Longe da metrópole, o retrato de uma realidade dura, verossímil na região da Serra Pelada, é evocado,

mas como pano-de-fundo para o adultério, a luxúria e as difíceis escolhas que os enredam. Tal qual o olho desautomatizado que mira a fotografia artística, o olhar lançado pelo estrangeiro é de curiosidade e distanciamento, incidindo sobre um mundo que não é o seu, em que elementos novos se dão a conhecer e ângulos novos, a se explorar.

O estrangeiro carrega um não-pertencimento, algo que o faz se destacar dos habitantes e que o difere. Viktor e Cauby, em especial, não parecem querer pertencer, e pouco se relacionam com o ambiente de hostilidades civis, embora não possam se distanciar de todos aqueles acontecimentos, como assassinato de índios e matadores de aluguel. Enquanto isso, Ernani esforça-se para agir pela/com a comunidade, sem o conseguir. As longas tomadas de sua pregação na igreja mencionam o absurdo do manejo de terras – “não vamos permitir que as forças das trevas ocupem nosso espaço” –, o desmatamento chamado de “violento” e o envenenamento das terras, irritando poderosos em seu caminho. A tentativa de pertencimento fica expressa nos trechos da pregação em que o pastor fala sobre o “mercúrio assassino que foi colocado nas nossas terras”, e assim, por mais de uma vez, se inclui na comunidade por meio do uso do pronome possessivo no plural. Embora o ângulo do filme reforce a visão de Cauby, há uma forte presença do pensamento do pastor por meio dos sermões que ele prega. Ao oferecer ajuda à Lavínia, Ernani é mostrado de lado para a câmera, enquanto, com as mãos sobre a cabeça dela, proclama uma expulsão de espíritos malignos por dois minutos ininterruptos. O trecho parece longo enquanto vê-se o “milagre” da purificação de Lavínia, que passa mal na conversão. No entanto, excetuando esse trecho, os demais momentos de prédica – dois em igrejas – são funcionais para que sejam expressas as ideias do pastor, atentas ao mundo ao redor, de fato militando pelas causas que afetam os fiéis da localidade.

E, Lavínia, por sua vez, em sua robusta dificuldade de pertencer a si mesma, quando lançada a um novo lugar, e ainda com a crise provocada pela traição ao marido, é cingida em duas, sob a perspectiva de Cauby.

Analisando quadro a quadro, vemos os desafios da transposição literária para a fílmica, em que pensamentos, lembranças e referências não encontram solução objetiva na linguagem cinematográfica. Exemplo disso são as recorrentes citações de obras do filósofo do amor, Benjamin Schianberg, que acabam por serem enxugadas da película. Nas palavras de Luiz Ruffato, em crítica feita ao livro quando de sua publicação, os comentários do personagem do célebre autor são “ora cínicos ora autocomplacentes, mas sempre visando uma estranhíssima autoajuda” (2005). Schianberg, com ironia e cinismo, é citado em ratificação às ideias sobre o amor com as quais Cauby concorda. As citações embasam e autorizam a

tentativa do protagonista de convencer o leitor da assertividade de suas escolhas ao longo do enredo.

À utilização do personagem filósofo do amor em outra obra, o filme *O amor segundo o B. Schianberg*, cabe estudo posterior mais aprofundado. Convém, no entanto, mencionar que o filme também foi dirigido por Brant, data de 2009 e traz Gustavo Machado como protagonista, juntamente com a atriz-revelação Marina Previato. Diz-se haver na construção de seu formato e enredo muito aproveitamento do improviso e da construção autoral do casal de atores, confinado em um apartamento, fato que endossa a opinião de Adriano Barroso sobre a liberdade artística dada aos atores e a linguagem expressiva com que procura tecer suas obras.

O fato de personagens excluídos do filme – como a dona da pensão, o careca e o menino, todos presentes nos episódios bucólicos vividos por Cauby na pensão – serem matéria-prima para a elaboração de um texto dramático escrito pelo mesmo autor não configura uma apropriação, mas uma adaptação de um suporte para outro.

O Cauby do livro apresenta-se um pouco mais verossímil que no filme, e isso é explicável por um motivo aparente. A busca de aprovação do leitor em relação às decisões tomadas pelo narrador é tangível no texto. Em momentos como: “não adianta explicar. Você não vai entender” (AQUINO, 2005, p. 11), Cauby fala diretamente ao leitor e já busca seu interlocutor. Longe de ser um herói clássico, Cauby elabora explicações para suas atitudes, justificando-as, mas tampouco se vitimiza com isenção dos acontecimentos que está prestes a narrar com o olhar apaixonado de quem não se arrepende, juntamente com uma carga de ironia.

Sua súplica por compreensão se deve à assunção de que o ato adúltero é explicado devido à sua esperança de ficar com Lavínia, visível em: “Entende agora por que eu fiquei? (2005, p. 187)” e “Você não teria esperança?” (2005, p. 229), dando a entender que, humanamente, não se pode negar um pedido, uma expressão do amor, voltando-lhe as costas. A defesa de suas atitudes, justificada nesses apelos ao interlocutor, traz à tona o debate acerca do ponto de vista interno da narrativa do livro e a decisão de não se adotar a mesma voz narrativa no filme. Para Candido, a primeira pessoa seria mais adequada à realidade veloz e fragmentária de um sujeito alocado em um espaço-tempo de igual conjuntura. Ele cita que “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (1989, p. 211-212).

Assim, a aproximação atual da escrita em primeira pessoa seria também entendida pelo viés da tentativa do autor de narrar a partir da ideia da experiência, ao misturar-se ao homem comum. Candido explica ainda que o narrador

[...] deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras). (1989, p. 212).

Sob esse prisma, a escolha fílmica da narrativa tradicional, em terceira pessoa, sem a voz em off ou recursos de angulação e enquadramento para dar ao espectador o olhar do narrador-personagem, soluciona o problema do capítulo “Carne-viva”, cuja narrativa precisaria ser em terceira pessoa, dado que os acontecimentos ocorrem anos antes de Cauby cruzar o caminho de Lavínia. O narrador onisciente desse capítulo, em terceira pessoa, é mais próximo da narrativa fílmica, em que a cena é vista sem intermédio claro de uma narrativa, mas guiada visualmente. Além disso, é um trecho em que o narrador revela sentimentos, impressões e pensamentos de maneira clara e sem ressalvas. A literatura possibilita essa angulação, tornada empecilho para a linguagem cinematográfica, que mostra o ator em cena, mas o que o personagem sentiu ou pensou há de ser decifrado na atuação e na interpretação subjetivada de cada espectador. Talvez resida aí a dificuldade de muitos em avaliar e criticar adaptações: há que se lidar e saber distinguir a expectativa gerada pela leitura de um narrador onisciente, que entrega pensamentos e sensações ao leitor sob um conjunto sinestésico de percepções, da compreensão visual de sua representação e das escolhas de tradução da mesma. A cena, se não descreve tais percepções, precisa mostrá-las na atuação do elenco ou na montagem. O mesmo se dá com as longas descrições da literatura romântica e realista em um primeiro momento: esses períodos são substituídos pela explosão da imagem instantânea, que não depende da composição gradual imaginativa para se formar.

Uma vez que a atuação de Gero Camilo nos sugere um personagem mais cínico e mais misterioso que aquele mostrado no livro – em grande parte devido a uma forma própria do ator de interpretar, como veremos adiante –, a atuação de Camila Pitanga parece mais enrijecida pela equipe de direção, de modo a se denotar mais fragilidade e superficialidade, se comparado ao perfil de Lavínia no livro. Tal análise se explica em função da particularidade da linguagem literária de se aprofundar e se alongar no tempo psicológico da vida do personagem. Mesmo com o uso do flashback para remontar o encontro de Lavínia e Ernani, o

capítulo do livro dedicado a narrar o passado da personagem aprofunda as questões identitárias de Lavínia e a tecem mais complexa que nas telas. Algumas outras ferramentas podem incrementar o recurso do flashback no cinema, de modo a torná-lo mais acessível ao espectador, associando-o a outros efeitos que denotam a modificação cronológica ou a memória. Exemplo disso são os efeitos de imagem, como aplicar diferenças de coloração, de nitidez ou borrões; efeitos de som, como alterações nas vozes, música de fundo; e, até mesmo, efeitos de câmera, mostrando a lembrança de um personagem em sua fase infantil através do recurso do ponto de vista, como a imagem a partir de um berço ou de pés de indivíduos, como quem está debaixo de uma mesa. Para aplicar o fechamento do parêntese temporal da vida pregressa de Lavínia e Ernani, o recurso utilizado foi a inclusão de uma sequência que não está no livro e, mesmo curta, congela os acontecimentos da trama principal em uma digressão curiosa. É o episódio do circo, cujo ator, Magnólio de Oliveira, que interpreta o palhaço e mestre de cerimônia de um circo sem muitos recursos, é o mesmo que faz o matador de aluguel, Chico Chagas, na primeira parte do livro e do filme. Do blog do ator/produtor Adriano Barroso, tem-se a descrição de como se operou a inclusão da cena e do ator no filme:

[...] o Beto tem essa faculdade incrível de respeito às pessoas e mais ainda, de adequar o filme ao que a cidade apresenta. um belo exemplo disso se chama Magnólio.

Magnólio é um cara que encontramos na cidade, ele é o palhaço de um circo incrível, que está ligado a um projeto de uma Ong, o Saúde Alegria, que leva assistência médica a ribeirinhos menos afortunados num navio que tem até U.T.I. O trabalho dele é, através das palhaçadas, ensinar noções de higiene pessoal às crianças. Incrível.

E o Magnólio é um cara incrível, primeiro na aparência. Ele é branco, queimado de sol, tem vitiligo pelo corpo todo, usa um cabelo esbranquiçado pelo tempo e que parece o bozo e tem uma voz que parece que fez traquiostomia.

Quando o Beto conheceu esse cara e conheceu a história dele (o cara fez teatro em São Paulo na década de 70, trabalhou com grandes nomes como Paulo Autran, Ítalo Rossi, e muitos etcéteras, veio parar em Santarém por motivos humanitários, viaja o mundo inteiro e é meio bruxo, maconheiro pra caralho também), quando o Beto se aproximou dele, acabou modificando um personagem do roteiro para caber nesse cara. Chico Chagas é um personagem que aparece no livro do Marçal Aquino como um matador de aluguel, que fica amigo do Cauby, e, exatamente em nome dessa amizade, não aceita o "trabalho" que oferecem pra ele de matar o Cauby, acaba indo à casa do fotógrafo para avisá-lo que querem matá-lo e aconselha ele a sair da cidade. O personagem, no filme, virou um palhaço de circo, o Cauby chega a participar de um dos números dele durante o filme (essa é mais uma sequência que tive que produzir 200 figurantes crianças. Rrsrsr) mas não é du caralho? (BARROSO, 10 ago. 2010).

O episódio evidencia certa espontaneidade na configuração do próprio roteiro do filme, que, flexível, é modificado em função de valores artísticos e opiniões da direção. Além disso, torna-se uma sequência complexa, por desarticular a espontaneidade e fluidez com a

qual o circo, e junto com ele, o teatro, se servem para suas encenações. Por outro lado, podemos ver similaridades na “montagem de atrações” existente na construção do filme e dos números de um circo, tomando o termo usado por Eisenstein em relação a “todo elemento que submete o espectador a uma sensação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais” (1983, p. 189). É curioso como é o exemplo do circo que Eisenstein utiliza para refletir sobre o recurso da montagem de atrações previamente organizadas para atingirem determinadas reações. O filme, excetuando a espontaneidade da atuação e a força da presença, requer tática semelhante, com o propósito de suscitar determinadas identificações do espectador com os personagens e criar emoções na recepção. O circo ilustra tais aspectos intrínsecos aos números apresentados pelos artistas, no caso, pelos palhaços, para agitação do público. Nesses termos, o filme se distancia desse critério de montagem, por não objetivar a espetacularização, mas sim uma “composição harmoniosa” que fosse justificada na verossimilhança do texto (EISENSTEIN, 1983, p. 191). E, com cenas lúdicas, o matador torna-se o palhaço que olha diretamente para a câmera, desafiando o espectador e com ele falando, como mestre de cerimônia, em tomadas que facilmente se encaixam no critério de filme de arte.

Em sintonia com a construção fílmica, a versão da personagem Lavínia, após seu diagnóstico de insanidade, se assemelha a uma figura de fraqueza e fragilidade, em detrimento da explosão de temperamento, humor e energia que o livro nos dá a conhecer a respeito da fascinação que ela exerce nos homens. Dessa forma, percebe-se que Camila Pitanga pode dar vida à personagem sob o prisma da beleza explosiva, mas não a preenche com a energia evocada pelo livro, possivelmente devido a direcionamentos que constroem a personagem de maneira fragilizada na película. A atriz declarou, em uma breve entrevista à TV Folha, que sua maior dificuldade foi encenar a loucura, pois a Lavínia “tem movimentos muito radicais”, por isso Camila Pitanga teria precisado “dar um mergulho muito radical para dar cor a essa mulher”. Em entrevista datada do período das filmagens, Marçal Aquino declarou: “a Camila Pitanga é linda, maravilhosa, mas não é a minha Lavínia” (2010), denotando que a imaginação tem seus meios próprios de se constituir a partir da literatura. Conclui-se que houve uma priorização, por parte da direção, da beleza e da escolha de uma atriz conhecida do grande público, em detrimento da personalidade da personagem.

Por outro lado, não se escolheu o ponto de vista de uma narrativa fílmica onisciente, que saberia, por exemplo, que o primeiro sumiço de Lavínia é um sumiço apenas para Cauby, pois ela teria sido internada por seu marido, Ernani. Portanto, o olhar evocado pela narrativa em terceira pessoa é, ainda assim, o olhar de Cauby. No livro, é por meio da primeira pessoa

que se mostra Lavínia, em seu ensaio fotográfico. O mesmo ângulo é evidenciado no quadro em que vemos a personagem posar para as lentes do fotógrafo no filme. O Cauby das letras e das telas guarda a diferença da linguagem e da subjetividade, presente no olhar de desejo e emoção, através da primeira pessoa. Por meio da câmera, decorre a problemática da cena vista em terceira pessoa, sujeita à apreciação livre da mediação do narrador, porém presa à estética e ao apelo de conotação sexual que a cena evoca: “o Beto não gosta de refletores, bandeiras, essas parafernalias que a gente vê em set, ele gosta da luz natural, opta pela poesia, faz cinema com o coração, com o corpo, entregue. Ver o Beto e Renas (Renato Ciasca) no comando do filme é um presente.” (BARROSO, 8 ago. 2010).

A captação cinematográfica tem seus recursos, sua “parafernália” tecnológica própria, mas, ainda segundo declarações de Adriano Barroso, a filmagem, na visão de Beto Brant e Renato Ciasca, ganhou outras conotações. Aparentemente, podemos afirmar que “luz natural” e “poesia” são diferenciais da direção sensível, na percepção de Adriano Barroso, elementos estes que foram combinados com elementos de “liberdade” junto aos atores, como ele cita em outro trecho das suas notas do blog: “Paulo Marrat mandou muito bem, leve na cena, improvisou tranquilo com os atores (essa é a orientação do Beto: Jogo. Ninguém nem pega o roteiro no set, os atores jogam o tempo todo e, quando está bom, fechamos a cena).” (BARROSO, 8 ago. 2010). Willem Dias, responsável pela montagem, também julgou o ambiente propiciado pela direção favorável:

O fato de conhecer os diretores e sua filosofia de trabalho ajudou a sintonia final. Eu acredito que montagem é o momento e composição. É o melhor momento dos atores, da câmera, dos diretores, da ação, em resumo, do filme. O fato de conhecê-los ajuda, claro, mas as percepções são diferentes e você tem que combinar tudo isso. Na maioria das vezes, era um trabalho colaborativo em que as ideias aconteciam entre nós. (PRESS BOOK, 2011, p. 17).

3.1 Quadro a quadro

Enquanto a linguagem do livro é sucinta e clara, e sua narrativa não deixa dados sem explicação ou omite detalhes, o filme cria um mecanismo completamente diverso, com uma narrativa lânguida e pausada, que não contempla os detalhes da trama por opção estética. Como se o livro revelasse um filme e o filme costurasse um livro. Se o livro não exerce a propriedade de descrever longamente, trazendo velocidade às cenas, como na transição de um

ambiente para outro, o filme não se preocupa com agilidade e se detém longamente em imagens da esplendorosa mata em torno da região, que, mesmo não dialogando com o enredo, ao menos maravilham os espectadores. Além disso, temos sequências ininterruptas de quatro minutos, com a câmera quase parada.

Cenas externas abundam na película, enquanto a casa de Cauby é o ambiente interno mais recorrente, assim como no livro, também preenchido de momentos bucólicos na varanda da pensão, durante as conversas com Dona Jane e o careca, na presença calada do menino: “o menino volta a esticar as pernas na escada. Ouvimos o apito de um barco no rio, um som melancólico. Como um pio de mau agouro. Mas não tenho por que sentir medo agora. Sou um homem sem medo, o que é bem raro aqui neste lugar” (AQUINO, 2005, p. 22). Talvez o ambiente externo tenha sido um traço que a direção de arte e fotografia não poderia deixar passar, uma vez que as belezas naturais são dos maiores atrativos do Pará, além, é claro, da esperança do ouro na região da Serra Pelada. Outro momento em que o ambiente exterior é aproveitado ocorre quando Cauby olha a passagem de um barco transportador de madeira no rio. Tal cena também remete ao fato de se estar aproximando o enredo da problemática real local.

A narrativa do livro se inicia na varanda da pensão de Dona Jane, onde, além da própria, Cauby e Seu Altino, um homem calvo, barrigudo, de dedos micóticos (AQUINO, 2005, p. 11), conversam amenidades, comentando do tempo ou de manchetes do jornal. São acompanhados por um garoto de “traços bonitos, cabelos escorridos e a pele bem escura” (AQUINO, 2005, p. 13), que fica ouvindo conversa alheia. Em meio a essa cena, Cauby retoma, de modo quase aleatório, lembranças que vão construir o panorama de sua vida. De um parágrafo a outro, ele explicita momentos e memórias, sugerindo fatos, mas não os revelando por completo. Por exemplo, quando descreve o menino – “tem traços bonitos, cabelos escorridos e a pele bem escura” – e afirma em seguida: “Chang teria gostado dele” (AQUINO, 2005, p. 13). A afirmativa ainda não é registrada pelo leitor com o assombro do peso que carrega. Posteriormente, se saberá que Chang era pedófilo.

Por esse caminho de livre associação mental, como se o fluxo da lembrança espalhasse a esmo as peças do quebra-cabeça às vistas do leitor, Cauby declara que “pensar no china faz com que eu lembre da mulher, nesta noite escura como breu em que Urano, o deus cordial, atravessa o grande corcel de fogo. Além de mim, era a única ali que acreditava nessas coisas. Foi na loja de Chang” (AQUINO, 2005, p. 13). Dita dessa forma, a frase não faz justiça à importância de Lavínia no livro e ao papel crucial do amor de Cauby por ela, em toda a trama. No entanto, é essa sua primeira referência.

As memórias ditadas pelo pensamento de Cauby são revisitadas a partir da sugestão de Seu Altino, o careca, em seus comentários soltos, a princípio, respondidos mentalmente pelo narrador-personagem. Em seguida, e com a crescente cumplicidade entre eles, Seu Altino retoma um antigo relato: o do amor vassalo por Marinês. Por meio da dualidade das narrativas romântico-trágicas que cercam os amores de Cauby e Seu Altino, ambas as histórias de descortinam: Cauby e sua sede carnal por Lavínia, e Seu Altino com sua devoção casta por Marinês.

A dualidade, na verdade, percorre todo o livro, seja por meio dos amores antitéticos de Cauby e do careca, seja através da mudança da narrativa, de primeira pessoa, nos capítulos 1, 2 e 4, para terceira pessoa no 3. Por sua vez, Lavínia opera sua própria dualidade, em uma escala menor, transformando-se ora em recatada, ora em lasciva – adjetivo que faz lembrar seu nome –, e tingindo-se com cores ora sóbrias, ora escuras e quentes.

Enfim, o tempo passado tece o enredo em paralelo ao diálogo com o careca e às interferências dos personagens presentes na pensão. Com o passar dos dias de claustro de Cauby, a narrativa do passado encontra o presente da ação, quando a história remota chega ao fim, dando lugar à expectativa de futuro, ou ao desfecho do livro. Assim sendo, os relatos de Seu Altino são norteadores de todo o desenrolar da história principal.

Ainda que divididos entre o amor carnal e o amor platônico, Cauby e o careca adotam posturas românticas em relação a suas musas. O personagem de Viktor, por sua vez, retratado como gay no filme e assexuado no livro, seria apaixonado por livros, cumprindo o papel de intelectual e questionando a existência do amor. A esse respeito, há um momento do filme em que Viktor declama Albert Camus: "Por que o amor de que aqui se fala é enfeitado com as ilusões do eterno? Todos os especialistas da paixão no-lo dizem, não há amor eterno, a não ser contrariado. Não existe paixão sem luta. Tal amor só encontra fim na derradeira contradição, que é a morte." (CAMUS, 1942, p. 54). Em resposta a essa declamação, Cauby responde: "esse negócio de amor platônico. Uma furada". Assim, entende-se que amor contrariado seria aquele intangível e não correspondido, tal qual o amor do careca por Marinês. As diferenças entre o amor carnal de Cauby e o amor platônico do careca são remetidas com suavidade pela declamação de Viktor, as associando pela oposição.

Em outro episódio, Viktor declama "Punhal de prata", desta vez atribuindo-lhe a autoria de Cecília Meireles. Esses momentos conferem a Viktor a aura de intelectual, com diálogos mais abstratos ou filosóficos, abarcando livros e autores de sua predileção. Os poemas que ele declama são um sinal de sua erudição e colaboram no sentido de esculpir um personagem literato na visão do espectador. A esse respeito, entende-se que o espectador

pressuposto precisa de tais referências para constituir a imagem de um intelectual, isto é, há uma conformidade com um estereótipo de intelectual que deve se situar no imaginário coletivo como um amante da arte, uma pessoa de prestígio social, que, amando a literatura, declama poemas e escreve livros. Na mesma sequência, Cauby e Viktor traçam o seguinte diálogo:

CAUBY: Você tem medo da morte?

VIKTOR: Tem cocaína aí?

CAUBY: Não tenho. Deixei tudo no sul maravilha.

VIKTOR: Você tem medo da vida?

Posteriormente, Viktor defende claramente: "o amor não existe, Cauby (...) é uma espécie de ópio que os homens inventaram para suportar a existência". Um recurso pouco usado nos filmes de mercado é o de se filmar o ator olhando para a câmera diretamente. Isso ocorre com a declamação de Viktor fitando a câmera, na atuação de Gero Camilo, bastante peculiar, em alusão à atuação teatral, elogiada por Adriano Barroso:

[...] o personagem do Gero é maravilhoso, é um dândi que vive por essas bandas, um cara culto com muita leitura, que está escrevendo o livro da sua vida, que, de acordo com Beto Brant, é *Viagem a Andara*, do Vicente Cecim. O Beto pirou no livro. Aliás esse é o primeiro personagem que eu vejo o Gero fazer no cinema que respeita realmente quem é o Gero. O Cara é um multitalentoso, poeta, compositor, dramaturgo. O cara é uma sapiência. Acabou de gravar um disco lindo (levou cópias para Belém) e conversar com o Gero é se alimentar de informações das mais várias. Já era fã dele, imagina agora. (BARROSO, 8 ago. 2010).

O livro declamado pelo personagem Viktor é um recorte da fragmentada narrativa poética de Vicente Cecim, escritor paraense contemporâneo. Cita-se do trecho incluído: "Eu falo de um homem que dirá adeus às cidades. E assim caímos no exato momento que o sargento nazareno está caindo para sua segunda vida". O livro *Viagem a Andara* (editora Iluminuras) é de 1988 e recebeu o Prêmio da Crítica da Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo. A intertextualidade presente na referência, associada ao estudo de Clauss Cluver, nos remete ao pensamento de que o cinema é um produto híbrido, resultante de conexões livres dos seus interlocutores, a partir de associações entre as linguagens visual e verbal, no sentido de se obter uma arte que conta com ambas.

Em outro momento da atuação de Gero, a direção incorpora trechos que não faziam parte do roteiro original, a partir da forte presença do ator. Os relatos de Adriano Barroso nos revelam tais aspectos:

Na sequência de hoje, Vicktor Laurence, próximo do seu suicídio, resolve sacanear com Cauby ao mostrar as fotos nuas de Lavínia roubadas da casa do fotógrafo. No roteiro, a cena aconteceria em seu escritório. Mas nas mãos do Beto... Como a casa tem uma piscina seca, o Beto decidiu levar a cena pra lá. Pra ficar mais surreal, o Gero havia escrito um texto sobre a Lavínia, o Beto incluiu na cena, e a cena ficou escandalosa. Os dois fumam maconha dentro da piscina seca, enquanto Vicktor declama seu poema para Cauby, daí ele mostra o motivo de sua inspiração. Cauby fica puto e preocupado, porque seu “segredo” está sendo descoberto e vai embora, e o Vicktor/Gero termina a cena com a frase “Santa é a carne que peca”. (BARROSO, 16 ago. 2010).

O filme *Eu receberia...* é produzido pela Drama Filmes, com apoio da Petrobrás Cultural. Na primeira imagem do filme, vemos uma mulher nua em uma praia, com traços caboclos, posando para a câmera, numa alusão a um ensaio fotográfico. Sabe-se, durante o livro, que os primeiros trabalhos de Cauby (Gustavo Machado) na cidade foram fotografando prostitutas para fotos-souvenirs, dado que não é revelado no filme. Em seguida, aparece um ferry boat transportando Cauby até a margem de um rio, e o vemos de frente. A chegada dele na outra margem pode indicar o início de tudo, com a chegada do forasteiro na cidade. E, na próxima cena, temos o fotógrafo registrando os presos na presença do personagem de Polozzi (Adriano Barroso). Nota-se que os presos são todos índios, talvez figurantes encontrados na região dos kaiapós. A cena seguinte já traz a primeira visita de Lavínia (Camila Pitanga) à casa de Cauby. A câmera focaliza Cauby em close, em pé, na frente de sua casa, e registra sua expressão quando vê, por cima do muro, Lavínia chegando. Ele se aproxima e podemos acompanhar, em plano sequência, quando ele abre a porta para recebê-la.

Nesse ponto, cabe-nos atentar para dois aspectos relevantes. O primeiro deles é o fato de que o relato trazido na adaptação se inicia na página 25, tendo Lavínia o avisado por telefone. Porém, o dado importante dessa diferença é o corte de alguns personagens. A palavra “corte”, de fato, só se aplica ao chinês Chang, dono da loja de revelação. Cenas com esse personagem foram, inclusive, gravadas, mas optou-se por retirá-las, ou melhor, deixar de incluí-las no produto final. “Nos dias 5 e 6, Paulão estava aqui para rodar as cenas do Chang, um pedófilo dono de um foto (sic) onde Cauby encontra Lavínia. Foi bacana a cena também” (BARROSO, 8 ago. 2010). Para dar conta da exclusão do personagem Chang, momentos em que sua participação era requerida na construção do filme precisam ser adaptados com sua ausência. Tais escolhas podem se dar durante a elaboração do roteiro, durante as filmagens,

em função de opções táticas, ou a posteriori, já durante os processos de edição e montagem. Enquanto no livro o chinês dá informações a Cauby sobre quem seria o marido de Lavínia, no filme é Viktor que as revela.

Embora em muitos momentos os diálogos sejam preservados, o caráter visual que o filme traz para a construção do protagonista é mais intenso, dada a possibilidade de o livro fornecer pensamentos e sentimentos de Cauby. Assim, enquanto o narrador se autojustifica, contribuindo para a identificação do leitor com o personagem, o Cauby retratado no filme cumpre um papel bem mais apelativo, corroborado pela construção da identidade visual do ator. Vê-se Cauby vestindo uma camisa de botão aberta, denotando sedução desde a primeira cena com Lavínia.

Começando a história de Lavínia e Cauby a partir da primeira ida à casa dele, é possível deixar de lado o primeiro encontro, que foi na loja de Chang, onde Cauby começou a paquerá-la. É também nesse ambiente que Lavínia mostra as fotografias tiradas por ela para a avaliação de Cauby. No filme, a primeira cena dos dois é na casa de Cauby, quando Lavínia examina todo o ambiente. Cauby mostra uma suposta foto da “avó” e detalhes do jogo de sedução se perdem, pois, no livro, se sabe que Cauby omite, por exemplo, que não se trata da avó dele, mas, diante da comoção que a boa fotografia provoca em Lavínia, não revela a verdade. Soluciona-se o fato de Cauby ter um tatu de estimação morando no quintal, dada a provável dificuldade de se obter um tatu, o transmutando em uma iguana – mesmo mencionada no filme como sendo um camaleão. Solução semelhante é dada para o muro do interior da locação escolhida para a residência de Cauby, pintado com peixes. Em diálogo com Lavínia, a pintura é incorporada: “– Foi você que fez isso?/– Eu e um amigo meu”.

A segunda visita de Lavínia em ambas as obras vai do ensaio fotográfico à relação sexual. Certamente, a visualidade que o filme proporciona é mais contundente e menos poética que aquela oferecida pelo livro. Há uma sedução no livro que não chega a ser vulgar, reproduzida em planos sequência na linguagem fílmica. Segundo Adriano Barroso, houve uma cena muito maior de sexo, que foi cortada, possivelmente, na fase de edição:

[...] no dia de ontem rodamos as sequências em que Lavínia se entrega a Cauby. Foi um puta plano sequência. Os dois faziam amor pela primeira vez e piraram dentro da casa, a sequência começava na cama, com os dois trepando e seguia pela casa toda até o quintal, num banho de mangueira delicioso. (BARROSO, 8 ago. 2010).

O Cauby interpretado por Gustavo Machado, a priori, soa mais vulgar em seu galanteio, mas chega a uma imagem obsessiva em relação ao amor ser proibido. Ele segue

Ernani, procura Lavínia em um de seus sumiços, frequenta a igreja em busca de pistas ou somente para ver o marido traído, chegando a afirmar: “às vezes eu pensava nele enquanto tirava a roupa de Lavínia.”. E completa: “(Schianberg adoraria ouvir isso)” (AQUINO, 2005, p. 55).

Há uma participação de destaque da imagem em ambas as obras, descritiva e visualmente, de modo que temos na fotografia mais que um interesse comum entre os personagens. Cria-se um elo entre eles, seja no ato de fotografar, seja nos ensaios de Lavínia, cujas imagens testemunham tanto a traição quanto a paixão. É também por conta da fotografia que Cauby será culpabilizado pela morte do pastor, marido de Lavínia. Viktor, ao ter enviado as fotos para serem publicadas post-mortem, cumpre ainda um papel de carrasco dos atentados cometidos contra Cauby.

O close-up² é um recurso de câmera que confere mais dramaticidade à imagem, por oferecer um olhar ao detalhe. No filme *Eu receberia...* é utilizado nas cenas em que Cauby fotografa índios para o delegado e Lavínia, em um contexto diverso. Os olhares lançados aos objetos retratados na fotografia são os do personagem Cauby e, portanto, o ângulo é de acordo com um recurso de câmera chamado “ponto de vista”, em que o nível da câmera acompanha o nível dos olhos do personagem cujo ponto de vista é mostrado. Já o plano-médio ou americano, que mostra os corpos dos atores até a cintura, não é tão usado no filme quanto o ângulo que mostra os personagens do peito para cima, deixando o espectador, em geral, mais próximo das cenas.

A segunda sequência em que Cauby e Lavínia estão juntos, repleta de sensualidade durante o ensaio fotográfico, novamente aciona recursos visuais expressivos da sedução. Um terceiro momento íntimo do casal oferece, de modo muito poético e imagético, uma sequência que, apesar de estar somente no filme, não poderia ser mais visual. Com tintas vermelhas e, em seguida, pretas, o casal brinca de pintura corporal tocando o corpo do outro com pincéis finos. Em uma espécie de dança contemporânea que reproduz ataques indígenas, traçam linhas pelo corpo um do outro, que em muito aparentam cortes. Embora tal cena ocorra nos primeiros minutos do filme, temos um dos momentos mais sensuais da película, cujo estímulo visual parece mais contundente que as cenas de sexo tórrido envolvendo Lavínia, recorrentes nas duas obras. A tomada é típica de um filme de arte, no sentido de que foi uma escolha dos diretores exibir a relação apaixonada dos protagonistas em um tom de beleza e sedução.

² Plano que “ênfatiza um detalhe [...] uma aproximação detalhada [...]. Amplia a expressão do intérprete e, por conseguinte, aumenta a intensidade do momento. Por ser muito usado em Tv, dizem, perdeu o impacto de outrora” (COMPARATO, 1983, p. 151).

O primeiro indício de que Cauby estaria obcecado por Lavínia se mostra na primeira ida ao culto para ver Ernani. Ele é, como um homem apaixonado, acometido pelo ciúme. Quando tem chance, pergunta para ela após o sexo: “conheci seu marido, vocês trepam?”. A provocação recebe a seguinte resposta: “ele se interessa pelo meu corpo também”.

Em outro trecho, Lavínia o encontra voltando bêbado para casa, já de manhã, e, então, num rompante, ele anuncia seu amor: “deixa eu te dar um beijo aqui no meio da rua (...) a gente se ama, pô (...) eu tô lúcido (...) só vou entrar se você me der um beijo”. Lavínia, que no livro parece descomprometida em guardar em segredo a relação, aparece nesse momento preocupada com a divulgação da relação e pede que entrem na casa de Cauby entre tentativas dele de beijá-la. Mais adiante, Cauby anuncia que vai voltar para São Paulo, causando desespero em Lavínia. Essa afirmação é mais consistente no livro, pois o leitor sabe que ele agendou a mudança, que está sendo alertado por Pollozi e que blefa quando diz à Lavínia para pedir que fique. E, antes da foto de despedida, no momento em que Cauby afirma estar indo embora da cidade, Lavínia revela estar esperando um filho dele. O arrependimento da resposta dada por Cauby – “como é que você sabe que é meu?” – é explicitado por ele mesmo no livro, pois justifica sua falta de sensibilidade com a fragilidade da situação. No filme, não havendo chance de explicar tal discernimento por parte do personagem, apenas se vê o efeito da frase em Lavínia. Ela joga a fotografia que tem nas mãos no chão, em um ímpeto de raiva. Ernani aparece na porta e chama por ela, que vai até ele, cochichando antes a Cauby que Ernani não pode ter filhos. Nesse momento, a linguagem visual é bastante contundente através do abraço que Ernani e Lavínia trocam, enquanto Ernani olha duro para Cauby. O enfoque da câmera sugere a posição de Cauby, pois o espectador o vê de costas, também assistindo ao abraço de Lavínia e Ernani, e, quando o pastor a leva embora no colo, sugere a angústia e o ciúme de Cauby diante da cena de carinho do casal.

Nas cenas com Lavínia, a filmagem adota, predominantemente, o ponto de vista seja de Ernani seja de Cauby, modificando-se raramente para o ponto de vista dela, mostrado por meio da câmera posicionada atrás da cabeça dela, por meio da qual acompanhamos o que ela vê. Desse modo, entendemos que o olhar sobre Lavínia é, majoritariamente, em terceira pessoa, também no filme. Desse modo, pode-se pensar que o amor evocado por ambas as obras é da direção homem-mulher, sendo a personagem de Lavínia o objeto adorado por Cauby e Ernani.

Além disso, há elementos suprimidos no filme que pontuam no livro uma personalidade mais contundente, mais forte e instável. Exemplo disso é o episódio em que ela chega ao hotel onde está vivendo com Ernani – em Vitória, Espírito Santo, no livro; e Rio de

Janeiro, no filme – de cabelos pintados de loiro, num rompante de vontade de mudar. Nessa mesma sequência, ela mal cumprimenta o Pastor, que fica embasbacado com sua beleza e juventude. No filme, vê-se uma Lavínia tímida, de gestual introspectivo, cabelos bastante comportados, escuros e lisos, e quase nenhuma maquiagem aparente. Ela cumprimenta o Pastor Isaías com humildade, dizendo: “Ele [Ernani] falava tanto de você”. Essa alteração talvez se dê em função do fato de o ator Antônio Pitanga, pai de Camila Pitanga, representar o papel de Isaías. Pode ser também esse o motivo para o papel ter sido alargado no filme, em que o personagem fala algumas linhas sobre a pregação eficiente de Ernani e sua vocação para as canções, fato que não ocorre no livro.

Lavínia, longe de ser uma personagem romantizada, casta e pura, traz, no livro, conflitos em relação à traição, num desenho contraditório formado por uma ex-prostituta, perseguida por fantasmas do passado e cheia de traumas resultantes de uma família despedaçada. Não se sabe o quanto tal quadro familiar e os traumas causados por ele justificariam a sintomática da bipolaridade; sabe-se, no entanto, que ela é acometida por transtornos de personalidade, a ponto de negar ser quem é diante de situações-limite, como no último capítulo. Os ímpetos da Lavínia instável são mostrados por meio de um surto de agressividade. Ela quebra coisas na casa de Cauby, em descontrole. Três dias depois, aparece frágil e chorosa. É quando se dá o episódio da foto de despedida. No livro, ela faz o pedido. No filme, possivelmente para mostrar sua fragilidade, é ele que pede para fotografá-la. Ela não responde e vai cambaleando, débil e deprimida, posar.

Por estar encaminhando a personagem para o auge de sua loucura e falta de discernimento, a desconstrução da personalidade sexualizada e arredia é verossímil para uma ex-prostituta protegida e convertida por um pastor. No entanto, a vida de traumas e deterioração da marginalidade dá lugar a uma posição respeitada de esposa do pastor, condizente com uma mulher forte, que superou muitos acontecimentos trágicos desde a juventude. Trata-se, de fato, de uma sobrevivente. O livro desenvolve com mais precisão o lado embrutecido de Lavínia, enquanto que as escolhas do cinema remontam maior fragilidade. Ainda assim, vê-se uma prostituta viciada, derrotada e agressiva na película. A gradação é visível, por exemplo, no trecho em que relata, em primeira pessoa – o que não ocorre no livro –, seu passado de ruínas: “só quando fui agarrada pra fuder é que eu comecei a entender as coisas, comecei a ter consciência”.

Ao longo da narrativa são citados alguns antecedentes dos distúrbios que justificariam o fato de Lavínia terminar em um hospício, com um nome que não o seu de batismo. Ela fora internada, mais de uma vez, por Ernani, que a registra como filha na ficha hospitalar. Podem-

se elaborar hipóteses para esse fato, como por exemplo, o marido ter dificuldade de assumir o relacionamento com uma mulher trinta e oito anos mais nova, ou com uma mulher que apresenta tais distúrbios, mas, do modo como é descoberto pelo narrador, soa como se Cauby o estivesse julgando por essa decisão, apontando o preconceito intrínseco ao ato de esconder sua condição de marido.

O histórico de Lavínia traçado no capítulo “Carne-viva” – o descaso da mãe, o ambiente de drogas e criminalidade dos irmãos, o abandono da escola e, por fim, os abusos do padrasto –, ao mesmo tempo em que apresenta possíveis motivações para os descaminhos que ela teve ao fugir de casa aos 14 anos para ganhar a vida e tornar-se prostituta em Vitória, também delinea possíveis causas dos distúrbios que ela viria a apresentar.

A “loucura” de Lavínia não é um transtorno exclusivo de gênero, mas o que chama a atenção é o valor ético que se passa por ciência no diagnóstico. Como afirma Foucault: “De fato, a medicina como ciência positiva não podia ter influência sobre a divisão ética da qual nascia toda razão possível” (FOUCAULT, 1978, p. 160). Desse modo, entende-se que o peso da moral e dos valores comportamentais interfere tanto na legitimação dos critérios de loucura e sanidade, quanto em todos os demais valores que distinguem entre o comportamento social aceito e o reprovado. Cabe ressaltar que, no caso da personagem Lavínia, a prostituição é explicada como uma falta de alternativa, uma necessidade, levando-a a fazer uso de substâncias tóxicas ou alucinógenas, até ser resgatada por um homem que lhe propõe uma relação de esposa, ou seja, um privilégio social frente à degradação em que ela se encontrava, visto que, em nossa sociedade, possuir um marido confere status, enquanto ser prostituta é ser marginal. Em dado momento, com o falecimento do seu salvador, a personagem padece de algum grau de insanidade, já manifestado antes, devido aos indícios de dupla personalidade. Lavínia fica sob um estado catatônico, oscilando memória e amnésia, decorrente do estado de choque provocado pela perda do bebê, cuja paternidade ela atribui a Cauby. A loucura, portanto, está, em algum grau, ligada ao abandono por parte de um homem e à solidão, muito embora, na história da personagem, saibamos que ela teve que lidar com circunstâncias muito mais trágicas.

A mudança de conjuntura se dá ainda em paralelo ao relato do careca. Cauby se torna o namorado de Lúcia, o nome que Lavínia assume e com o qual fora registrada no hospício pelo pastor, talvez na tentativa de protegê-la e sabendo-se perseguido. Lúcia e Cauby estabelecem uma relação recatada, na qual a dedicação de Cauby na recuperação de Lavínia suplanta a relação sexual existente até então. O careca, por sua vez, confessa a Cauby, longe do registro do gravador do menino, que, por fim, Marinês se entregou a ele após uma vida

inteira de luto pelo falecimento do noivo e anos de purgação por sua perda. O sexo destoa do amor platônico e representa, para o careca, que sua espera incansável fora recompensada.

Desse modo, entendemos que a construção das personagens femininas e das relações amorosas que elas inspiram se torna antitética diante de seus respectivos desfechos. Assim como em outros aspectos de ambas as obras, descortinamos temáticas que se ramificam em seus duplos: estrangeiro e nativo, loucura e sanidade, amor casto e amor sexual, pertencimento e não-pertencimento.

CONCLUSÃO

No presente estudo, a partir da comparação entre o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, e sua adaptação cinematográfica, com roteiro do próprio autor em parceria com os diretores Beto Brant e Renato Ciasca, tratamos de divergências existentes entre as linguagens literária, fotográfica e cinematográfica para conseguirmos tecer-lhes proximidades e distâncias.

Assim como a literatura, o cinema é um documento social, retrata e recria o mundo por meio de sua linguagem, no sentido de compor um modo de ver. Dessa forma, o que se veicula na película pode ser pensado sob a ótica ideológica e psicológica e, assim sendo, opera no sentido de compor uma verdade que age sobre a recepção do espectador. Para que a materialidade de sua mensagem narrativa seja passada, o filme constrói-se sobre aspectos estéticos e técnicos, reunindo mecanismos visuais, como enquadramento, quadro, fotografia, ângulo; sonoros, como trilha sonora e sonoplastia; e também sequenciais, como montagem, edição e sequência. Para o “autor” de arte, a linguagem cinematográfica é mais uma zona estética, constituindo espaço de criação e experimentação que pode afetar o espectador. Para o “produtor” de arte, é um mecanismo de entretenimento capaz de evocar, em primeiro lugar, a recepção. Para o produtor, o filme é um produto voltado à sociedade. Para o autor, é um produto emancipado.

Desse modo, observamos as estratégias fílmicas que postulam o filme *Eu receberia...* como um filme de arte, em sua tentativa autêntica de fugir do estigma da composição de filmes voltados ao mercado, ou seja, que objetivam uma vendagem específica e, para tal, se constroem sobre esquemas pré-estabelecidos, geralmente objetivando uma lógica televisiva já habitual em acesso, ritmo e simplicidade da história. É comum em filmes construídos para um grande público a exploração de temas ligados a sexo e violência, em geral considerados apelativos e clichês por meio do uso da estereotipia e dos arquétipos, que, antes de problematizar ou questionar estigmas, os reiteram, se aproveitando deles para se associarem às temáticas da moda. Sob o aspecto constitutivo, fogem das funções estéticas e experimentais que identificam o cinema considerado artístico, bem como das “assinaturas” que caracterizam a personalidade da direção. Em relação a adaptações, o cinema comercial se pauta no conceito de “fidelidade”, na tentativa de que a ideia de reproduzir imagetivamente a matéria narrada atribua ao filme maior grau de aceitação entre os leitores, com o objetivo de superar em muito

o público da obra que a inspirou, no caso de um best-seller. Também pela crítica, a obra adaptada muitas vezes é vista com o apego ao critério superado da “fidelidade”.

Analisamos o conceito de adaptação sob a luz dos estudos midiáticos que não tecem critérios estereotipados sobre os desdobramentos consecutivos a obras em qualquer suporte e compreendem como intertextuais obras que dialogam com outras mídias. Sob o mesmo diapasão colocamos o conceito de “tradução”, refletindo sobre as metamorfoses que se fazem possíveis na transposição de argumentos de um suporte para outro, tomando o conceito da síntese cinematográfica de empréstimo. Assim como analisamos livros, comentando sobre a polifonia que evocam, a complexidade de seus personagens, os aspectos políticos, sociais, psicológicos que descortinam e as problemáticas tempo-espaciais do enredo, podem-se tecer discussões de mesma natureza e profundidade sobre filmes, e filmes adaptados, entendendo que suas construções podem amplificar debates, ainda que haja limitações em cada linguagem. Reconhecendo suas diferenças, é preponderante que se busque fugir do reducionismo causado pelo conceito da fidelidade de uma obra àquela que a antecedeu, para que se analise na segunda obra, a adaptação, suas construções autênticas.

Entendemos, com essa análise, que o filme *Eu receberia...* pode transportar a atmosfera do livro para as telas, resguardadas as dificuldades da linguagem fílmica em relação à subjetividade da narrativa em primeira pessoa, que, mesmo sendo constituída de modo diferente, não caberia em um suporte imagético, se o objetivo fosse esse.

Walter Benjamin, ao tratar da “tarefa da tradução” indica que idealizar um leitor – ou espectador – pode ser “nefasto” às obras, “porque estas devem pressupor unicamente a essência e a existência do homem em geral” (BENJAMIN, 2011, p. 101). Benjamin também ressalta a ideia de que a obra traduzida não poderia significar algo para o original, por melhor que seja, embora fique sempre conectada a ele, revelando aspectos que fazem da tradução um enunciado comunicativo passível de compreensão. Isso nos leva a pensar que a avaliação de uma tradução pode ser feita em função de sua habilidade de comunicar bem ou mal. Nas palavras de Benjamin, seria a má tradução “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (2011, p. 102).

Em se tomando o livro como fonte ou base, ou tratando-o como obra “original”, haverá esperanças de que o enredo seja situado conforme o livro indica e que haja uma manutenção do argumento, ou a mesma palheta de cores na adaptação. Ao pressupor a ótica do grande público, não se pode levar às salas de exibição leitores do volume literário inspirador do filme que não se sintam ansiosos pela materialidade de suas imaginações sob a tutela das linhas literárias. Porém, há muitas adaptações que frustram os fãs mais apaixonados

com visões alternativas, ainda que igualmente inspiradoras. As oportunas discussões que são realizadas hoje não seriam tão férteis, caso todas as adaptações fílmicas buscassem seguir à risca suas parselhas literárias. No entanto, havendo se tomado o caminho da “reescritura” na elaboração do filme, o mínimo que a crítica espera é a projeção de novos temas, análises e entendimentos que a obra primeira não projetou. Assim, todo livro oferece diversas opções de veicular suas imagens, sendo a reescritura passível de ilimitados desdobramentos. Portanto, todo filme adaptado oferece um terreno propício para, em contraponto ao livro, revolver os estudos com elaborações sobre os mecanismos e conjunturas da adaptação.

Objetivamos aqui entender as construções promovidas pela equipe de diretores em comparação aos aspectos ressaltados pela obra literária. Ainda com a ênfase na linguagem, tentamos destrinchar as soluções visuais encontradas pela direção para que a supressão de cenas, aspectos textuais e personagens não alterasse o enredo ou nuances dele. Se o cinema possibilita, afinal, múltiplas construções a partir da adaptação de um material literário, há que se investigar de quais temas, ambientações e espécie de enredo se fala, a fim de que um diretor decida recriar sob a forma fílmica um argumento oriundo de uma obra literária.

De todo modo, há que se reconhecer um avanço dos desdobramentos do filme adaptado, no sentido de levantar aspectos relevantes que contribuam para a leitura (e releitura) da obra que a inspirou. Nesse sentido, entende-se que a obra literária, antecedendo cronologicamente a obra fílmica, desempenha a função maternal de nutrir a segunda com suas codificações, sejam elas iluminadas ou não pelo filme. Sob essa ótica, a obra-mãe pode nortear ou ser apagada em função da rota traçada pelo projeto que a seguiu, possibilitando que se entenda a paridade entre elas de maneira polifônica, sob possibilidades tantas quantas forem as possíveis leituras de cada obra individualmente. Sendo assim, as diferentes leituras depreendidas de um texto podem ocasionar muitas outras possibilidades de recriação, transformação e renascimento de um filme, com base no suporte verbal ou com a liberdade de criar em cima / além da narrativa concebida no livro.

O *corpus* tratado tem como premissa a criação de um roteiro produzido pelo mesmo autor do livro. Nesse caso, procuramos decodificar as nuances que diferenciam os suportes verbais do resultado imagético que se obteve sob a tutela de Beto Brant e Renato Ciasca, tomando a conjuntura complexa de Santarém, no Pará, para corporificar os personagens da obra.

Uma vez que o roteiro é o suporte que faz da ideia uma materialidade a ser filmada, é com a base textual que a transposição cenográfica e tudo que ela envolve alcançam sua realização. Desse modo, o processo fílmico tradicional é tecido primeiramente em palavras,

que posteriormente são encenadas, formam cenas gravadas numa cronologia diferente do desenrolar do enredo na narrativa, até serem organizadas pela montagem, em sequências que farão sentido para o espectador.

Olhando sob esse aspecto, não se pode afirmar que o cinema é imune à influência da palavra escrita, sendo a palavra, no caso, aquela concebida como significante gráfico a ser evocado concretamente quando diante das câmeras na filmagem. Desse modo, a palavra interfere na construção cênica uma vez que se refere a algum elemento visual. Beber em fontes diversas – sejam elas textos, pinturas, filmes, esculturas – constrói uma base consciente ou inconsciente de e para a arte. Portanto, mais que nomear as fontes, pode-se entender a matéria de que são feitas para possibilitar o estudo do produto concebido pelo entrecruzar de referências e contemplar-lhe a anatomia, textura, coloração e o que ele provoca e reverbera naqueles que o recebem. Entendendo a complexidade dos cruzamentos intermédias e as vastas possibilidades intertextuais que o cinema possibilita, espera-se contribuir para as discussões sobre as adaptações cinematográficas de livros de literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Eliska. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. *Caderno CRH*, Salvador, v. 21, n. 54, p. 611-622, set./dez. 2008.

ANCINE. ANUÁRIO 2012. Disponível em: <http://issuu.com/oca_ancine/docs/anuario_2012>. Acesso em: 14 jan. 2016.

AQUINO, Marçal. Entrevista. Disponível em: <<https://carlosemoura.wordpress.com/portfolio/entrevistas/marcal-aquino/>>. 4 abr. 2004. Acesso em: 30 jan. 2016.

_____. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

_____. Entrevista. Disponível em: <<https://webwritersbrasil.wordpress.com>>. 12 abr. 2010. Acesso em: 30 jun. 2015.

ARCHER, Michael. O real e seus objetos. In: _____. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BALÁZS, Bela. Subjetividade do objeto. In: XAVEIR, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983. p. 97-100.

BARROSO, Adriano. Blog do Barroso. Disponível em: <<http://barrosaoblog.blogspot.com.br/search?updated-max=2010-08-11T20:42:00-07:00&max-results=7&start=7&by-date=false>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVEIR, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, p. 121-128.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1936]. Disponível em: <<http://ideafixa.com/>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

_____. A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, Jeanne-Marie (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011. p. 101-119.

BERGO, Livia. O olho variável em Jacques Aumont: da pintura aos vídeos digitais. XII Intercom Sudeste, 2007, Juiz de Fora/MG. *Anais XII Intercom Sudeste*. Juiz de Fora: Intercom, 2007.

BONASSI, Fernando. *Entrevista*. Disponível em: <<https://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/fernando-bonassi/>>. 24 nov. 2011. Acesso em: 30 jun. 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMUS, Albert. *Mito de Sísifo*. França: Gallimard, 1942. Trad. Urbano Rodrigues e Ana Freitas. Portugal: Livros do Brasil, 1979. Disponível em: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/cle000131.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 119- 215.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. *Lumina*. Juiz de Fora: FACOM/UFJF, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CLUVER, Claus. INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, n. 1, p. 11-41jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit2006-jul.-dez.>>. Acesso em: 6 jun.2015.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.

DAMASCENO, Beatriz. O realismo no subsolo. In: CHIARA, Ana C. R; ROCHA, Fátima Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 75-86.

EINSENTEIN, Serguei. Novos problemas da forma cinematográfica. In: XAVEIR, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 216-244.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVEIR, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 269-275.

FIGUEIREDO, Vera Follain. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. *Ciberlegenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense*, n. 17, p. 15-26, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda>>. Acesso em: 4 jul. 2015.

_____. Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrista. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.). *Literatura e criatividade*. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. 1, p. 141-154.

FIGUEIREDO, Vera Follain. A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica. *Galáxia*, São Paulo, n. 24, dez. 2012, p. 103-114.

_____. Narrativas em trânsito. *Contracampo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal Fluminense*. Niterói, n. 21, p. 26-38, ago. 2010.

_____. Literatura, o mercado e o canto de sereia. *Légua & meia. Revista de literatura e diversidade cultural*. UEFS, Feira de Santana, n. 1, 2002, p. 84-90.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2.ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 63-78.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVEIR, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 143-145.

MULLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. *Outra Travessia. Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade de Brasília*. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/>>. Acesso em: 18 maio 2015.

PRESS BOOK. Disponível em: <<http://camilapitanga.net/wp-content/uploads/2012/04/Eu-Receberia-as-Piores-Not%C3%ADcias-de-seus-Lindos-L%C3%A1bios-press-book.pdf>>. 2011. Acesso em: 9 jan. 2015.

PUDOVKIN, V. O método do cinema. In: XAVEIR, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983, p. 66-70.

_____. O diretor e o roteiro. In: XAVEIR, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983, p. 71-74.

RAMOS, Fernão. Cinema e realidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 141-162.

RANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados. *New Left Review*, n. 14, mar./abr. 2002, p. 133-145.

RESENDE, Beatriz. Questões da ficção brasileira no século XXI. *Revista Grumo*, n. 6.2, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.beatrizresende.com.br/questoes-da-ficcao-brasileira-no-seculo-xxi/>>. Acesso em: 11 out. 2015.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBAS, Maria Cristina C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *Alceu. Revista de Comunicação da PUC-Rio*, v. 14, n. 28, jan./jun. 2014, p. 117-128. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/>>. Acesso em: 18 maio 2015.

RUFFATO, Luiz. A única narrativa possível para o nosso faroeste. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. 6 nov. 2005. Disponível em: <http://www.oocities.org/br/marcal_aquino/NOTICIAS/oesp0611052.htm>. Acesso em: 14 jan. 2016.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*. UnB, Brasília, n. 39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3907.pdf>. Acesso em: 4 out. 2015.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____; OLINTO, Heidrun Krieger nov. 2005. Disponível em: <http://www.oocities.org/br/marcal_aquino/NOTICIAS/oesp0611052.htm>. Acesso em: 14 jan. 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismos em questão. In: CHIARA, Ana C. R.; ROCHA, Fátima Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015.

SEORSI, Rosalia de Angelo. Cinema na literatura. *Pro-Posições*. v. 16, n. 2 (47), maio/ago. 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. Cinema e multiculturalismo. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

TEZZA, Cristóvão. In: AQUINO, Marçal. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Orelha do livro.

TV FOLHA. *Nudez não era o que eu mais temia, diz Camila Pitanga sobre novo filme*. São Paulo. 22 abr. 2012. Disponível em: < <http://tvuol.uol.com.br/video/nudez-nao-era-o-que-eu-mais-temia-diz-camila-pitanga-04020D9C376EE4B12326/ilha-tematica-38>>. Acesso em: 11 fev. 2016.