



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Marília Corrêa Parecis de Oliveira

**O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro
cinematográfico em *O céu e o fundo do mar*, de Fernando Bonassi,
e *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli**

São José do Rio Preto

2019

Marília Corrêa Parecis de Oliveira

O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em *O céu e o fundo do mar*, de Fernando Bonassi, e *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Perspectivas Teóricas nos Estudos da Literatura - PTEL), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. 2016/24304-7

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

São José do Rio Preto

2019

ERRATA

OLIVEIRA, Marília Corrêa Parecis de. **O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em *O céu e o fundo do mar*, de Fernando Bonassi, e *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli.** 2019. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, 2019.

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
4	20	Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de pesquisa, sob o processo n. 2016/24304-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).	Agradeço à FAPESP/CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa, sob o processo n. 2016/24304-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

IBILCE/UNESP
SEÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

Aprovado pelo Conselho do Programa em
reunião de 03/06/19 Encaminhe-se a
STPG para providências

São José do Rio Preto, 03 de 06 de 19


Prof. Dr. Pablo Simpson Kizer Amorim
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Letras

O48c

Oliveira, Marília Corrêa Parecis de

O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em "O céu e o fundo do mar", de Fernando Bonassi, e "Miguel e os demônios", de Lourenço Mutarelli / Marília Corrêa Parecis de Oliveira. -- , 2019

162 f. : il. + 1 CD-ROM

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara, Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Literatura brasileira. 2. Cinema. 3. Roteiro cinematográfico. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Marília Corrêa Parecis de Oliveira

O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em *O céu e o fundo do mar*, de Fernando Bonassi, e *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Perspectivas Teóricas nos Estudos da Literatura - PTEL), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. 2016/24304-7

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
26 de fevereiro de 2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Alinete e José Carlos, pelo apoio inestimável nesta jornada e em outras além; e ao meu irmão, Fabrício, pelo companheirismo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, pela orientação cuidadosa e brilhante.

Aos Profs. Drs. Márcio Scheel e Orlando Amorim, pelas aulas inesquecíveis e pelas contribuições no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por ter aceitado o convite para integrar a banca de defesa deste trabalho.

Ao amigo e Prof. Dr. Daniel Garcia Rodrigues (nome social; nome civil: Profa. Dra. Dinamara Garcia Rodrigues), por generosamente ter se disposto a ler esta dissertação e contribuído com comentários luminosos.

Ao também amigo e Prof. Dr. Isael José Santana, a quem, por engano, encontrei enquanto cursava Direito, mas que me lembrou de que eu pertencia, de fato, aos estudos literários.

A todos os amigos e amados, sem os quais toda trajetória teria sido menos alegre e mais exaustiva.

Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de pesquisa, sob o processo n. 2016/24304-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



Valêncio Xavier (2001, p. 35)

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo acerca das relações entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico no romance *O céu e o fundo do mar*, de Fernando Bonassi, publicado em 1999, e no romance *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli, publicado em 2009. Nessas obras, identificamos e investigamos como cada uma delas dialoga com o cinema e com o gênero roteiro cinematográfico, por meio da incorporação de recursos da linguagem cinematográfica pelo texto literário. O nosso objetivo não foi o de comparar linguagens diversas, mas o de permanecer no domínio da escrita e investigar como ela corrobora traços de uma visibilidade ligada à tecnologia audiovisual. Assim, discutimos como as relações entre o cinema e a modernidade implicaram em mudanças na experiência e na percepção que resultaram em transformações significativas nas narrativas ficcionais, tais como a incorporação, na literatura moderna e contemporânea, de procedimentos característicos da linguagem do cinema, a partir da definição do que se pode entender, hoje, como a escrita de romances-roteiro. Desse modo, compreendemos que as obras selecionadas do *corpus* mobilizam de modo sintomático essas relações que o texto literário estabelece com a linguagem do cinema e com o gênero roteiro, ora incorporando experimentalismos linguísticos como possibilidade de diálogo com o mercado, ora problematizando a ideia do cinema na forma do texto e as dificuldades de representação em um universo inundado pelo audiovisual.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Roteiro cinematográfico. Fernando Bonassi. Lourenço Mutarelli.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on the relationship between literature, cinema and screenplay in Fernando Bonassi's novel *O céu e o fundo do mar*, published in 1999, and in the novel *Miguel e os demônios*, by Lourenço Mutarelli, published in 2009. In these works, we identify and investigate how each one of them dialogues with the cinema and with the cinematographic screenplay genre, through the incorporation of cinematographic language resources by the literary text. Our objective was not to compare different languages, but to remain in the field of writing and investigate how it corroborates traces of a visibility linked to the audiovisual technology. Thus, we discuss how the relations between cinema and modernity imply changes in experience and perception that have resulted in significant transformations in fictional narratives, such as the incorporation, in modern and contemporary literature, of procedures characteristic of cinematographic language, from of the definition of what can be understood today as the writing of novels-script. In this way, we understand that the works of the *corpus* mobilize in a symptomatic way these relations that the literary text establishes with the cinema language and with the screenplay, sometimes incorporating linguistic experimentalism as a possibility of dialogue with the editorial market, and sometimes problematizing the idea of the cinema in the form of the text and the difficulties of representation in a universe flooded by the audiovisual.

Keywords: Cinema. Literature. Screenplay. Fernando Bonassi. Lourenço Mutarelli.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Campo de Trigo com Corvos	24
FIGURA 2 – A Traição das Imagens	148
FIGURA 3 – A Condição Humana	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: O CINEMA, A LITERATURA E SUAS RELAÇÕES	17
1.1 O cinema e a experiência da modernidade	17
1.2 A linguagem cinematográfica e suas relações com a linguagem literária.....	32
1.3 Os romances-roteiro na literatura brasileira.....	56
CAPÍTULO 2: ESCRITA ROTEIRIZADA EM <i>O CÉU E O FUNDO DO MAR</i>, DE FERNANDO BONASSI.....	78
2.1 A obra literária de Fernando Bonassi.....	78
2.2 Uma análise de <i>O céu e o fundo do mar</i>	83
CAPÍTULO 3: O EFEITO DE CINEMA EM <i>MIGUEL E OS DEMÔNIOS</i>, DE LOURENÇO MUTARELLI	121
2.1 A obra literária de Lourenço Mutarelli	121
2.2 Uma análise de <i>Miguel e os demônios</i>	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS.....	154

INTRODUÇÃO

As intersecções entre literatura e cinema não são novas e nem mesmo pouco exploradas. Textos literários anteriores à própria invenção do cinematógrafo já foram avaliados, posteriormente, como tendo algo de cinematográfico, antes sequer da invenção real do cinema. No entanto, embora essa "virtualidade" cinematográfica tenha pairado na história das artes, não há como negar que o diálogo que a arte literária estabelece com o cinema se dá, efetivamente, a partir do século XIX, mas não de modo fortuito ou casual. É justamente nesse século, concomitante ao desenvolvimento acadêmico de disciplinas como Antropologia e Sociologia, que temos, também, o desenvolvimento de recursos tecnológicos que culminaram no surgimento da fotografia e do cinema. Entretanto, esses fatos não são mera coincidência: se temos nesse século o desenvolvimento das ciências humanas, isso se dá porque, conforme propõem Charney e Schwartz (2004), temos uma *reorganização* do olhar delineada pela modernidade.

Inicialmente, é necessário pontuar que o desejo de imprimir movimento às imagens é muito antigo. O teatro de sombras chinês, por exemplo, que surgiu no século IV a.C. e só mais tarde foi descoberto na Europa, expressava esse desejo de colocar as imagens em movimento. Há outros exemplos, ainda mais antigos, como as pinturas pré-históricas de animais na caverna, que representam diversas posições sequenciais. Já no século dezenove, Bordwell e Thompson (2003, p. 14) apontam para o fato de que cientistas descobriram que o olho humano perceberia a sensação de movimento se uma série de imagens ligeiramente diferentes fosse colocada diante dele em uma sucessão rápida – pelo menos, cerca de dezesseis imagens por segundo.

O cinema nasce, então, não apenas devido a uma série de invenções e inovações tecnológicas que possibilitaram o dispositivo cinematográfico, pois, no fim das contas, André Bazin (2014) já nos alertava para o fato de que "explicaríamos bem mal a descoberta do cinema partindo das descobertas técnicas que o permitiram" (p. 36). Afinal, para além de aparatos técnicos, o cinema insere-se numa história da visão, que enfatiza o prazer e o ato de olhar. Além disso, as imagens em movimento do cinema são herdeiras de imagens anteriores, cujos

dispositivos já demonstravam como somos fascinados pelo que olhamos e como acompanhamos o movimento do que olhamos¹. Novamente, Bazin acerta em lembrar-nos que "se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia" (BAZIN, 2014, p. 28), o mesmo podemos dizer da arte cinematográfica.

Nessa acepção, o cinema primeiro, aquele delineado por precursores como os irmãos Auguste e Louis Lumière e por Georges Méliès² no final do século XIX e início do século XX, caracteriza-se como um pré-cinema, uma vez que as possibilidades do aparato cinematográfico (tais como enquadramentos, ângulos de filmagem e edição) estavam sendo testadas e experimentadas. No entanto, a partir de realizadores inventivos, como David Wark Griffith³, o cinema não mais se limita a explorar os artifícios cinematográficos. Não há mais explosões coloridas que remetem a efeitos especiais, gracejos burlescos, encenações grotescas ou olhares em direção à câmera. Nesse momento, há a introdução de uma *diegese*: uma história narrada cinematograficamente.

o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem (MARTIN, 2003, p. 16).

¹ Conforme Bordwell e Thompson (2003), alguns desses dispositivos anteriores à invenção do cinematógrafo eram, originalmente, brinquedos infantis, tais como o Taumatrópio, criado em 1824 por Peter Mark Roget, que consistia num mecanismo a partir do qual duas figuras distintas eram sobrepostas em um disco de papelão – preso em cada um de seus lados por um barbante – que, ao ser movimentado, produzia a impressão de que essas imagens estavam em movimento. Outros dispositivos cujo funcionamento era semelhante são o Fenacístoscópio, criado em 1829 por Joseph Plateau; e o Zootropo, criado em 1834 por William George Horner. Este último era uma máquina criada a partir de um tambor circular com pequenas aberturas, através das quais o espectador observava desenhos em tiras sequenciais. Ao girar esse tambor, produzia-se a impressão de que as imagens estavam em movimento. O Zootropo foi, possivelmente, um dos dispositivos mais próximos da invenção do cinematógrafo.

² Marcel Martin (2003, p. 15) refere-se a Méliès como “inventor do espetáculo cinematográfico” que “tem direito ao título de criador da sétima arte”.

³ Griffith foi considerado o primeiro cineasta a dar complexidade artística a algumas técnicas que começaram a ser utilizadas nos filmes. A sua obra têm grande diversidade: o filme *The Musketeers of Pig Alley* (1912), por exemplo, opta por um realismo áspero, que faz sobressair as texturas daquilo que filma, explorando a profundidade de campo e as várias escalas de planos — notório, em particular, é o modo como o grande plano não surge devido a uma aproximação da câmera ao ator, mas do ator à câmera. Além dele, em *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (Intolerância, 1916), possivelmente sua obra-prima, Griffith apresenta quatro histórias diferentes sob o tema da intolerância, ligadas pela imagem de uma mãe a balançar um bebê, oriunda de um poema de Walt Whitman.

A partir disso, Christian Metz (1980) recorda-nos que, se o cinema é linguagem, isso ocorre porque ele opera com a imagem dos objetos, e não com os próprios objetos, desdobrando-se, então, não mais em uma “duplicação fotográfica”, mas em um discurso: “Dispostas diferentemente do eu na vida, tramadas e reestruturadas pelo fio de uma intenção narrativa, as efigies do mundo tornam-se os elementos de um enunciado” (METZ, 1980, p. 48).

Nesse percurso, podemos apontar, pelo menos, três fases de contato entre a literatura e o cinema. A primeira delas, a passagem de um cinema de atração a um cinema narrativo, na primeira década do século XX, faz parte, segundo Ismail Xavier, de um “movimento do cinema em direção ao narrativo-dramático, mais preocupado com mensagens” para “legitimação do espetáculo popular, seu esforço de enobrecimento naquela conjuntura, o que de fato se ligou a mudanças na formação de público e à conquista de novas esferas da sociedade para além dos trabalhadores iletrados” (XAVIER, 2003, p. 66-67). Com o intuito de legitimar-se enquanto arte, o cinema aproxima-se de formas anteriores já consolidadas enquanto formas narrativas, como o teatro e a literatura.

O cinema, portanto, ao consolidar-se como expressão artística detentora de uma linguagem particular, buscou elementos em diversas formas de expressão, dentre elas, a literatura, que lhe ofereceu não apenas um repertório de história de onde ele pudesse retirar o que contar, mas, também, formas de como construir uma narrativa. A literatura serviu de fonte não apenas no plano fabular (as histórias narradas), mas, também, no plano da narração, do *como contar* uma história.

Em um segundo momento, quando temos o cinema de vanguarda, ou seja, aquele concebido entre as décadas de 1920 e 1930⁴, o cinema afasta-se da literatura, com a intenção de privilegiar a imagem e a ação em detrimento da palavra, com o intuito de não mais estar subordinado às outras artes, como à literatura. É a partir desse momento que podemos citar a terceira fase de intersecção entre literatura e cinema: um interessante movimento inverso, que se estende até a contemporaneidade, em que, agora, a literatura busca no cinema, enquanto linguagem e forma narrativa, um diálogo a partir do qual revitaliza seus modos de narrar.

⁴ Dentre alguns cineastas memoráveis desse período, podemos lembrar os nomes de Louis Delluc, Luis Buñel, Abel Gance, Jean Epstein, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov.

Esse processo se dá em um momento crucial. Jeanne-Marie Clerc (2004) explica que a prosa romanesca do século XIX, herdada da lógica cartesiana, perdeu gradativamente o fôlego com o advento do século XX, de forma a ser cada vez mais evidente a necessidade de uma nova linguagem capaz de traduzir a "fluidez efêmera das aparências" (p. 289). Por causa disso, a autora dirá que a ideia corrente, segundo a qual o romance teria "influenciado" o cinema, abrange apenas o aspecto narrativo da arte cinematográfica, além de escamotear uma curiosa convergência de duas formas de expressão em busca de um processo análogo de modificação da percepção:

Porque a importância do "facto" cinematográfico é, na origem, muito mais perceptivo que narrativo: a imagem fílmica confirmou uma nova forma de apreender o tempo e o espaço, confusamente pressentida pela literatura, e que transtornava já os dados científicos (CLERC, 2004, p. 289).

Tempo e espaço, como categorias da percepção e, também, como elementos da narrativa são modificados com o advento da técnica, afinal, se há uma nova forma de percepção, também há uma nova forma de narrativa. Desse modo, compreende-se como as relações entre literatura e cinema não são unilaterais, embora sejam, majoritariamente, pensadas a partir do vetor literatura → cinema. Nesse sentido, escritores e cineastas sempre estiveram em constante diálogo, já que *circulam* entre imagens e palavras. Se o cinema buscou a narratividade própria da literatura para contar as suas histórias, tempos depois, em meados do século XX, a literatura é que foi buscar no cinema elementos linguísticos (técnicas, procedimentos) que produziram mudanças na construção das narrativas ficcionais.

Ainda que seja possível pensar as relações entre literatura e cinema mesmo antes da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière no final do século XIX, interessa-nos, aqui, estabelecer um paralelo entre as duas formas artísticas a partir da invenção real do cinema como arte narrativa, isto é, pensar como esses dois campos artísticos se inter-relacionam a partir do século XX e em quais mudanças resultam essas relações nos dias atuais. Mais precisamente, interessa-nos investigar como o cinema produziu mudanças profundas na construção de narrativas ficcionais e, então, pensar nos modos como a palavra pode *dizer* a

imagem. A perspectiva adotada aqui não diz respeito, portanto, a comparar duas linguagens diversas, mas a permanecer no domínio da escrita e investigar como ela revigora traços de uma linguagem ligada à tecnologia icônica⁵.

É necessário distinguir, então, as três linguagens com as quais lidamos nesse horizonte: literatura, cinema e roteiro cinematográfico. Com relação à literatura, interessa-nos, evidentemente, pensar aqui na forma romanesca. Com relação ao cinema, ele é aqui considerado não como o conjunto total dos filmes já produzidos, mas em termos de *linguagem*, isto é, segundo Metz (1980), aquilo que o designa como fato semiológico, como fato de discurso. Por fim, com relação ao roteiro, o entendemos segundo a definição de Logger (1959), como o texto escrito do filme, conforme detalhes técnicos sobre a fragmentação do conteúdo dramático em planos, dando já as características visuais de cada plano.

A escolha de dois romances contemporâneos da literatura brasileira para as reflexões tecidas neste trabalho se dá pelo fato de que a arte contemporânea tem cada vez mais se caracterizado por cruzar ou apagar as fronteiras que até então delimitavam os campos artísticos, de modo a tornar-se cada vez mais heterogênea. Almeja-se refletir sobre esse entrelugar das artes e das mídias, em particular, da literatura e do cinema, considerando que não só o texto literário influencia outras artes como também sofre delas influência (embora saibamos o quão problemática pode ser a noção de “influência”, por sugerir, quase sempre, uma relação hierárquica). Isso implicar dizer que essa relação se coloca, isso sim, como inter-relação, logo, *esfumaça* as fronteiras delimitadoras dos espaços que marcam o início de uma arte ou de outra.

Assim, o primeiro capítulo desta dissertação centra-se em uma síntese do panorama histórico das relações entre literatura e cinema. Nele, procuramos definir e historicizar, brevemente, as relações entre o cinema e a experiência da modernidade. Em seguida, contextualizamos literatura e cinema a partir do panorama histórico, privilegiando um olhar para as relações em consequência da invenção do cinema no final do século XIX. Por fim, destacamos os diálogos entre uma e outra linguagem, sobretudo, a incorporação, na literatura moderna e contemporânea, de procedimentos característicos da linguagem cinematográfica, a

⁵ O termo “tecnologia icônica” é utilizado por Jeanne-Marie Clerc (2004, p. 287) e parece-nos interessante para traduzir, de um modo mais abrangente, a tecnologia oriunda de recursos audiovisuais, tais como o cinema e a televisão.

partir da definição do que se pode compreender, hoje, como a escrita de romances-roteiro.

No segundo capítulo, contextualizamos, brevemente, a trajetória literária de Fernando Bonassi, concentrando-nos no que, em sua obra, dialoga com procedimentos da escrita de roteiros de cinema. Doravante, propusemos uma leitura analítico-interpretativa do romance *O céu e o fundo do mar*, de modo a compreender como se manifesta, nessa produção literária, o que entendemos como uma escrita roteirizada, e quais são as implicações dessa convergência.

No terceiro capítulo, providenciamos um panorama geral da produção literária de Lourenço Mutarelli, discutindo como a sua literatura constitui-se, de modo geral, a partir da assimilação de procedimentos de experimentação formal, alguns deles dialogando, em particular, com traços da linguagem cinematográfica e da escrita de roteiros. Em seguida, centramo-nos na leitura de *Miguel e os demônios*, com o objetivo de discutir como essa obra assimila traços de uma gramática do cinema e em que efeitos estéticos e de sentido essa assimilação resulta.

Compreendemos, portanto, que um estudo que aproxima duas mídias diversas (literatura e cinema) certamente favorece o enriquecimento dos campos teóricos de ambas as áreas ao estabelecer um diálogo entre dois sistemas semióticos diferentes. No entanto, igualmente compreendemos que tal aproximação encontra algumas dificuldades, pois, em princípio, quando comparamos linguagens distintas, faz-se necessária a compreensão múltipla dos objetos com os quais se deseja trabalhar, como, no caso deste trabalho, dos estudos literários e dos estudos da arte cinematográfica.

Contudo, apesar da dificuldade que inicialmente se coloca – o conhecimento de duas artes distintas e, logo, de seus procedimentos teóricos e metodológicos –, consideramos que a aproximação entre literatura e cinema pelo viés da interinfluência⁶ torna-se relevante e necessária, pois, hoje, não há outro horizonte senão o das tecnologias icônicas e o da comunicação em massa. Por fim, ainda

⁶ Quando tratamos de *interinfluência*, estamos a considerar que os dois campos artísticos – literatura e cinema – se influenciam mutuamente, com o intuito de nos afastarmos da problemática noção de *influência*, que pressupõe, em geral, uma relação hierárquica. Assim, ao dizer que os campos artísticos se *interinfluenciam*, consideramos que ambos se defrontaram com um paralelismo estético a partir do século XX, cujas características se manifestam tanto para a literatura quanto para o cinema.

que André Bazin tenha dito que é "quase lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo [...] sofreu influência do cinema" (BAZIN, 2014, p. 120), na prática, é preciso ultrapassar a fronteira do pressuposto e compreender, de modo mais preciso, linguístico, o que significa, ainda hoje, esse obstinado diálogo.

CAPÍTULO 1

O CINEMA, A LITERATURA E SUAS RELAÇÕES

1.1 O cinema e a experiência da modernidade

O teórico e crítico de cinema Marcel Martin estabeleceu três características que são fundamentais enquanto determinantes para a compreensão da arte cinematográfica. Para ele, o cinema pode se expressar enquanto *fragilidade*, “por estar preso a um suporte material delicado e suscetível aos estragos dos anos [...] e porque em nenhuma outra arte as contingências materiais têm tanta influência sobre a liberdade dos criadores”. Além disso, ele também é *futilidade*, “por ser a mais jovem de todas as artes, nascida de uma técnica comum de reprodução mecânica da realidade; por ser considerado pela imensa maioria do público uma simples diversão que se frequenta sem cerimônia”. Por fim, também se manifesta enquanto *facilidade*, “por apresentar-se geralmente sob a capa do melodrama, do erotismo ou da violência; [...] porque é, nas mãos dos poderosos do dinheiro, instrumento de imbecilização, ‘fábrica de sonhos’ (Iliá Ehrenburg), ‘rio fugaz que desenrola quilômetros a rodo de ópio óptico’ (Audiberti)” (MARTIN, 2003, p. 14).

É por razões como essas que Martin atribui ao cinema, de modo entusiasmado, o *status* de a arte “mais importante e mais influente de nossa época” (MARTIN, 2003, p. 13). Tendo em vista as faces tão diversas e complexas desse campo artístico, faz-se necessário entender, em primeiro lugar, como ele se relaciona de modo imperioso e definitivo com o fenômeno da modernidade. Afinal, mesmo as relações que o cinema estabelece com a literatura também perpassam pela existência de uma civilização calcada no progresso tecnológico. Para Charney e Schwartz, a modernidade pode ser compreendida da seguinte forma:

A "modernidade", como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 17).

Os autores pontuam, inicialmente, elementos de uma modernização tecnológica que se apresentam como fundamentais para a caracterização do que se entende como modernidade. No entanto, o desenvolvimento desses aparatos técnico-tecnológicos não é a única característica daquilo que compreendemos como o fenômeno da modernidade, afinal, a modernização técnica é apenas uma das etapas desse processo, que também afeta a experiência subjetiva do sujeito. Desse modo, para além do aparelhamento técnico, existem outros elementos centrais na história cultural da modernidade que estabeleceram uma relação direta com o cinema (e, por sua vez, posteriormente também com o texto literário). Ainda de acordo com Charney e Schwartz (2004), destacam-se o aparecimento de uma cultura urbana que levou a atividade de lazer a novas formas de entretenimento; a visão, atenção e estimulação como atividades centrais do corpo; o surgimento de multidões ou audiências de massa que transformaram a resposta individual como subordinada à coletividade; o desejo de fixar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade; a indefinição crescente da linha que separa a realidade de suas representações; o avanço da cultura comercial e do público consumidor que, por sua vez, estimulou e produziu novas formas de entretenimento.

É preciso, então, compreender que o cinema não é simplesmente produto da vida moderna e nem tampouco pode ser facilmente eleito como seu produtor. Charney e Schwartz explicam que ele não pode ser meramente concebido como o resultado do diálogo de formas tais como o teatro melodramático, a prosa narrativa e o romance realista do século XIX, apesar de todas essas formas terem-no influenciado. Nem mesmo, conforme já pontuado, apenas o desenvolvimento de certa tecnologia pode explicar satisfatoriamente o aparecimento do cinema.

Ao contrário, ele deve ser repensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais. Essa cultura não "criou" o cinema em um sentido simples, nem tampouco o cinema desenvolveu quaisquer formas, conceitos ou técnicas novas que já não estivessem disponíveis em outros caminhos. Ao fornecer um caminho para elementos já evidentes em outros aspectos da cultura moderna, o cinema acabou por se adiantar a essas outras fontes, e acabou sendo muito mais do que

simplesmente uma nova invenção entre outras (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 27).

Nota-se, portanto, a partir de tais características, uma mudança na experiência delineada pela modernidade. Tal mudança começa a ser percebida, segundo os autores, a partir da criação da estrada de ferro. O homem, que até então desfrutava de um contato com o mundo no qual a relação entre o tempo e o espaço se dava com alguma espécie de continuidade e linearidade, passa a perceber a sensação de redução das distâncias e a vivenciar novas velocidades possíveis. Assim, enquanto as viagens a cavalo ou mesmo de navio possibilitavam a apreensão visual de quase tudo com o qual se entrava em contato no trajeto, o trem rompe com a relação *harmoniosa* entre tempo e espaço: o espaço, agora, é visto como moldado pela experiência das novas velocidades, segundo uma nova percepção temporal. Não é mais apreendido de modo contínuo, mas por meio daquilo que, rapidamente, é possível visualizar através da janela.

Isso resultou num processo em que a experiência moderna não dependia apenas do movimento, mas da junção entre movimento e visão. Daí nascem as *imagens em movimento* do cinema, e por isso a estrada de ferro, que eliminou as barreiras tradicionais entre tempo e espaço, foi o que antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia a característica fundamental do fato cinematográfico: “uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 22-23). A partir disso, o “cinema instala-se nessa rede de circulação como tecnologia e indústria e também como uma nova forma de experiência” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 34). Não é por acaso que uma das primeiras imagens antológicas do cinema seja a de um trem em movimento⁷.

Esse novo tipo de experiência provocada pelo cinema não se relaciona tão somente com as mudanças nos campos sociais, industriais e psíquicos pelas quais a humanidade passou após o advento de novas tecnologias, sobretudo daquelas ligadas ao mecanismo de reprodução técnica. Temos, também, uma mudança na forma de percepção do próprio corpo humano, isto é, o corpo humano torna-se imaterial por meio da reprodução técnica das imagens, pois ele “tornou-se uma

⁷ Trata-se de *A chegada de um trem à estação* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat), dos irmãos Lumière, exibido pela primeira vez em 28 de dezembro de 1895.

imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 37).

O dizer dos autores remete-nos àquilo que Walter Benjamin irá afirmar em seu importante ensaio "Experiência e Pobreza", publicado em 1933: o gigantesco desenvolvimento da técnica faz-nos perceber que o corpo humano, por sua vez, torna-se cada vez mais vulnerável, "minúsculo e frágil" (BENJAMIN, 2012, p. 86). Desse modo, além de imaterial e fantasmagórico, passível de ser transposto e adaptável aos mais diversos meios de circulação, o corpo também se mostra insuficiente em relação ao aparelhamento técnico-tecnológico.

O autor estabelece essa relação entre a fragilidade do corpo humano e a grandiosidade da aparelhagem técnica e insere-a no que ele considera como uma "pobreza de experiência": tendo passado pela experiência da guerra, ao homem moderno não é mais possível plasmar suas vivências em experiências transmissíveis:

Nas suas construções, nos seus quadros, nas suas narrativas, a humanidade prepara-se para, se necessário for, sobreviver à cultura. E o que é mais importante: faz isso rindo. Talvez esse riso soe aqui e ali como bárbaro. Seja. Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lhe devolverão com juros acrescidos (BENJAMIN, 2012, p. 90).

Dessa forma, o autor encerra o ensaio lançando ao leitor uma espécie de questionamento: se se faz necessário, nesse contexto da pobreza de experiência da modernidade, sobreviver à cultura, isso significa que se deve reinventá-la ou mesmo livrar-se dela? Se a resposta para essa questão não é tão simples quanto sua formulação, o certo é que, ao ceder "um pouco de humanidade àquelas massas", parecem ser necessárias, para sobreviver à cultura moderna e à pobreza de experiência a que ficamos condenados, surgirem novas maneiras por meio das quais se fará possível expressar o tempo presente.

Uma dessas maneiras parece-nos estar vinculada ao surgimento do cinema: experiência visual capaz de sintetizar certas características da modernidade, inserido em um momento sócio-histórico que, como dito, perpassa por uma reorganização do olhar desencadeada por um mundo nomeadamente urbano,

moderno, fragmentário e no qual as imagens, em escala ascendente, desempenham um papel fundamental.

Nesse sentido, vivemos, a partir de então, em uma cultura visual na qual, conforme afirma Béla Balázs, "os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito" (BALÁZS, 1983, p. 78). Nesse momento, Balázs se refere ao cinema mudo, inclusive, de modo bastante entusiasmado: para ele, os filmes mudos criaram uma espécie de "homem visível", que poderia ser compreendido por todos os homens, em qualquer lugar do mundo, a partir da visualização de suas expressões faciais e de seus gestos expressivos, pois, segundo ele, "o que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação da palavra" (p. 78). No entanto, certamente a projeção demasiado otimista de Balázs, que via o cinema como uma alternativa à Torre de Babel desencadeada pela palavra escrita, não iria se realizar com esse intuito, já que sabemos o quanto a palavra foi usada e explorada no decorrer da história do cinema. Ainda assim, há certa verdade quando o crítico de cinema nos diz que um filme não é necessariamente pensado, mas sim percebido, o que será reafirmado posteriormente por Maurice Merleau-Ponty:

Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: não nos proporciona os pensamentos do homem, como fez o romance por muito tempo; dá-nos sua conduta ou comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115-116).

A expressão humana no cinema, segundo propõe Merleau-Ponty, coloca-se ao espectador, em muitos casos, sem a intermediação da palavra, o que colaborará para configurar o cinema como essa arte em escala global: o cinema, por compor-se de imagens e sons, muito mais do que qualquer outra arte, pode recorrer à educação através do olhar, prestando-se a sensibilizar um modo humano particular de sentir todas as coisas. Como vivemos, agora, em uma cultura de imagens, ou seja, em uma organização social nomeadamente visual, o gesto e o olhar tornam-

se essenciais para a compreensão da natureza e do comportamento humanos, sendo um aspecto fundamental para que o cinema torne-se uma experiência e uma expressão desse novo tipo de sociedade delineada pela modernidade, marcada pela reprodução técnica das imagens.

Nesse sentido, compreendemos que não só as inovações técnicas foram fundamentais para a consolidação do cinema como uma nova forma de experiência, mas sobretudo a ascensão dos meios de comunicação em massa, sobre a qual nos falam Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em "Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas" (1947). Com ela, tornamo-nos cada vez mais uma cultura visual, na qual as imagens passam a ocupar um lugar de primazia. Contudo, se Adorno e Horkheimer olhavam para o processo de ascensão da reprodução técnica da obra de arte com o ceticismo de quem vê desmoronar o império artístico do passado nas ruínas do presente, o destaque que as imagens passam a ter em nossa cultura e, em decorrência disso, a influência que o cinema passa a exercer na vida moderna podem ser entendidos de modo menos catastrófico por meio das contribuições de Walter Benjamin em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", escrito em 1936.

Quando se pensa na possibilidade de se reproduzir tecnicamente uma obra de arte, aquilo que primeiro vem à tona, certamente, diz respeito à reprodução das artes com o advento da tecnologia. No entanto, Benjamin elucida-nos:

Por princípio, sempre foi possível reproduzir a obra de arte. Sempre os homens puderam copiar o que outros tinham feito. [...] Já a reprodução da obra de arte por meios técnicos é algo de novo, que se tem imposto na história de forma intermitente, por impulsos descontínuos, mas com crescente intensidade (BENJAMIN, 2015a, p. 208).

Para o autor, embora a criação da litografia e o desenvolvimento da imprensa tenham sido importantes para, por exemplo, ilustrar o cotidiano por meio de imagens, a criação da fotografia é que foi determinante para reproduzir tecnicamente as obras de arte. Isso porque

Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que

vêm através da objectiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala (BENJAMIN, 2015a, p. 209).

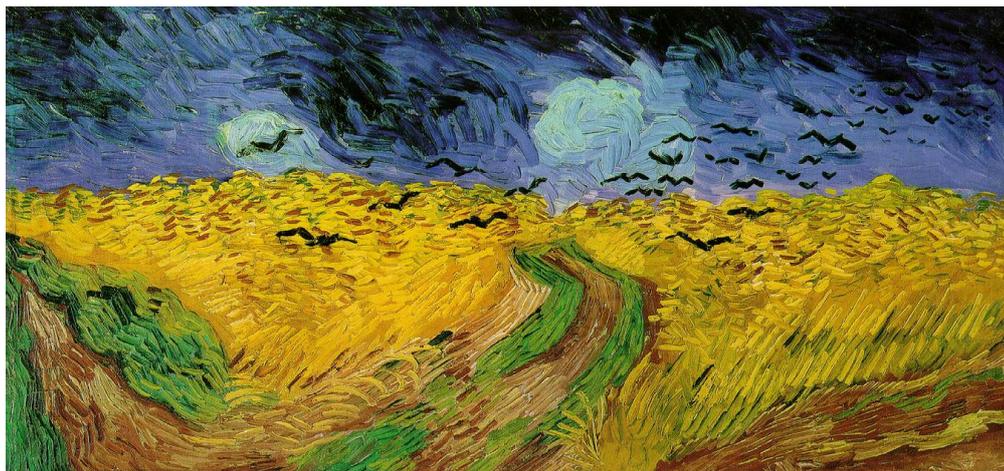
Neste ensaio, Benjamin elabora seu argumento referente à perda da aura da obra de arte. Para ele, a obra artística da modernidade, afastada do caráter de culto, mítico ou estético, por meio dos processos de reprodução, é ausentada daquilo a que Benjamin dá o nome de aura. A primeira questão que coloca a fotografia e, por conseguinte, o cinema como novas tecnologias vinculadas a uma nova experiência e a uma nova percepção de mundo é a vinculação que as duas invenções têm com a reprodutibilidade técnica. Conforme nos diz Benjamin, a característica fundamental da reprodução técnica é sua desvinculação do *aqui-agora*, que marca a presentificação da contemplação da obra de arte, ou, nas palavras do teórico, de sua *aura*, que pode ser entendida como “o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra” (BENJAMIN, 2015a, p. 210).

O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade. [...] *Tudo o que se relaciona com a autenticidade escapa à possibilidade de reprodução técnica, e naturalmente não só técnica.* Mas enquanto o autêntico conserva a sua total autoridade perante uma reprodução manual, geralmente apodada por ele de falsificação, o mesmo já não acontece no caso de uma reprodução técnica. E isto por duas razões. Em primeiro lugar, a reprodução técnica é mais independente do original do que a manual. Pode, por exemplo, por meio da fotografia, fazer ressaltar certos aspectos do original só acessíveis à objectiva, que é regulável e escolhe livremente o seu ponto de vista, mas não à vista humana [...]. Por outro lado, a reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original. Possibilita-lhe sobretudo ir ao encontro do receptor [...] (BENJAMIN, 2015a, p. 210-211 – grifos no original).

Com melancolia, o filósofo alemão analisa a problemática da massificação da obra de arte, desvelando o encanto artístico do passado e olhando para o futuro da obra com um receio do desconhecido esvaziado do mistério que a produção de um único exemplar carregava. Em semelhante ótica, ao discorrer sobre a feitura cinematográfica, em razão de sua reprodutibilidade técnica, aponta para o fato de ela por em cheque a noção tradicional de *originalidade*. É evidente que visualizar o

quadro *Campo de trigo com corvos* (1890), de Van Gogh, e obter uma fotografia dele são experiências absolutamente distintas – não é possível vislumbrar, numa foto, as diferentes texturas das pinceladas, que refletem tanto a aspereza do trigo quanto o movimento do voo dos pássaros.

Figura 1 – Campo de Trigo com Corvos, 1890, óleo sobre tela, 50,5 cm x 103 cm, Vincent Van Gogh, Van Gogh Museum, Amsterdã.



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/wheatfield-with-crows/dwFdD5AMQfpSew?hl=pt-BR>. Acesso em: 05 jan. 2019.

Entretanto, pouco importa para o espectador se ele está diante da gravação primeira de um filme ou de uma entre muitas de suas cópias. Isso porque a arte cinematográfica está essencialmente vinculada à sua difusão e reprodução.

Dessa forma, as imagens, especialmente as imagens-sons em movimento criadas pelo cinema, passam a difundir-se muito rapidamente, uma vez que seu caráter de reprodução se torna obrigatório (diferentemente das outras artes, como a literatura ou a pintura), pois os seus custos de produção são extremamente elevados, de modo a obter um alcance que as outras artes não são necessariamente obrigadas a ter. A contemplação do objeto artístico deixa de ser uma apreciação individual e torna-se uma criação da coletividade, conforme nos diz Benjamin:

[...] é fácil compreender o condicionalismo social da actual decadência da aura. Baseia-se em duas circunstâncias, que têm a ver com o significado crescente das massas na vida actual. Nomeadamente: "aproximar de si" as coisas, espacial e

humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da recepção e da reprodução (BENJAMIN, 2015a, p. 213).

As palavras de Benjamin fazem-nos lembrar que as relações que o cinema estabelece com a modernidade não se limitam ao caráter social, mas estão intimamente relacionadas com o caráter econômico moderno. A necessidade de assumir o domínio do objeto, ou seja, possuí-lo, “aproximar de si”, faz parte não só de uma lógica social que a difusão das imagens proporcionou, mas também da própria lógica interna do sistema capitalista, na qual o consumo constitui o traço fundamental e, portanto, o desejo de consumir deve ser constantemente renovado e acelerado.

Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como *natural* a mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para a outra. O capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocas (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 69).

Sobre esse aspecto, Benjamin elucida que o cinema cria um tipo de recepção calcada na distração, sintetizando no próprio corpo do espectador as profundas transformações na experiência da percepção, afinal, se a concentração e contemplação diante do objeto artístico possibilitam mergulhar nele e absorvê-lo, com a distração isso não se realiza. Contudo, o público do cinema não deixa completamente de lado a atenção e nem o fato de ser um examinador, mas o faz sendo "um examinador distraído" (BENJAMIN, 2015a, p. 239). É certo que Benjamin não sonhava, ainda, com o contexto dos *smartphones* e das redes sociais do século XXI, quando o “examinar distraído” tornou-se, de fato, muito mais distraído e muito menos um examinador.

A respeito de a lógica cultural do capitalismo produzir um novo tipo de adaptação da percepção, por meio do estímulo de atenção e desatenção, Benjamin também nos dirá seguinte:

Adentro de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele o seu modo de percepção. O modo como se organiza a percepção humana – o meio por que se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela história. [...] E se as transformações dos meios por que se processa a percepção contemporânea se podem entender no sentido de uma decadência da aura, também é possível detectar as suas causas sociais (BENJAMIN, 2015a, p. 212-213 – grifos no original).

Charney e Schwartz seguem dizendo que mesmo antes da invenção real do cinema, em 1890, fica evidente que as condições da percepção humana, no contexto da modernidade, estavam sendo reconfiguradas em novos componentes. Segundo eles:

A visão, em uma ampla gama de locações, foi reconfigurada como dinâmica, temporal e sintética. O declínio do observador clássico pontual ou ancorado começou no início do século XIX, cada vez mais deslocado pelo sujeito atento instável [...] Trata-se de um sujeito competente tanto para ser um consumidor quanto um agente na síntese de uma diversidade próspera de 'efeitos de realidade', um sujeito que irá se tornar o objeto de todas as indústrias da imagem e do espetáculo no século XX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 90).

Essa mudança do observador clássico pontual pode ser percebida desde a descrição da figura do *flâneur*, caracterizado por Baudelaire, em termos análogos ao "examinador distraído" de Benjamin, como um observador apaixonado pelo inconstante:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente (BAUDELAIRE, 2010, p. 30).

Baudelaire trata do *flâneur*, figura emblemática da Paris do século XIX, como um sujeito que desfrutava de uma experiência "sensual" da cidade ao perambular pelas ruas de modo atento a todas as distrações que seus olhos e seus sentidos

podiam captar. Com isso, a “atividade do *flâneur*, ao mesmo tempo corporal e visual, estabeleceu os termos para o público do cinema e para as outras formas de audiência que dominaram as novas experiências e entretenimentos do período” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 22). Nesses termos, pode-se dizer que o espectador cinematográfico desfruta de certa “*flânerie invertida*”, segundo a acepção dos autores, uma vez que, ao contrário do *flâneur*, sujeito cinético, em movimento, a observar a paisagem estática, no cinema é o espectador que se torna estático a observar a paisagem, objeto de curiosidade, em movimento.

Após a virada do século XIX para o século XX, portanto, o cinema configura-se como um fato específico da modernidade, por se tratar de uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação. Ele passa a ser, pois, além de uma nova mercadoria cultural de produção e consumo em massa, um novo espaço de congregação social na esfera pública. Logo, as relações que o cinema estabelece com a cultura, a economia, as novas invenções técnicas e até com o cotidiano fazem-nos perceber que ele é responsável por um momento formador de uma nova experiência estética. A modernidade implicou um novo tipo de sociedade, agora tipicamente urbana, marcada pela rapidez das novas ferramentas de locomoção e dos novos métodos na linha de produção, pelo caos suscitado pelo amontoado de estímulos provocados pela vida nas cidades (sons, luzes, movimentos) e pela fragmentação, tanto do homem quanto do meio. É, portanto, o cinema a arte que melhor será capaz de apreender esse novo fenômeno que constitui a modernidade, porque ele é também rápido, uma vez que os cortes são seu traço essencial, também acumula um amontoado de estímulos (sons, imagens, movimentos) e, por fim, é fundamentalmente fragmentário, assim como o momento sócio-histórico que o produziu.

A partir daí, a história não é nova: por mais de cem anos desde então, o cinema tem sido uma das mídias mais influentes de nossa sociedade. É possível pensar tanto em nossas mais empolgantes experiências nos cinemas como também relembrar momentos de nossa vida cotidiana e ordinária que tentamos imitar dos filmes. Em certa medida, hábitos tão banais quanto essenciais como uma vestimenta, um corte de cabelo ou um modo de andar podem ter sido influenciados pelo cinema, que nos proporcionou não só um novo tipo de experiência estética,

mas, principalmente, um vislumbre de como vivemos, pensamos e expressamos-nos.

Nesse aspecto, o cinema, como experiência e produto da era da reprodução técnica da arte, ilustra-nos aquilo que diz Benjamin sobre a crescente emancipação da arte de sua *aparência de autonomia*. Quando se tem a possibilidade de reproduzir tecnicamente uma obra de arte, tem-se a possibilidade de emancipá-la, também, “pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução” (BENJAMIN, 2015a, p. 215).

Conforme anteriormente discutido, esse é o caso do cinema, que não pode ser concebido sem sua orientação para a sua reprodução, já que ela é intrínseca às suas condições de existência. No entanto, se o cinema possibilita essa espécie de “democratização” do objeto artístico, para Benjamin, ele também não o faz sem “o seu lado destrutivo, catártico”, que seria “a liquidação do valor de tradição da herança cultural” (BENJAMIN, 2015a, p. 212). Contudo, tal paradoxo não pode ser entendido apenas como fruto da reprodução técnica da obra de arte através da tecnologia ligada ao cinema e à fotografia: séculos antes da invenção do cinematógrafo, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, Platão já discutia, em *Fedro*, sobre a escrita como um processo de “desauratização” nos termos benjaminianos. A autora afirma, nesse sentido, que tal paradoxo, para Platão, remete aos

deslocamentos socioculturais que a difusão do texto escrito provoca em relação à tradição e à memória coletivas. Enquanto o poeta, na época arcaica, era o detentor de uma memória que permitia, graças a essa palavra sagrada, dádiva das Musas ao serviço de Apolo, a um povo inteiro de se construir e de se assegurar uma identidade, a transferência cada vez maior dessa “função de tesauroização mnêmica” ao escrito acarreta, simultaneamente, sua democratização e sua dessacralização, isto é, segundo Platão, a banalização até a perversão da atividade do lembrar (GAGNEBIN, 1997, p. 53).

Ora, aqui percebemos, então, que a democratização do processo de escrita, para Platão, levaria, concomitantemente, à sua dessacralização, ou, “para usar essa categoria de Walter Benjamin que descreve as transformações históricas que ‘a reprodutibilidade técnica das obras de arte’ provoca na arte contemporânea” (GAGNEBIN, 1997, p. 53), à sua *desauratização*, por suscitar a banalização da

memória. A democratização ou mesmo o fim da exclusividade de um produto cultural para uma certa elite, segundo Gangnebin, “parece acarretar, por uma espécie de necessidade infeliz, o empobrecimento, sim, a vulgarização da significação que se torna insípida: inversão eficaz e perversa da promessa estética” (GAGNEBIN , 1997, p. 53).

Para a autora, a escrita, datada séculos antes da invenção dos meios que possibilitaram reproduzir tecnicamente a obra de arte, também possui seu aspecto de *engodo*. Ao constituir-se como um artifício para representar, mimeticamente, a *vida*, apenas revela seu caráter de elemento amorfo, desvinculado do *aqui-agora* da enunciação oral. Com isso, nota-se que não só a reprodução técnica de imagens, mas o processo de reprodução em si é desaturizador, porque distancia a cópia de seu original, democratizando-a ao mesmo tempo em que a perverte.

Umberto Eco (2011) irá nos dizer que, também sobre *Fedro*, hoje não poderíamos mais estar de acordo com o rei Tamus e, por conseguinte, com Platão, pois passadas algumas dezenas de séculos, não poderíamos contar apenas com a memória para guardar o imenso universo de “coisas” para saber e recordar.

Esse trecho de *Fedro* [...] fora citado para lembrar-nos que toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do "modelo cultural" precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos. A invenção da escrita, embora reconstituída através do mito platônico, é um exemplo disso; a da imprensa, ou a dos novos instrumentos audiovisuais, outro (ECO, 2011, p. 34).

Assim, a respeito do complexo horizonte moderno-contemporâneo delineado pela indústria cultural, Eco aponta que podemos compreender os que se propõem a pensar sobre esse fenômeno como divididos em duas categorias: os apocalípticos e os integrados. Aos primeiros, liga-se o pensamento crítico sobre a indústria cultural (e, por sua vez, da obra de arte inserida em um contexto de reprodução técnica) como um fator cujos aspectos negativos não podem ser negligenciados; e, aos segundos, um pensamento otimista e, em alguns casos, ingênuo, de que essa reprodução industrial seria boa em si e não deveria ser submetida a nenhuma

espécie de crítica. Na verdade, segundo o autor, a questão não pode ser formulada em termos de “bom” ou “mau”. Ao reconhecer que a presente situação da indústria cultural é ineliminável, mais vale questionar-se como permitir que, por meio desse processo, seja possível veicular valores culturais.

O universo da reprodução técnica da obra de arte e, por sua vez, o da indústria cultural, conforme propõe Eco, é o nosso universo, embora, por vezes, recusemo-nos a reconhecê-lo como tal. Ademais, as condições objetivas de comunicação são aquelas fornecidas pelas tecnologias de reprodução.

Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em *paperback*, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações (ECO, 2011, p. 11).

Nos dias de hoje, conforme antecipou Eco, os virtuosos continuam a indignar-se com a suposta decadência da cultura e da arte em tempos de massificação, utilizando-se, para isso, das redes sociais digitais. Ora melancólicas, ora enfurecidas, as previsões catastróficas a respeito do incerto destino da arte em tempos de reprodutibilidade técnica não cessam de aparecer, mas até elas estão limitadas aos caracteres disponíveis nas publicações da internet: essa importante tecnologia de reprodução do século XXI.

Ainda que em um contexto em que a produção mercadológica e a indústria cultural se insiram de maneira inescapável, se estendermos tais reflexões à literatura e, em particular, ao romance, forma *aberta*⁸ e em constantes mutações, como é próprio da sociedade que o produziu, compreenderemos que ele continua a nos proporcionar tentativas de compreensão do mundo moderno: constantemente condicionado a transformações e, por isso mesmo, a novas formas de ser apreendido. Nesse horizonte, inscrevem-se as obras de Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli, objetos desta pesquisa, que passam a problematizar a ideia do

⁸ Umberto Eco (1976) trata do conceito de “obra aberta” ao defender que cada fruidor, em contato com uma obra de arte acabada em si, por dispor de uma existência particular, moldada por suas vivências, gostos, expectativas, visões de mundo, etc., condiciona a apreciação dessa obra a partir de sua perspectiva individual. Nesse sentido, ainda que uma obra seja compreendida como *fechada* em sua forma acabada, é também *aberta* enquanto possibilidade de ser interpretada a partir de múltiplas perspectivas.

cinema na forma do texto e as dificuldades de representação em um universo inundado pela audiovisual, bem como a incorporar experimentalismos linguísticos como possibilidade de diálogo com o mercado.

Com isso, a linguagem da câmera cinematográfica, por meio de seus recursos próprios, como planos, movimentos acelerados ou retardados e enquadramentos, passa a ser uma das formas de transformação do gênero romance. Isso porque, agora, essa nova técnica possibilita-nos sermos *fascinados* por detalhes pelos quais antes passávamos despercebidos, detalhes que agora se manifestam, por meio da aparelhagem técnica, como significados visuais completamente novos. A respeito dessa fascinação, Barthes (2012), em seu ensaio “Ao sair do cinema”, irá referir-se ao movimento do sujeito que, ao deixar uma sala de cinema, sai dela como se estivesse saindo de um estado hipnótico.

É assim que muitas vezes saímos do cinema. Como é que entramos nele? Salvo o caso – cada vez mais frequente, é verdade – de uma busca cultural bem precisa (filme escolhido, querido, procurado, objeto de um verdadeiro alerta prévio), vai-se ao cinema a partir de uma ociosidade, de uma disponibilidade, de uma vacância. Tudo se passa como se, antes mesmo de entrar na sala, as condições clássicas da hipnose estivessem reunidas: vazio, desocupação, inutilidade; não é diante do filme e pelo filme que se sonha; é, sem o saber, antes mesmo de tornar-se o seu espectador. Há uma 'situação de cinema', e essa situação é pré-hipnótica (BARTHES, 2012, p. 428).

O autor também denuncia o caráter de *engodo* da imagem fílmica, o qual desejamos quase involuntariamente ao buscarmos a “situação de cinema”; ao atendermos ao nosso desejo quase fetichista de sermos voluntariamente hipnotizados. Contudo, também não se passaria o mesmo quando, também voluntariamente, aceitamos o “pacto ficcional” literário, tendo em vista que a palavra, como já dito, não é mais que um artefato para engendrar a morte? Talvez a diferença esteja, conforme propõe Barthes, no caráter *ideológico* da imagem cinematográfica, que, por meio de seus fotogramas, articula estereótipos ao seu discurso, produzindo uma relação narcisista (reconheço-me no outro projetado na imagem) e materna (a imagem produz-me a ressonância da realidade, embora seja apenas uma *colagem* desta).

Logo, o que sugere o autor para que nos *descolemos* desse caráter hipnótico da imagem cinematográfica – e, talvez, também possa servir para pensar que mesmo o mundo das comunicações em massa e da reprodutibilidade técnica da arte pode fornecer novas maneiras por meio das quais se possa pensá-lo, expressá-lo e representá-lo – é que seria preciso deixar-se “fascinar *duas vezes*, pela imagem e pelo que está em torno” (BARTHES, 2012, p. 432). Fascinar-se-ia, dessa forma, pela distância tomada dessa relação, a qual não seria crítica, mas amorosa. Seria possível seduzir-se pelo cinema enquanto experiência na era da reprodutibilidade técnica da arte, que, por sua vez, provocou mudanças significativas, inclusive, nos modos de narrar literários – arte e artefato hipnótico, síntese da velocidade, atomização e hiperestímulo do mundo moderno –, mas sem nos esquecermos do seu caráter de indústria e de sua necessária vinculação à produção mercadológica.

1.2 A linguagem cinematográfica e suas relações com a linguagem literária

Literatura e cinema são linguagens frequentemente postas lado a lado, em um diálogo incansável. Isso porque os dois campos artísticos compartilham estratégias narrativas comuns; algumas que a literatura ofereceu ao cinema e outras que a arte cinematográfica ofereceu à literatura. O cineasta soviético Sergei Eisenstein, em seu ensaio “Dickens, Griffith e nós”, publicado em 1944 e, depois, incluído em *A forma do filme*, afirma como o cineasta Griffith foi visivelmente influenciado por técnicas narrativas empregadas nos romances de Charles Dickens, como o *close-up* (isto é, um plano aproximado que enquadra, em geral, parte de objetos ou o rosto de uma pessoa). Para Eisenstein, quando lemos, em *The Cricket on the Hearth*, “A chaleira começou...”, tem-se já configurado o que seria assimilado pelo cinema como “um típico primeiro-plano” (EISENSTEIN, 2002, p. 179). Esse exemplo comprova como as narrativas literárias ofereceram ao cinema possibilidades de constituição de uma linguagem, inclusive de mecanismos que não são mais tidos como subordinados à literatura: hoje, ao mencionarmos um *close-up*, ninguém ousaria pensar em Charles Dickens, mas uma infinidade de *close-ups* oriundos de obras cinematográficas diversas poderiam ser mobilizados como exemplificações desse procedimento.

Outro exemplo de como certos procedimentos, que posteriormente foram compreendidos como essencialmente cinematográficos, são tributários, na verdade, de obras literárias, está em *O pai Goriot*, de Honoré de Balzac. Quando o narrador apresenta a casa onde se hospeda a pensão burguesa da Sra. Vauquer, começa por falar da Rua Neuve-Sainte-Genève, descrevendo detalhadamente a ladeira íngreme e o calçamento em que se caminha para chegar daquela rua até a pensão. Depois, a narração avança até a fachada da porta, que dá para um pequeno jardim. Ali, o narrador detém-se nos cascalhos e nos gerânios que ocupam o jardim, até chegar à porta da pensão, onde se lê: “CASA VAUQUER, e embaixo: *Pensão burguesa para os dois sexos e outros*” (BALZAC, 2015, p. 15). Em seguida, descreve o interior da pensão: as janelas, o quintal dos fundos, os cômodos do andar térreo, os móveis e os pequenos objetos ali contidos, descrição que se estende por, pelo menos, cinco longuíssimos parágrafos (p. 14-19).

Nesse percurso, é notável a estratégia do narrador balzaquiano, que descreve o trajeto entre a pequena rua até o interior da pensão como se, de fato, se deslocasse por aquele percurso como o faria, posteriormente, a câmera cinematográfica em um *travelling*, um “deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento” (MARTIN, 2003, p. 47). O termo tem origem, segundo Bordwell e Thompson (2003, p. 23), com as inovações de Eugène Promio, um dos operadores de câmera dos irmãos Lumière. Como nos primeiros filmes realizados na história do cinema as câmeras eram suportadas por tripés rígidos que não permitiam o seu movimento, Promio passou a ser considerado o inventor da câmera móvel ao fazer uma série de filmes colocando-a em barcos e registrando a viagem, como em *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau* (1986)⁹. Daí o nome que ainda hoje damos a esses movimentos de câmara.

Contudo, quando o narrador de Balzac inicia o percurso de conduzir o leitor da rua para a pensão, da pensão para os móveis que a ocupam, faz isso com uma quantidade pormenorizada de descrições e sugestões verbais, as quais são convertidas, pelo leitor, em imagens mentais. Segundo Pellegrini (2003), esse percurso que fazem os escritores realistas, de modo geral, de criar imagens

⁹ Neste filme, Promio colocou a câmera numa gôndola para realizar um *travelling* de Veneza.

mentais traduz-se numa espécie de “olho da mente”, que pertence simultaneamente ao escritor e ao leitor. Já a câmera móvel, por sua vez,

executando a mesma movimentação, o faz com uma rapidez que requer a mesma rapidez do olhar, numa célere e abrupta associação de imagens, que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado. Assim, tem-se a absolutização da imediatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Nesse aspecto, constata-se a essencial diferença entre a representação literária e a representação cinematográfica. Por um lado, contar (*telling*) é próprio da forma narrativa, que se constrói, majoritariamente, em uma dimensão *temporal* – condição fundamental de toda narrativa¹⁰, que está atrelada a uma sequência temporal, não importa se linear ou não. No caso das imagens do cinema, elas não contam, mostram (*showing*) – até porque, aquilo que há de “narração” no cinema não está propriamente nas imagens que ele representa, mas na progressão temporal dessas mesmas imagens (o que, no caso da literatura, é feito com palavras). Sendo assim, ao “mostrar”, as imagens do cinema inscrevem-no em uma representação que prioriza o espaço – demonstra. Há, portanto, entre literatura e cinema, uma diferença essencial no manejo da temporalidade.

Friedman (2002) estabelece essa diferença entre *contar* (*telling*) e *mostrar* (*showing*) – diferença que, segundo Ligia Chiappini M. Leite (2002), tem a ver com a intervenção ou não do narrador – a partir do que ele compreende como a oposição entre *sumário*¹¹ e *cena*¹² nas narrativas literárias¹³: enquanto no *sumário*

¹⁰ “A narrativa é um sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e o tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas [...]; mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo” (METZ *apud* GENETTE, s/d, p. 31).

¹¹ “*Sumário* é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos” (CARVALHO, 2012, p. 47).

¹² “*Cena* é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não” (CARVALHO, 2012, p. 47). Davi Arriguicci Jr. (1998, p. 14) também colabora com essa distinção ao dizer que é “com muitos detalhes concretos que se constrói uma cena (*showing*), e não necessariamente com o diálogo, que pode, aliás, estar presente num sumário narrativo”.

¹³ A distinção entre *contar* e *mostrar* foi originalmente proposta por Percy Lubbock (1921), ao afirmar que a arte da ficção “não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor]” (LUBBOCK *apud* FRIEDMAN, 2002, p. 169). Segundo Leite (2002), Lubbock condenava as interferências do narrador, chegando ao radicalismo de só considerar “arte da ficção” aqueles textos

temos a predominância da função de contar, isto é, narrar sumariamente os acontecimentos, resumindo-os, na *cena* – termo que tem sua origem no modo dramático – o que prevaleceria é a função de mostrar, ou seja, os acontecimentos são mostrados ao leitor/espectador sem a intervenção de um narrador, logo, a ênfase recai sobre as descrições e os diálogos. Nesse sentido, *contar* equivaleria a *narrar*, ao passo que *mostrar* equivaleria a *descrever*. Narrar e descrever, evidentemente, são operações semelhantes, uma vez que ambas se traduzem numa sequência de palavras, mas o seu objetivo é distinto: a narração restitui “a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos”, enquanto a descrição representa “objectos simultâneos e justapostos no espaço” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 142). Logo, é fundamentalmente pela representação espacial e pela descrição que podemos visualizar a simulação do cinema pelo texto literário. A esse fenômeno, Pellegrini (2003) se referirá como a “espacialização do elemento temporal” (p. 23) no cinema.

Como se pode notar, pois, o meio usado para dar vida ao espaço é a descrição, que pode, pela sucessão discursiva, representar objetos simultâneos e justapostos. É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar ‘a panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de plano para situar a personagem, para integrá-la no seu meio’, além de, com esses mesmos recursos, pode interferir no fluxo da ação e no evoluir do tempo (PELLEGRINI, 2003, p. 26).

Essa diferença fundamental no manejo da temporalidade nos dois suportes artísticos e, sobretudo, na espacialização do tempo no cinema, provocou, evidentemente, mudanças, com relação à forma narrativa, nas noções de tempo, de espaço, de personagem e de narrador. Logo, essas modificações no manejo da temporalidade no cinema que, posteriormente, passaram a alterar também as formas de representação literária, devem-se, sobretudo, ao processo de montagem/decupagem do filme:

que não cometiam essa indiscrição. Posteriormente, Wayne C. Booth (1961) reviu os exageros de Lubbock e preocupou-se em mostrar que “há muitas maneiras possíveis de narrar e que sua adequação, ou não, depende exclusivamente dos efeitos que se quer provocar no leitor, com o qual a ficção estabelece um jogo de distâncias (entre narrador, personagens, leitor, autor implícito)” (LEITE, 2002, p. 93).

O cinema trata o espaço de dois modos: ou se contenta em *reproduzi-lo* e em fazer com que o experimentemos através dos movimentos de câmera [...] ou então o *produz* ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação material entre si (MARTIN, 2003, p. 197).

A partir dessas informações, fica evidente que literatura e cinema são linguagens que se correlacionam e que compartilham de estratégias narrativas comuns. No entanto, se muito já se tem dito sobre a literatura como certo modelo narrativo para contar histórias por imagens, parece-nos interessante pensar no caminho inverso: como o cinema, ao constituir-se como detentor de uma linguagem própria, serviu e ainda serve como fonte de inspiração para a literatura, particularmente a experimental, sobretudo a partir da incorporação dos procedimentos de montagem e decupagem pelos textos literários.

Conforme ilustra Arnold Hauser, desde o século XX houve uma revitalização da forma literária a partir das relações entre o texto escrito e a imagem, em particular, com relação aos escritores modernistas. Por isso, ele aponta para algumas características que surgem a partir do entrelaçamento entre a palavra e a imagem, sobretudo, no que diz respeito à descontinuidade entre espaço e tempo:

Para este novo conceito de tempo convergem quase todos os fios da textura que formam o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a renúncia à psicologia, o 'método automático de escrita' e acima de tudo, a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme. [...] A concordância entre os métodos técnicos do filme e as características do novo conceito de tempo é tão completa, que se tem a impressão de que as categorias temporais da moderna arte devem haver surgido absolutamente do espírito da forma cinematográfica, e é-se levado a considerar o filme como o gênero estilisticamente mais representativo, ainda que qualitativamente talvez não mais fecundo (HAUSER, 1972, p. 1128).

Hauser reconhece que a arte cinematográfica forneceu procedimentos que alteraram as formas de representação na literatura, sobretudo, como dissemos, pela modificação na representação do tempo e do espaço. Contudo, o teórico, embora reconheça o cinema como estilisticamente representativo da vida moderna, estende a ele um olhar cauteloso, pois o compreende como menor do que a literatura em

termos qualitativos – o que, por certo, não pode ser posto dessa maneira, pois como dizer que falta qualidade a uma obra tal como *A árvore da vida*, de Terrence Malick, produzida em 2011, já no contexto das tecnologias 3D e dos *blockbusters*, em que prevalece uma narrativa profundamente metafórica e espiritual, distante de toda parafernália técnica da qual se valem os filmes mais afeitos ao sucesso comercial?

Afastada a desconfiança de uma visão, em certa medida, datada, nota-se como Hauser compreende que as relações entre a literatura e o cinema têm íntima ligação com a fragmentação da continuidade temporal. O tempo na literatura, a partir da invenção do cinema no final do século XIX, perderia, por um lado, “a sua continuidade ininterrupta, por outro, a sua direção irreversível. Pode fazer-se parar: em *close-ups*; inverter-se: em retrospectões; repetir-se: em memórias; e suprimir-se: em visões de futuro” (HAUSER, 1972, p. 1129). Ademais, para ele, a descontinuidade do enredo, o desenvolvimento cênico, os *cuttings*¹⁴, *dissolves*¹⁵ e as interpolações do filme são procedimentos que o romance moderno deve aos efeitos cinemáticos.

Além disso, Shail (2014) afirma que outra correspondência do cinema encontrada nas obras literárias diz respeito à montagem e ao *cross-cutting*, isto é, a montagem paralela (coexistência entre diferentes eventos, espacialmente distantes, acontecendo em simultâneo). Shail insiste em dizer que cinema passou a usar a montagem paralela por diversas razões, entre elas porque significava um salto dramático de uma cena para outra. Além disso, ela teve importante papel para se reproduzir, na tela, conversas telefônicas, de modo a providenciar a ligação necessária entre as falas dos dois interlocutores. Isso implicou que, na literatura, houve uma percepção de que a única forma eficaz para simular que dois eventos

¹⁴ Trata-se de, em cinema, uma mudança de plano por corte, que, segundo Martin (2003, p. 87): “é a substituição brutal de uma imagem por outra, sendo a transição mais elementar, mais comum, e mais essencial também: o cinema tornou-se uma arte no dia em que se aprendeu a juntar, cortando e colocando, fragmentos inicialmente separados no momento da filmagem; a decupagem e a montagem pressupõem essas suas operações primárias. O corte é empregado quando a transição não tem valor significativo por si mesma, quando corresponde a uma simples mudança de ponto de vista ou a uma simples sucessão na percepção, sem indicar (em geral) tempo transcorrido nem espaço percorrido – e sem interrupção (também em geral) da trilha sonora”.

¹⁵ Os *dissolves* em cinema, a que se refere Hauser, correspondem a uma fusão de planos, isto é, quando uma imagem se dissolve até o branco ou se funde com outra imagem, tais como, segundo Martin (2003, p. 87), o *fade-out* (que representa uma sensível interrupção na narrativa e é acompanhado de um corte na trilha sonora), a *fusão* (que consiste na substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, que desaparece) e o *chicote* (que consiste em passar de uma imagem à outra por meio de uma panorâmica muito rápida, efetuada sobre um fundo neutro, que aparece *flo* na tela).

estão acontecendo ao mesmo tempo seria fazer isso do mesmo modo que o cinema iterou: de uma maneira que o leitor/espectador experiencie isso como acontecendo ao mesmo tempo.

[...] a narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens (PELLEGRINI, 2003, p. 23).

Para ilustrar como isso, de fato, aconteceria na literatura, um exemplo dos artifícios utilizados pela literatura para simular que dois eventos estão ocorrendo ao mesmo tempo pode ser explicado por aquilo que diz Martin (2003, p. 139) sobre a montagem cinematográfica:

A montagem (ou seja, a progressão dramática do filme, em suma) obedece [...] exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (apelo ou ausência) que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita pela sequência de planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética.

Logo, o texto literário, para simular que dois eventos estão acontecendo ao mesmo tempo, também faz uso de sínteses parciais na narrativa que comportam um apelo para a situação seguinte. Isso explica que embora a narrativa literária esteja, de fato, subordinada à linearidade do discurso, é a partir das sínteses e justaposições de eventos paralelos que ela é capaz de criar a ilusão de simultaneidade proposta pelas imagens do cinema, efeito, evidentemente, tributário do processo de decupagem das obras cinematográficas.

Nesse sentido, a mudança pela qual a literatura passa nesse contexto da modernidade tem relação estreita com o surgimento do cinema como nova experiência estética, econômica e social. De acordo com Shail (2014), no que diz respeito às várias formas por meio das quais a literatura recebe influências, há pelo menos duas maneiras de se definir “influência”. A primeira delas seria quando um literato recorre a certas ideias, ou quando, de alguma forma, ele adota um objeto

cultural (por exemplo, um livro filosófico) e “dissolve” aquele conteúdo em sua obra, adotando algumas ideias e rejeitando outras e, desse modo, reelabora ali conceitos estéticos. Por sua vez, a segunda maneira de se definir a influência em literatura seria por meio de uma mudança de percepção do mundo, conforme nos esclarece o autor:

A segunda versão de influência refere-se a mudanças na paisagem mental diária, de populações inteiras, as mudanças em tais concepções básicas como a substância do meio, as funções dos sentidos, a natureza do tempo, a linha divisória entre a consciência e a matéria e o propósito da língua, e a pressão que essas mudanças exercem sobre a maquinaria subjacente e compartilhada que produz obras literárias, pressão que se faz entre narrador e discurso citado, o uso dominante de tempos verbais, o grau de operação assumida na descrição, que regem os modos de discurso narrativo e a destinação prescrita do enunciado literário (SHAIL, 2014, p. 1 – tradução nossa¹⁶).

O cinema, portanto, exerceu influência na escrita literária por meio desses dois fenômenos. Aqui interessa-nos, entretanto, priorizar o segundo fenômeno: investigar como o cinema, intimamente ligado à modernidade e às novas experiências que ela acarretou, conforme já discutido, provocou uma nova percepção de mundo com a qual a literatura também se defrontou. Não nos interessa identificar aqui apenas a transposição de técnicas cinematográficas para a literatura, mas também investigar o *paralelismo* estético em que tanto cinema quanto literatura demonstram preocupações semelhantes e visões de mundo compartilhadas – como a função de *mostar* (*showing*), que claramente prevalece sobre a função de *contar* (*telling*) das narrativas tradicionais do século XIX, uma vez que, como dito, vivemos em uma cultura e num momento histórico em que as imagens ocupam um papel fundamental.

Antes de prosseguir com a discussão acerca da interinfluência entre as duas artes, cumpre ressaltar que a própria literatura é um espaço que permite o diálogo com os mais variados campos artísticos e cujas transformações nesse campo de

¹⁶ No original: “The second version of influence concerns changes in the everyday mental landscape, of whole populations, changes in such basic conceptions as the substance of through, the functions of the senses, the nature of time, the dividing line between consciousness and matter and the purpose of language, and the pressure these changes exert on the underlying and shared machinery that produces literary works, pressure that between narrator and quoted speech, dominant use of verb tenses, the degree of agency assumed in description, governing modes of narratorial discourse and the prescribed destination of the literary utterance” (SHAIL, 2014, p. 1).

linguagem também se relacionam com mudanças na experiência dos indivíduos. Sabemos que o narrar literário, desde a epopeia até os dias atuais, sofreu efetivas transformações. Walter Benjamin, em seu ensaio “O contador de histórias”¹⁷, afirma que “a arte de contar histórias está a chegar ao fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está a desaparecer” (BENJAMIN, 2015b, p. 152). A figura do narrador tradicional, dividida pelo teórico em três categorias (o camponês sedentário, o marinheiro comerciante e o idoso ou moribundo) não está mais presente entre nós. Com o surgimento do romance, desaparece o narrador da epopeia. Para o autor, isso acontece porque o romance está intimamente ligado à experiência do livro e ao indivíduo isolado, “que já não é capaz de falar de forma exemplar das suas necessidades essenciais, que não pode dar conselhos porque ele próprio não os recebe” (BENJAMIN, 2015b, p. 152).

É abandonada, portanto, a figura do narrador contador de histórias, do homem que plasma as vivências em experiências transmissíveis, com ricos e sábios conselhos a serem dados. O narrador moderno não recebe conselhos e nem os sabe dar porque se encontra, agora, num mundo muito distante (histórica e sociologicamente) daquele narrado pela epopeia.

Com o declínio da experiência vive-se, então, uma incapacidade de narrar nos termos do que fazia o narrador contador de histórias. Essa questão é também abordada no filme *Asas do desejo*, de Wim Wenders, de 1987¹⁸. Nele, Wenders dá voz a um velho narrador desde as primeiras cenas, mas essa voz está oculta, sem corpo. Conforme o filme avança, o narrador ganha literalmente corpo, em uma cena em que um anjo (o qual almeja viver entre os humanos como mortal) cruza com um senhor idoso em uma escadaria de uma biblioteca. O narrador ancião, figura benjaminiana, revela-se na personagem desse senhor, quando ele diz, por meio de uma *voz em off* que funciona como um fluxo de consciência (o que, com maestria, Wenders busca na literatura, em escritores como William Faulkner e Virginia Woolf):

¹⁷ Embora algumas traduções tenham intitulado este ensaio como “o narrador”, valemo-nos, aqui, da tradução de João Barrento, que consideramos mais fidedigna ao sentido original.

¹⁸ “Na Berlim pós-guerra, dois anjos perambulam pela cidade. Invisíveis aos mortais, eles lêem seus pensamentos e tentam confortar a solidão e a depressão das almas que encontram. Entretanto, um dos anjos, ao se apaixonar por uma trapezista, deseja se tornar um humano para experimentar as alegrias de cada dia” (Contra-capas do DVD Wim Wenders Collection). In: *ASAS do Desejo*. Direção de Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion GMBH e ArgosFilms S.A., 1987. 1 DVD (128 min.), son., color. Título original: *Der Himmel über Berlin*.

Musa, fale-me sobre o contador de histórias. Nos confins do mundo, para a criança e o ancião, revele todos através dele. Com o tempo, meus ouvintes tornaram-se meus leitores. Não se sentam mais em círculo, mas sozinhos. E um desconhece o outro. Sou um velho de voz fraca, mas o conto continua brotando do meu interior. A boca, ligeiramente aberta, repete-o com força e clareza. Liturgia que não exige iniciação para que se entenda o sentido das palavras e das frases¹⁹.

A figura do velho contador de histórias, nessa obra, certamente dialoga com a figura de Homero, o poeta ocidental da tradição oral. Além disso, cabe pontuar que o roteirista desse filme é Peter Handke, conhecido justamente por ser um romancista do discurso, cujas narrativas não contam com uma ideia de ação tradicional, ou seja, em que uma sucessão de coisas ou acontecimentos tem lugar na história. Aliás, o filme começa justamente com um poema de Handke “Als das Kind Kind war”²⁰.

Sabendo disso, a cena do fragmento apresentado se encerra com a fala do ancião: “se a humanidade perder seu contador de histórias, ela perderá também seu lado criança”. De modo bastante simbólico, o ancião diz isso enquanto folheia um álbum de fotografias. Assim, problematiza-se a impossibilidade de narrar em um mundo que passou pela experiência da guerra, afinal, é na Berlim ainda devastada e separada pelo muro que o filme se ambienta, ao passo em que também se coloca a questão da reprodução técnica das imagens nesse mundo, a partir da alusão ao álbum de fotografias. Contudo, a cena final da película enquadra uma caneta-tinteiro registrando, acompanhada da leitura em voz alta do anjo protagonista, as palavras finais daquela narrativa para seu leitor/espectador. Nessa obra de Wenders, a questão do narrador resvala nas relações entre o cinema e a literatura, evidenciando que embora distante dos ouvintes sentados em círculos para apreciar a contação de histórias, o velho narrador ainda caminha entre nós, convertido na criança que, hoje, registra suas palavras para os leitores do amanhã.

Adentrando no domínio da forma romanesca, E. M. Forster (2005), ironicamente, define romance como qualquer obra ficcional em prosa que contenha mais de cinquenta mil palavras. Apesar do evidente tom humorístico dessa definição, Forster reconhece que qualquer afirmação que tente definir

¹⁹ Transcrição do filme *Asas do desejo*.

²⁰ Em tradução livre: “Quando a criança era criança”.

categoricamente o que seria uma obra romanesca não conseguiria descrever toda a extensão que compreende obras tão distintas entre si, pois o que, afinal, poderia colocar numa mesma categoria, de modo imperioso e definitivo, obras como *Moby Dick* e *Ulisses*? Para Forster, o que esses romances compartilham em comum é que se situam entre duas formações opostas: a da Poesia e a da História.

Logo, para o autor, os aspectos fundamentais do romance seriam: que ele conte uma história (uma narrativa de eventos dispostos conforme uma sequência temporal); que ele conte essa história a partir de personagens, isto é, de pessoas fictícias; que ele contenha um enredo (que também é uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade); que ele tenha um caráter preditivo, ou seja, aquilo que poderia acontecer dentro daquele universo coerente, ainda que fantasioso, que nos faz entendê-lo como uma realidade acabada; e que detenha aquilo a que Forster se refere como padrão e ritmo (o primeiro oriundo da pintura, e o segundo, da música). Se as primeiras características situam o romance no domínio da história, isto é, o romance compõe-se de eventos humanos (fictícios) ocorridos num determinado espaço e num determinado tempo, as duas últimas (padrão e ritmo) situam o romance no domínio da poesia, que, assim como ele, também possui ritmo; padrões que se repetem e que compõem a forma a partir da qual a história nos é contada.

György Lukács (2000), em *A teoria do romance*, defendia a ideia de que o romance seria uma “epopeia burguesa”. No entanto, diferentemente da epopeia clássica, fruto de uma sociedade homogênea da qual é tributária, a nova epopeia realiza-se, agora, num mundo para o qual a totalidade é apenas uma aspiração. Com isso, para o teórico, o romance constitui-se como um gênero *problemático*, e por duas razões: porque representa o caráter problemático do homem e das estruturas sociais de sua época e porque, como consequência, sua estrutura de representação desse mundo torna-se problemática. Em outras palavras, o romance configura-se como um gênero problemático porque deriva de uma sociedade igualmente problemática.

Dessa forma, o que arquiteta a argumentação de Lukács é a ideia de que o romance, justamente por ser fruto de uma sociedade heterogênea, caótica, vinculada às estruturas capitalistas de produção, seria uma espécie de *degradação* da epopeia clássica, derivada de um mundo orgânico e isento de transmissões.

Com isso, por exaltar o caráter de uma sociedade *problemática*, o romance seria uma forma problemática, degradada, não resolvida; uma corrupção daquilo que consistiria na correspondência perfeita entre forma e mundo: a epopeia clássica.

A partir dessas reflexões, Ferenc Fehér (1972) escreve uma obra à qual subtitula como *contribuição à teoria do romance*, embora, a rigor, suas contribuições sejam questionamentos e, inclusive, refutações da teoria lukácsiana. Para Fehér, o século XIX é o período de triunfo do romance, no qual a “epopeia burguesa” sobressai-se como gênero artístico capaz de representar uma época. A partir disso, o teórico questiona o que Lukács aponta como o caráter *problemático* do romance. Para Fehér (1972), ao dizer que o romance é problemático se reconheceria que existe alguma medida do não-problemático, o que, para ele, só poderia ser a idealização de um mundo comunitário homogêneo e orgânico, isto é, o não-problemático se apresentaria como uma aspiração utópica, romântica até, voltada ao passado. Logo, o autor argumenta:

com sua “informidade”, o seu “prosaísmo”, seu caráter não-canônico, o romance não ocupa um lugar inferior nesta escala de valores das formas artísticas estabelecidas a propósito da substancialidade humana. Não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão “adequada” de sua época, que serve à auto-expressão da sociedade burguesa com meios de que a epopeia do tipo antigo não dispunha, pois isto seria limitar-nos a uma resposta digna do relativismo sociológico. [...] Pelo contrário, o que é especificamente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida “puramente sociais”, que então não são mais, doravante, “naturais”. Toda a “informidade”, todo o caráter prosaico do romance, apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes (FEHÉR, 1972, p. 11).

A partir disso, Fehér conclui que o romance não é problemático, mas *ambivalente*. Isso porque embora sua fonte seja cem por cento burguesa e embora tenha nascido nessa sociedade capitalista e, por isso, sua existência seja dependente dela, o romance não reflete objetivamente os valores dessa sociedade, pois toda verdadeira arte, segundo o teórico, deve se colocar em pé de guerra com

o capitalismo, e isso inclui tomar consciência da ambivalência mencionada. Desse modo, ao provocar-nos com o questionamento *O romance está morrendo?*, a conclusão a que se chega é que o romance, forma ambivalente que acompanha as mudanças do mundo a partir do qual se originou, não pode estar morrendo, pois constituir-se em constante mutação é próprio da forma romanesca, assim como é próprio da espécie humana.

Referindo-se ao contexto contemporâneo, isto é, particularmente ao século XXI, Leyla Perrone-Moisés aponta uma mudança com relação à teoria do romance nesta época:

Um dado novo, com relação à teoria do romance anterior, é que a crítica social do escritor não se refere mais à denúncia das condições materiais e morais da vida na sociedade burguesa, mas ao grande poder de alienação exercido pela cultura de massa. Diante da tolice dominante da indústria cultural, o romance pode ter um valor de resistência e de crítica (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 93).

Nesse sentido, se o romance, conforme já propunha Fehér, devia ter consciência da sua ambivalência e, por isso, posicionar-se criticamente em relação a ela, por meio da denúncia das estruturas sociais e materiais da vida burguesa, para Perrone-Moisés (2016), o que muda, hoje, é que a forma do romance se insere, também, no contexto da indústria cultural, bem como de toda massificação decorrente desse contexto de produção, de maneira que, necessariamente, o gênero romance precisa também resistir e posicionar-se criticamente em relação a tal processo. No entanto, ao contrário do alto modernismo do século XX, parece-nos que a literatura contemporânea reconheceu que não há como recusar radicalmente a permeação pelos *media* e a sua inscrição num circuito de produção e consumo, uma vez que isso passa pelo problema da autonomia da arte na sociedade burguesa, ao longo do século XIX e primeira metade do século XX, e da sociedade de consumo de massa e mediatizada pela informação nos dias atuais. Por isso, desejamos refletir sobre os modos como isso se dá nas obras de nosso *corpus* de pesquisa.

Não restam dúvidas de que as mudanças sofridas pelo narrar literário estão intrinsecamente relacionadas com as mudanças sofridas pela própria sociedade,

ou, se preferirmos, com a nova experiência que a ascensão da modernidade proporcionou. E já tendo sido dito que a ascensão da modernidade também se relaciona intimamente com a invenção do cinema e com o novo modo de apreender o mundo que este proporcionou, sabemos, dessa maneira, que se a narrativa moderna revela cada vez mais um narrador fragmentário²¹ e se vale de técnicas próximas àquelas utilizadas pelo cinema, isto não é simples coincidência.

De acordo com Figueiredo (2008), após o advento da expansão da cultura tipográfica, na modernidade, a literatura passa a ocupar uma posição de privilégio na hierarquia cultural. No entanto, no início do século XX, quando o cinema começa a se consolidar como expressão artística, ele:

despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento, de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica servem de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem (FIGUEIREDO, 2008, p. 12).

Nessa mesma linha de raciocínio, a autora acrescenta que tais fenômenos de interpenetração das artes não são novos, mas chegaram ao paroxismo com as tecnologias digitais. Como exemplo, ela trata, então, da íntima relação entre literatura e jornalismo no século XIX:

Em função da nova economia da escrita instalada com a multiplicação e transformação dos jornais, os romances passaram por mutações, em decorrência, inclusive, do fato de serem publicados em capítulos, sob a forma de folhetins, nos jornais. Dentre outras alterações, foram divididos em capítulos menores, instituindo-se o gancho entre eles, com o objetivo de estimular a curiosidade do leitor. Tais marcas de composição tendiam a se manter, mesmo quando, posteriormente, as narrativas ficcionais

²¹ É necessário pontuar que há, parece-nos, um grau de problemático na noção de narrador “fragmentário”, como se sugerindo que a contrapartida dele fosse um narrador “inteiro”. Na verdade, aquilo que se deseja enfatizar é que, a partir da modernidade, quando se verificam certas mudanças nas condições de percepção (tanto do mundo quanto do próprio sujeito, que já não assimila de modo orgânico e homogêneo os valores da sociedade em que se insere, como ocorreu na epopeia), passa-se a reproduzir, no texto literário, as contradições dessa percepção, resultando num processo de escrita cada vez mais parcial e segmentado.

eram publicadas em livro, ganhando outro sentido, uma vez que tinham sido determinadas pela modalidade de leitura instituída pela veiculação, em fragmentos, no suporte do jornal (FIGUEIREDO, 2011, p. 13).

Assim, se desde o século XIX já experimentamos a literatura em um diálogo fecundo com outros meios de comunicação, como o jornal, no século XX temos a absorção da cultura urbana e da visão de mundo do homem das cidades. Na passagem do século XIX ao século XX, o cinema, tendo adquirido recursos expressivos próprios, torna-se não só, conforme já mencionado, um emblema da vida moderna, mas também um fenômeno artístico detentor de uma linguagem própria, não mais necessariamente subordinado à literatura. Martin (2003) esclarece-nos a questão:

Convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte (MARTIN, 2003, p. 16).

O autor afirma que o cinema se consolida como linguagem por meio da utilização de certos fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem: “Esses fatores são, numa ordem que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera” (MARTIN, 2003, p. 35). Ainda segundo o autor:

A emancipação da câmera, de fato, teve uma extrema importância na história do cinema. Seu nascimento enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena: as mudanças de planos [...] estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica (MARTIN, 2003, p. 30).

No entanto, Metz (1972) ressalva que “o cinema é uma linguagem *antes de qualquer efeito especial de montagem*. Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar belas histórias, é porque ele nos conta belas histórias que se tornou uma linguagem” (METZ, 1972, p. 64). Dessa forma, embora a montagem não seja própria do cinema, mas, sim, pertença ao universo das artes de maneira

geral, é o cinema que fará dela o seu traço linguístico essencial, a ponto de teóricos chegarem a afirmar que cinema é a arte da montagem, entendida como "a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração" (MARTIN, 2003, p. 132 - grifos do autor). Desse modo, por meio de técnicas tais como a montagem, o cinema inaugura um novo ponto de vista para a narrativa literária: o ponto de vista da câmera cinematográfica. Sobre isso, esclarece-nos Oliveira:

Embora na literatura já houvesse uma constante renovação de possibilidades no referente "a questão do ponto de vista", conforme se pôde observar nos contos machadianos, novas possibilidades de exploração do ponto de vista nascem com o cinema. Técnicas como a câmera lenta, a mobilidade e a dinamização do observador através da câmera, o saltar do longe para o perto, o flashback, a montagem, transitam para a literatura, gerando uma nova maneira de apreender a realidade. Assim, a câmera, devido à sua habilidade para mover-se em qualquer direção, vagarosa ou abruptamente, permite mudanças muito fluidas com relação ao ponto de vista, mudanças que ocorrem, de modo análogo na literatura, respeitando-se as diferenças de meios (OLIVEIRA, 2006, p. 56).

Logo, técnicas cinematográficas são incorporadas pelo texto literário, de modo a assumir a mobilidade da câmera como uma nova possibilidade de ponto de vista. Norman Friedman chamará esse foco narrativo de *câmera*:

Em grande parte por uma questão de simetria, nosso relato dos pontos de vista pode ser concluído com aquele que parece ser o último em matéria de exclusão autoral. Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um "pedaço da vida" da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Friedman encara o procedimento da opção pelo foco *câmera* de modo severo e cheio de ressalvas, pois, para ele, essa visão passiva, sem intromissões da câmera cinematográfica significa um grau máximo de exclusão do autor, que acabaria por desembocar na exclusão da ficção como arte. Contudo, para demonstrar o foco *câmera*, Friedman utiliza o início do romance *Adeus a Berlim*²², de

²² Nesse romance, dividido em seis curtos capítulos, o narrador (também nomeado como Isherwood) narra sua experiência na cidade de Berlim nos anos que antecederam a ascensão de Hitler ao poder,

Christopher Isherwood, publicado em 1939, em que lemos:

Da minha janela, a rua profunda, solene, compacta. Lojas abaixo da rua onde lâmpadas ficam acesas o dia todo, à sombra de fachadas com varandas pesadas, frontarias de gesso sujo com arabescos e emblemas heráldicos em relevo. Todo o bairro é assim: rua que dá para rua de casas semelhantes a arruinados cofres monumentais atulhados de objetos de valor manchados e mobília de segunda mão de uma classe média falida.

Sou uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isto precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado (ISHERWOOD, 1985, p. 9).

Nota-se que, em princípio, há o recurso do foco câmera, evidente quando o narrador faz uso extensivo de descrições, apresentando fragmentos da decadente cidade de Berlim, mas reluta em se comprometer diante dessa realidade como estrutura definidora de sua experiência, isto é, um mundo prestes a render-se à ameaça nazista. Por isso, o narrador se posiciona como uma câmera “que registra, não pensa”. No entanto, ainda que haja esse artifício de narrar imparcialmente como uma câmera cinematográfica, ele se verifica em momentos pontuais da narrativa, pois há um narrador que fala em primeira pessoa no romance. Assim, a opção pelo foco câmera não exclui a voz do personagem protagonista – identificável, em certa medida, com a voz do autor.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho também entende, a respeito do romance de Isherwood, que a opção pelo foco câmera constitui uma parcela mínima do ponto de vista por ele adotado nessa narrativa, e conclui sobre isso: “ao que sabemos, nunca ninguém adotou tal processo, de maneira sistemática, num romance” (CARVALHO, 2012, p. 15). Essa afirmação, no entanto, poderia ser questionada se pensarmos nos próprios romances que constituem o *corpus* desta pesquisa, nos quais o predomínio do foco câmera, embora não se apresente em toda a extensão narrativa – afinal, quando pensamos em foco narrativo, pensamos em uma questão de predominância, e não de exclusividade, pois é possível haver multiplicidade e variação de pontos de vista numa mesma obra –, evidencia-se como procedimento sistemático na constituição desses romances, conforme se constatará a partir da

a partir do que o próprio autor chama, na introdução do romance, de uma sequência de diários e esboços.

análise dessas obras.

Contudo, ainda que pensemos em narrativas nas quais predomina um ponto de vista imparcial e não interferente a partir da adoção de uma forma de narrar equivalente à de uma câmera cinematográfica, o olhar através da câmera, embora se pretenda um olhar objetivo, nunca o é efetivamente. Sobre isso, Franco Junior (2009) adverte ser uma ilusão acreditar que esse foco narrativo seja efetivamente neutro: “Basta fazermos uma comparação com a fotografia ou com o cinema para percebermos que há, sempre, alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo e selecionando o que deve ou não ser representado” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 44).

Maria de Lourdes Oliveira (2006) também contribui com essa discussão:

Essa fragmentação do ponto de vista é a tentativa de apreensão do mundo moderno na sua atomização e rapidez. Visão que se mostra em abismo, ou seja, o ponto de vista do leitor, do ponto de vista do autor, através dos pontos de vista das personagens, situados através da circularidade das pessoas gramaticais. A apreensão dessa fragmentação, dessa rapidez é alcançada, sobretudo, pelo cinema – a linguagem do mundo moderno, da era da máquina, do dínamo (OLIVEIRA, 2006, p. 61).

Quando se fala nessa *interinfluência* entre literatura e cinema e no paralelismo estético com que ambos se defrontaram a partir do século XX, isso se dá porque tanto a literatura quanto o cinema se deparam com inovações nos campos social, psíquico e industrial e com uma saturação de informações sensoriais, sobretudo pela lógica imposta pelo capitalismo, que desencadeia um estímulo constante de *atenção* e *desatenção*. Temos, então, uma crise de atenção como paradigma para o campo da criação artística. Com isso, se essa crise contínua da atenção inicia-se no que entendemos por modernidade, sendo o cinema, mais uma vez de acordo com Charney e Schwartz (2004, p. 17), a arte que se coloca como emblema dessa modernidade, pois “personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial”, é natural que tal configuração se acentue se passarmos a olhar para o momento em que as obras de Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli são produzidas.

O crítico literário e teórico marxista Fredric Jameson irá dizer sobre o fenômeno cultural que começa a se delinear a partir dos anos 70:

[...] a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 2000, p. 30).

A modernidade, conforme o que foi dito anteriormente, inaugura um novo modo de vida e de percepção e, com ele, um novo fenômeno artístico – o cinema – que se constitui como fonte de experimentação para as artes de vanguarda do século XX. Hoje, no entanto, no século XXI, não podemos dizer que tais relações se estabelecem da mesma forma, já que os romances de Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli, *corpus* desta pesquisa, não podem ser classificados como romances vanguardistas ou modernistas. Com base em Jameson (2000), seria mais sensato situá-los no que o autor classifica como *pós-modernidade* (ou, com relação à produção artística, *pós-modernismo*), termo cunhado nos anos 70 com a finalidade de qualificar o novo estado cultural das sociedades desenvolvidas. O termo surgiu inicialmente em relação ao discurso arquitetônico, mas logo se estendeu para designar o abalo das estruturas de racionalidade e o fracasso das grandes ideologias, bem como a dinâmica de individualização e pluralização de nossa sociedade. Assim, com relação à produção artística, a análise de Jameson enfoca os seguintes elementos como constitutivos do pós-moderno:

[...] uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto da “teoria” contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura “esquizofrênica” (seguindo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais da arte [...] (JAMESON, 2000, p. 32).

Desse modo, conforme as acepções de Jameson (2000), o problema do pós-moderno, para ele, “é a um só tempo estético e político” (p. 80). As obras *pós-modernistas* seriam aquelas atravessadas pelo pluralismo de formas massivas, populares, inerentes ao universo do consumo (e aqui se insere também o cinema como produto do universo de consumo do capitalismo). Nesse sentido, tal definição

corresponderia mais e melhor, embora se contextualizem no Brasil²³, às obras literárias de Bonassi e Mutarelli. Isso porque o conceito de “pós-moderno”, para Jameson, surge no seguinte contexto:

na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 2000, p. 14).

Não teríamos mais, na pós-modernidade, a crítica à mercadoria proposta pela modernidade, porque agora a cultura é o próprio mercado, ou seja, conforme propõe o autor, a pós-modernidade se dá como o consumo da produção de mercadorias, sendo também a cultura um produto. A pós-modernidade inaugura-se, então, em um momento em que o alto modernismo se *desgasta*, conforme as acepções de Jameson:

Por essa ótica, o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação no romance, os filmes dos grandes *auteurs* ou a escola modernista na poesia (como institucionalizada e canonizada na obra de Wallace Stevens) são agora vistos como a extraordinária floração final do impulso do alto modernismo que se desgasta e se exaure com essas obras. Assim, a enumeração do que vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea (JAMESON, 2000, p. 27).

Em vista disso, o elemento que poderia situar os romances do *corpus* desta pesquisa como romances *pós-modernistas* é o fato de se inserirem em um contexto em que a produção estética está extremamente vinculada à produção mercadológica. Ainda que tal vinculação possa ser motivo de crítica e reflexão para

²³ Não poderíamos dizer que a sociedade brasileira seja, de fato, pós-moderna. Afinal, como dizer isso de um país marcado por tanto reacionarismo, conservadorismo e obscurantismo, que mal concluiu o seu processo de modernização e desenvolvimento. Jameson (2004) também questiona, com relação a essa discussão, se a América Latina já teria passado, realmente, pelo estágio da modernidade, logo, a discussão da pós-modernidade nesses países em que nem o processo de modernização foi atingido por completo poderia ser bastante problemática. No entanto, utilizamos o termo por expressarmos-nos, de modo particular, com relação à produção artística – que não assume, necessariamente e nem em uma vinculação direta, os valores ou as características do contexto em que é produzida.

a produção artística, ao mesmo tempo, ela não escapa a essa mesma condição necessária para a sua existência. No mais, do ponto de vista estético, essas obras literárias pós-modernistas – bem como os romances de nosso *corpus* – são atravessadas pelo que Jameson chama de “surrealismo sem inconsciente”, isto é, o capitalismo tardio, ou seja, a terceira etapa do capitalismo globalizado, esse momento em que, culturalmente falando, o processo de produção mercadológica e os meios de comunicação em massa atingiram até mesmo o inconsciente da produção artística, faz com que essa produção seja marcada por um *embaralhamento* de textos preexistentes, o que, em muitos casos, provoca um achatamento, falta de profundidade ou superficialidade em seu sentido:

Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos (JAMESON, 2000, p. 118).

Com isso, não se entende que a contemporaneidade tenha se despedido em definitivo da modernidade, mas antes se configura como uma nova etapa desta, em que triunfa a democratização em massa do lazer cultural, o consumismo experiencial e a transformação da memória em entretenimento e espetáculo. Logo, parece-nos mais sensato situar os romances do *corpus* como romances pós-modernos: distantes do triunfo do alto modernismo e do experimentalismo vanguardista e mais próximos do lazer cultural e da memória convertida em espetáculo.

Nesse momento, coloca-se o problema da representação: se essas obras pós-modernas não almejam representar a materialidade do real, acabam, por outro lado, por absorver alguns modos discursivos inerentes à sociedade do espetáculo, nos termos de Guy Debord (1997). Para o autor, o espetáculo, relação social mediada por imagens, “é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social” (DEBORD, 1997, p. 32). Logo, a literatura, aqui, regula-se por uma estética que se assemelha à produção de recursos audiovisuais e se manifesta, por vezes, como imagem e simulacro não de certa realidade, mas como emulação das

imagens tecnológicas dos meios audiovisuais e das imagens pré-fabricadas dos meios de comunicação e consumo.

Para Debord (1997, p. 13), “Toda a vida das sociedades modernas nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Essa forma de representação por meio do espetáculo seria, ainda, a principal forma de produção da sociedade atual, nos seguintes termos:

Na forma do indispensável adorno dos objetos hoje produzidos, na forma da exposição geral da racionalidade do sistema, e na forma do setor econômico avançado que modela diretamente uma multidão crescente de *imagens-objeto*, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual (DEBORD, 1997, p. 18).

O autor ainda dirá que é por meio do *fetichismo da mercadoria* que o espetáculo se realiza nessa sociedade, uma vez que o “mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência” (DEBORD, 1997, p. 38). Assim, as *imagens-objeto* produzidas pelo espetáculo estendem-se à produção artística pós-modernista, dado inerente às estratégias do consumo global.

Entre o indivíduo e o real, as imagens industriais impõem-se como mediação: o mundo já não mais se apresenta em estado puro, pronto para ser apropriado pelo homem, mas antes como instância que deve ser representada, reproduzida ou editada pelos meios de comunicação. O romance traduzirá essa nova ordem apresentando personagens à deriva em um mundo caótico e sem sentido aparente, interessadas apenas na percepção subjetiva que tem desse mundo, obrigadas a 'ler' a realidade através de signos, placas, imagens televisivas ou cinematográficas, fotogramas, etc. (VIEIRA, 2007, p. 22).

Dessa maneira, é nesse contexto que se inserem as obras de Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli: marcadas por formas narrativas plurais, heterogêneas, caóticas e saturadas de referências ao imaginário do consumo e das imagens tecnológicas dos meios audiovisuais e de comunicação em massa.

Neal Gabler (1999), valendo-se das premissas de Debord, trata do que o historiador Daniel Boorstin, autor do livro *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, publicado em 1962, nomeou de “Revolução Gráfica”. Nas primeiras

décadas do século XX, quando o cinema se tornou realidade, houve um grande aumento na quantidade de material visual disponível para o grande público. Isso fez com que o mercado fosse inundado por imagens, graças à abundância de impressões, ilustrações e até mesmo da fotografia. Contudo, o próprio Gabler pontua que a questão mais se relacionava a uma mudança cultural que enfatizava o ato de ver (fosse uma vitrine de uma loja, fosse a crescente de “máquinas fotográficas tipo caixote”) do que propriamente a uma revolução de imagens.

Numa espécie de testemunho da ascendência do olho, por volta do final do século XIX Shakespeare deixou de ser popular porque, como resumiu o *New York Times*, era um anacronismo oral numa sociedade que optara pelo visual. O que levou o editor e crítico E. L. Godkin a concluir, pesaroso, que os Estados Unidos tinham se tornado uma ‘cromocivilização’, na qual as reproduções visuais expulsaram a cultura autêntica (GABLER, 1999, p. 56-57).

Nessa “cromocivilização”, temos margem para o questionamento de se a literatura, de modo geral, também estaria hoje transformada em anacronismo oral/escrito numa sociedade do visual, e se, porventura, surge daí a necessidade do seu diálogo com o cinema. Tais questionamentos se aproximam daquilo que propõe Jameson (2000) quando nos lembra de que de modo algum a literatura é, do século XX para cá, a forma de arte dominante nos nossos tempos. O cinema, apesar de sua consonância com a realidade moderna do século XX, também não é a dominante cultural de uma nova conjuntura econômica e social: na verdade, para Jameson, quem cumpre hoje esse papel é o vídeo e suas manifestações correlatas, como a televisão comercial e o vídeo experimental ou videoarte. Isso porque, evidentemente, a experiência da tela de cinema, da situação hipnótica de cinema, para lembrarmos Barthes, é fundamentalmente diferente da experiência do monitor de televisão ou do computador. No entanto, isso não nos parece significar que o cinema deixe de exercer um papel fundamental na centralidade da cultura contemporânea, ainda que ele não se limite às salas de cinema. Basta lembrar, por exemplo, os serviços de *streaming* oferecidos por plataformas tais como a *Amazon* ou a *Netflix*; ainda que contem com o suporte da televisão, as narrativas cinematográficas continuam a ser consumidas em larga escala, sobretudo como entretenimento.

Por causa disso, quando Gabler reflete sobre a revolução gráfica, o autor

conclui que, ao se pensar dessa forma, não foi tanto ela “que desencadeou uma mudança na consciência americana; foi uma mudança na consciência americana que desencadeou a Revolução Gráfica” (GABLER, 1999, p. 58). Na verdade, o que foi significativo para a transformação da vida americana, naquele contexto e, por extensão, da sociedade brasileira, em nosso, foi a Revolução do Entretenimento. O campo que mais teve resistência para aceitar a estética sensacionalista do entretenimento foi justamente o campo das artes, mas nem ele conseguiu ver-se, de fato, livre do *show business*. Porque, segundo o autor, as artes foram “obrigadas a se render ou então seriam marginalizadas até um ponto em que cessariam de importar, exceto a um punhado de dedicados seguidores” (GABLER, 1999, p. 120).

Tânia Pellegrini (2018) também aponta para esse processo do *show business* literário no mundo contemporâneo ao dizer como a literatura antes, comparada a outras formas culturais que necessitavam de exposições ou grandes eventos para serem promovidas, prestava-se menos ao espetáculo, ao passo que hoje ela procura se consolidar como um produto em feiras, festivais e bienais. Assim, o livro torna-se sempre um objeto secundário, promovido pelo espetáculo de palestras e mesmo pelo interesse na vida dos escritores, aos moldes da fascinação por celebridades, que procuram aparecer em entrevistas e até em *workshops* de criação artística. Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli não escapam desse contexto de espetacularização da arte e da permeação da literatura pelas mais variadas mídias, numa produção que objetiva, em muitos casos, o consumo imediato.

A partir dessas reflexões, constata-se como a literatura aproxima-se do cinema, a princípio, com um caráter de experimentação estética. Posteriormente, quando nos situamos no contexto da pós-modernidade, constatamos que tal aproximação já não visa à experimentação estética das vanguardas modernistas, mas, sim, incorpora à produção literária estruturas mercadológicas, como acontece com a publicação de roteiros cinematográficos como texto literários, ou com a publicação de textos literários que mais se assemelham a roteiros cinematográficos (vide romances do *corpus*).

Ainda que se queira saudar o alto modernismo e celebrar a genialidade de um Oswald de Andrade, não há razão para repeti-lo. Italo Moriconi elucidava, com relação à literatura brasileira da contemporaneidade, que já “não há mais espaço para uma nova Clarice Lispector ou um novo Guimarães Rosa” (MORICONI, 2004 *apud*

SCHØLLHAMMER, 2009, p. 17). A leitura feita hoje é, de modo inevitável, a literatura do tempo presente, dos homens presentes e da vida presente, tal como cantou Drummond²⁴.

E embora diga Tania Pellegrini (1999) que “todas as paisagens nos parecem visitadas, todas as faces conhecidas, todos os caminhos trilhados, todas as histórias contadas e todos os quadros já vistos; tudo é uma imagem transmitida pela TV ou um dado disponível no computador” (p. 14), é preciso respirar duas vezes antes de arrumar as malas para um universo que não seja o nosso. Sabendo de antemão que o fazer contemporâneo não se pode medir a partir de um cânone, olhemos para essas obras produzidas em tempos pós-modernos com um olhar aberto às novas possibilidades que elas possam oferecer, mas também atento às suas artimanhas, quando há, de vinculação fácil às estruturas alienantes da produção mercadológica, em um mundo de exacerbado apelo ao audiovisual.

1.3 Os romances-roteiro na literatura brasileira

Quando há, na literatura, um desejo manifesto de ser cinema, algumas estratégias para esse diálogo despontam como alternativa. Uma delas tem se tornado prática recorrente entre alguns escritores brasileiros contemporâneos, que é a *mimetização* de um roteiro pelo texto literário, ou, nos termos de Rajewski (2012), a simulação da materialidade do gênero roteiro pelo texto literário. Tal prática tornou-se habitual, possivelmente, dada a projeção alcançada por um texto literário após verter-se em uma adaptação cinematográfica.

Nesse sentido, escrever com filmes em mente, segundo Jordan Brower (2017), passou a ser uma prática comum desde a década de 1920, incluindo escritores como F. Scott Fitzgerald²⁵. O conhecimento de que o cinema podia ser

²⁴ “Mãos Dadas”, In: ANDRADE, C. D. *Sentimento do mundo: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 80.

²⁵ Emmanoel dos Santos (1994) questiona, de modo provocativo, quantos estudiosos em literatura estariam familiarizados com a carreira de roteiristas de escritores do porte de William Faulkner e mesmo Fitzgerald, e ainda quantos críticos estariam dispostos a considerar seriamente como objeto de estudo a obra para o cinema desses escritores para um levantamento exaustivo de seus achados e de seu acabamento literário. Isso porque, embora num tom jocoso, o autor considera que é possível que esses escritores escrevessem roteiros não porque se empenhavam na construção de um texto para o cinema com a mesma meticulosidade com que escreviam seus romances, mas porque, afinal,

um meio eficaz para o largo alcance do texto literário fez com que escritores flertassem com a Sétima Arte também como estratégia mercadológica. Sobre esse aspecto, Ronald Geerts (2014) lembra Ivo Michiels, que foi um dos autores literários experimentais mais aclamados e radicais na literatura holandesa contemporânea e, indiscutivelmente, o primeiro roteirista profissional belga. Geerts (2014) afirma que Michiels e sua tentativa de combinar as duas profissões resultou em roteiros que foram publicados como romances (e premiados com prêmios literários importantes). De modo análogo, no cenário brasileiro contemporâneo, surgem cada vez mais escritores que transitam entre a escrita de romances e de roteiros fílmicos.

Tratando-se, particularmente, do contexto brasileiro, Flora Süssekind (2006), em *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, analisa os impactos da técnica sobre escritores no período modernista e cita a obra de contos *Cinematographo*, de João do Rio, publicada em 1909, como exemplo das transformações significativas nos procedimentos literários como influência do cinema, sugerindo uma espécie de contaminação entre os dois campos artísticos. Outro exemplo é *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado, livro de crônicas e impressões de viagens, em que o diálogo com o cinema é visível a partir do próprio título da obra, uma vez que Pathé Baby era o nome dado à máquina filmadora. Ainda, as páginas iniciais do livro aludem à abertura de um filme, com a apresentação de sua ficha técnica e, logo na capa, surge em destaque o nome do autor, como de um produtor, com os dizeres: "ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO Apresenta: PATHÉ BABY".

Com relação, em especial, à forma do romance – a qual nos interessa nesta pesquisa –, a vanguarda literária modernista foi marcada pelo diálogo com o cinema por alguns de seus escritores emblemáticos, por exemplo, os romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924)²⁶ e *Serafim Ponte Grande*

consideravam suas tarefas de escritores para o cinema como um trabalho secundário, que lhes providenciava o sustento necessário para escrever as suas grandes obras-primas literárias.

²⁶ Como exemplo do diálogo com a linguagem cinematográfica em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, sobretudo no que diz respeito à justaposição de imagens, temos o seguinte trecho:

“Fraque de Ateu

Sai de D. Matilde porque marmanjo não podia continuar na classe com meninas.

Matricularam-me na escola das tiras de quadros nas paredes: alvas escadarias e um cheiro de limpeza.

Professora magrinha e recreio alegre começou a aula da tarde um bigode de arame espetado no grande professor Seu Carvalho.

No silêncio tique-taque da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza.

(1933)²⁷, de Oswald de Andrade. Haroldo de Campos, em *Miramar na mira*, já elucidava sobre a aproximação entre o cinema e a prosa textual de *João Miramar*:

uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discurso, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido a maneira eisensteiniana²⁸ (CAMPOS, 1990, p. 29-30).

Logo, do entusiasmo modernista pela técnica do cinema como possibilidade de experimentação e renovação da linguagem literária até a contemporaneidade, escrever romances com roteiros cinematográficos em mente continua a ser uma realidade no contexto brasileiro.

Para Charney e Schwartz (2004), o início da arte cinematográfica culminou com uma tendência de reproduzir uma espécie de “estética do espanto”, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Com isso, “não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado [...] do cinema [...] como um emblema da descontinuidade e da velocidade moderna” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 114-115).

Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o inferno” (ANDRADE, 1990, p. 47).

²⁷ Como exemplo de construção cinematográfica em *Serafim Ponte Grande*, temos o seguinte trecho, no qual a construção nos remete a indicações cênicas ou rubricas de roteiro teatral ou cinematográfico:

“VACINA OBRIGATÓRIA

Delegacia da autoridade que tem a cara arguta das 23 horas e procura um esparadrapo para o pudor de Lalá. Entre uma maioria de soldados – nosso herói. Brasileiro. Professor de geografia e ginástica. Nas horas vagas, 7º escriturário. Serafim Ponte Grande.[...]

Lalá (soluçando) – Serafim, escolha... ou você casa comigo ou eu vou para um alcouce!

Serafim – Isso nunca!

Vozes – Então casa! Casa! Casa!

Uma Voz – Faz o casamento fiado!

Serafim – Mas andaste duas vezes de forde com o Batatinha!

Lalá – Por isso que eu estava ficando louca lá em casa!

O soldado abre as grades das maxilas. Conduzem Serafim gado e séquito para debaixo do altar da Imaculada Conceição” (ANDRADE, 1991, p. 50-51).

²⁸ Para Eisenstein (2002), a montagem era parte fundamental da composição fílmica, uma vez que, segundo ele, seria a partir do conflito-justaposição de planos cinematográficos que o espectador criaria imagens intelectualmente associativas. Logo, as construções justapostas, em paralelo e que comportam uma série de sínteses parciais na narrativa de Oswald de Andrade têm algo de uma montagem eisensteiniana, conforme propõe Haroldo de Campos.

Como nos dizem os autores, os movimentos de vanguarda – nos quais se insere a literatura – logo captaram o caráter essencialmente moderno do cinema, ou seja, a sua estreita relação com as mudanças sofridas pela sociedade atual nos mais variados âmbitos. Nesse sentido, justifica-se a publicação no Brasil, nesse período, de obras como *Amar: verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, sobre a qual o próprio autor disse ser um *romance cinematográfico*: “atualmente escrevo Fräulein – romance. É possível que fique no meio, como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico. Mando-te do prefácio (curto) as duas idéias que contém”²⁹. Aliás, conforme propõe Cunha (2011): “No Brasil, é a obra de Mário de Andrade que resume a estreita relação de nossas vanguardas literárias com a estética cinematográfica” (p. 110)³⁰. Ademais, o autor anuncia:

Mário postula [...] que, sendo a cinematografia a representação da vida em sua “simultaneidade visual”, tal como ele próprio proclamara no número inaugural da revista *Klaxon*, e “realizando a vida como nenhuma arte ainda o conseguira”, foi ela “o Eureka” das artes puras” (1980, p. 258). Seu reconhecimento de que o cinema liberara as outras artes para a qualidade de “pureza”, tema caro às vanguardas do início do século XX, entretanto, coloca o caráter cinematográfico da simultaneidade como fator fundamental para a renovação dessas mesmas “artes puras” (CUNHA, 2011, p. 111).

O autor aponta para duas questões caras à vanguarda literária modernista: o questionamento acerca do *status* de “pureza” da arte e o desejo de renovação. Nesses dois aspectos, a aproximação com o cinema revelou-se necessária e frutífera. Entusiasmados com as possibilidades de experimentalismo estético que o cinema oferecia à forma literária, os modernistas utilizaram do fato cinematográfico

²⁹ Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, de 02/08/1923, citada em *Lição de amor*, ensaio publicado no Caderno de Crítica da Embrafilme, p. 5 (*apud* SCORSI, 2005, p. 46).

³⁰ Como exemplo da prosa cinematográfica em *Amar, verbo intransitivo*, podemos citar o trecho: “Duas horas da manhã. Vejo esta cena.

No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher. As brisas nobres de Higienópolis entram pelas venezianas, servilmente aplacando os calores do verão. Dona Laura, livre o colo das colhas, ressona boca aberta, apoiando a cabeça no braço erguido. Braço largo, achatado, nu. A trança negra flui pelas barrancas moles do travesseiro, cascadeia no alveo dos lençóis. Concovamente recurvada, a esposa toda se apoia no esposo dos pés ao braço erguido. Sousa Costa completamente oculto pelas cobertas, enrodilhadas, se aninha na concavidade feita pelo corpo da mulher, e ronca” (ANDRADE, 2016, p. 48).

Neste fragmento, embora o narrador narre de forma intrusa, colocando-se como um narrador em primeira pessoa em alguns momentos da narrativa, como em “vejo esta cena”, notamos como ele pontua elementos mínimos que servem como indicações cênicas, como em “duas horas da manhã”, além de fazer uso de uma escrita presentificada, que descreve a cena com o distanciamento de uma câmera cinematográfica.

como procedimento para reproduzir o efeito de “simultaneidade”, necessária para se expressar as transformações efervescentes da vida moderna. Logo, Cunha sugere acerca de Mario de Andrade:

Convencido de que a “simultaneidade será uma das maiores senão a maior conquista da poesia modernizante” [...], busca praticar o que, ao mesmo tempo, propõe teoricamente, produzindo sua “literatura de circunstância”, concernente com o “*lyrisme de hasard*”, evocado pelos franceses para designar a sensação poética decorrente da escrita fílmica. [...] a poesia do modernista brasileiro difere da dos teóricos franceses: é impossível reproduzir literariamente o que é próprio do específico cinematográfico; o que há é “um transporte de efeito” (CUNHA, 2011, p. 111-112).

De início, é necessário lembrar que o que alça o cinema como síntese da simultaneidade liga-se com o que diz Martin (2003) a respeito de a imagem fílmica estar *sempre* no presente. Segundo o autor, por reproduzirem uma realidade exterior ao espectador, as imagens do cinema se inscrevem no presente de nossa percepção e de nossa consciência, de modo que a defasagem temporal, quando há, faz-se apenas por meio da intervenção do julgamento do espectador, que é o único capaz de situar os acontecimentos como passados ou presentes em relação a si. Ademais, o dizer de Cunha (2011) toca em um aspecto importante sobre a presença do cinematográfico no literário das vanguardas: não se pode reproduzir, literariamente, aquilo que é típico do cinema; mas se pode, isso sim, transpor seus efeitos: *simular*. Os verbos no presente, muito comuns em narrativas modernas e contemporâneas, nas quais o tempo da ação dramática coincide com o tempo da narração, são uma das estratégias adotadas pelos textos literários com o intuito de reproduzir a simultaneidade e a imediatez proporcionadas pela imagem.

Nesse caso, lidamos com aquilo que Clüver (2012, p. 16) chama de “intermidialidade”, chamando de “intermediático” aquilo que “implica cruzamento de fronteiras”, isto é, quando há uma interinfluência entre o literário e o cinematográfico, por exemplo. Sobre esse aspecto, Irina Rajewsky afirma que a referência midiática ocorre quando signos próprios de uma mídia são utilizados para forjar a composição da materialidade de outra, o que, segundo a teórica, se trata de uma simulação, um “como se” (RAJEWSKY, 2012, p. 61). É, portanto, o

caso da literatura feita *simulando* ser cinema em tempos de vanguarda modernista, mas também é o caso da literatura feita contemporaneamente.

Nesse cenário, o lugar tradicionalmente ocupado pela literatura na cultura ocidental moderna vem sendo alterado não só pela relativização de seus pilares universais ou pelos imperativos da razão mercantil que tende a reduzir todos os campos da atividade humana ao valor econômico, mas também pela interação da velha tecnologia da escrita com as mais recentes tecnologias disponíveis (FIGUEIREDO, 2011, p. 24).

Assim, a permeação, via escrita, pelas novas tecnologias disponíveis no mundo moderno resulta em modificações nas estratégias de composição literárias. Segundo André Soares Vieira (2007), há alguns traços característicos que remetem à presença de uma linguagem própria do cinema incorporada pelos textos literários, tais como:

o uso exaustivo do presente, a coexistência de vários planos narrativos, as frases simples, a quase ausência de subordinação e o parco emprego de modalizadores aliados à repetição, à descontinuidade e fragmentação espaço-temporal em suas obras subsequentes irão contribuir para a criação de um universo singular no cinema e na literatura (VIEIRA, 2007, p. 16).

A partir disso, torna-se crescente o diálogo dos romances com o gênero roteiro, a ponto de ser impreciso afirmar quando um romance, em diálogo com o gênero roteiro, nasce tendo o projeto cinematográfico em seu horizonte ou, simplesmente, vislumbra nesse diálogo um desejo de renovação estética pela renovação aos moldes das vanguardas modernistas.

Em primeiro lugar, para compreender o que há de linguagem de roteiro no texto literário, faz-se necessário esboçar um breve panorama histórico do gênero roteiro cinematográfico. Segundo Steven Price (2013), nos primeiros anos da Sétima Arte, a maioria dos filmes foi feita sem um roteiro. Price elucida que, durante a vigência do estilo *cameraman system*, isto é, durante o período do cinema autoral, que era, em geral, produzido por uma única pessoa, entre 1896 e 1907, o roteiro não se fez necessário. Justamente porque, nesse período, os primeiros filmes foram produzidos por indivíduos ou grupos muito pequenos, os quais tinham

o interesse de filmar, sobretudo, “atualidades” ou eventos cotidianos, tais como o movimento dos trens, das ondas e do vento.

Quando os irmãos Lumière filmaram *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895)³¹, por exemplo, é nítido que, para isso, várias decisões foram tomadas, tais como onde posicionar a câmera, em que horário do dia, em qual ângulo, etc. No entanto, não eram decisões escritas ou que podiam ser configuradas como um roteiro, nos termos que hoje o compreendemos. Ademais, ainda segundo Price (2013), poderia se argumentar que Georges Méliès, ao estabelecer vinte passos para filmar *Le Voyage dans la lune* (1902)³², estaria estabelecendo um princípio de roteiro. No entanto, a maioria dos primeiros filmes de Méliès nem sequer possuiu um *script*, o que comprova o argumento de que, nesse período do cinema autoral, a escrita do que se iria filmar era ou inexistente ou extremamente embrionária.

Price (2013) argumenta que, de 1907 a 1909, vislumbra-se o surgimento do *director system*, que introduziu uma divisão rudimentar entre o trabalho do diretor, cujo papel era semelhante ao do diretor do palco teatral, e o do fotógrafo. Nesse modelo, havia ao menos um esboço de *script*, com não mais que algumas palavras para indicar o conteúdo de cada cena e sua sequência.

Ainda segundo o autor, já entre 1909 e 1914, o aumento do tamanho das empresas e a necessidade de aumentar a oferta da produção trouxeram consigo uma estrutura mais complexa e hierárquica. Esta era o *director-unit system*, no qual uma empresa utilizava vários diretores, cada um trabalhando de forma mais ou menos autônoma com uma equipe ou unidade de produção. Nesse momento, introduziu-se o esboço de uma forma narrativa mais apropriada, inicialmente adaptada para satisfazer o desejo de uma história lógica e contínua com o intuito de atingir a unidade padrão de tempo para os filmes fabricados no período.

Entre 1914 e o final da década de 1920, Price (2013) identifica a consolidação do sistema de estúdio de Hollywood e a ascensão dos produtores.

³¹ *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída dos operários da fábrica Lumière) foi o primeiro filme produzido pelos Irmãos Lumière e um dos primeiros filmes da história do cinema. Nele, temos a câmera posicionada de modo a captar o momento da saída dos operários da fábrica, com duração de 45 segundos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qvgPEiw_q04>. Acesso em: 10 dez. 2018.

³² *Le Voyage dans la lune* (Viagem à lua) é um dos filmes mais importantes de Méliès, e provavelmente o primeiro filme de ficção científica em que a questão alienígena aparece. Nele, temos um enredo simples, em que um grupo de homens, cientistas e astrônomos, viaja à lua em uma cápsula gigante e, lá, encontra seres exóticos que habitavam o astro. O que torna o filme interessante é observar os recursos de animação e efeitos especiais bastante inovadores para o período. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9m830jhUi3E>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Em decorrência do surgimento dos filmes mudos e das imagens que apareciam na tela para representar os diálogos, este período foi caracterizado por um *central producer system*, no qual o controle dos orçamentos por um produtor poderoso exigia uma forma mais complexa de roteiro, que desempenhava a função de um modelo projetado para monitorar a qualidade do filme e facilitar a identificação de projeções mais confiáveis. É nesse período que o roteiro de cinema adquiriu o seu atual formato, isto é, um texto dividido em cenas individuais e numeradas, cada nova cena começando com uma linha em maiúsculas que normalmente incluía os nomes das personagens e uma indicação de se a filmagem deveria ser feita de dia ou de noite, com o diálogo localizado no centro da página – de maneira semelhante às rubricas teatrais, conforme se verá em exemplo a seguir.

Com o surgimento do cinema sonoro, vieram novas demandas, tornando inviável um único produtor supervisionar a produção do estúdio. Logo, por volta de 1930, então, surgiu o *producer-unit system*. De uma forma análoga ao sistema anterior de *director-unit system*, um produtor individual agora assumiria o controle de um número menor de imagens. Enquanto isso, a introdução do som criou uma ruptura temporária na organização do roteiro, com a improvisação de diferentes modos de incorporar o diálogo dentro do roteiro.

Por fim, no final de 1932, os estúdios tentaram homogeneizar a formatação de roteiros, levando ao estabelecimento do roteiro *master-scene* que, com algumas modificações, permanece no mercado até hoje. Em linhas gerais, esse modelo abrange cinco elementos: Cabeçalho de Cena (em geral, indicação de tempo ou localidade), Ação, Indicação de Personagens, Diálogos e Transições (em geral, indicação de cortes e mudanças de planos). Price (2013) faz a ressalva de que essa compreensão atual do roteiro como um documento com requisitos formais muito precisos não decorre da prática industrial, mas do efeito da publicação de manuais de roteiristas no final da década de 1970.

Esboçado esse breve panorama histórico do gênero roteiro cinematográfico, vejamos, então, um exemplo do que hoje é compreendido como um roteiro *master-scene*, a fim de visualizar melhor como, de fato, são percebidas tais características no texto escrito. Trata-se de um trecho da primeira cena do filme *Cabra-Cega*, cujo

roteiro é de Di Moretti, publicado pela “Coleção Aplauso – Cinema brasileiro”³³ em 2005:

CENA 01 – INTERIOR – DIA – FUSCA (LAPA – RUA DIOGO ORTIZ)

Dia: 1 – Hora: 10:00hs

Tela em BLACK. RUÍDOS de carro em movimento mesclado com a MÚSICA que toca no rádio, *Dendeca*.

1. DETALHES. INTERIOR/CÂMERA DENTRO
1A – A mão de MATEUS desliga o rádio e apaga seu cigarro no cinzeiro do fusca 71.
1B – O imã trepidando.
1C – Thiago pelo retrovisor, nervoso, falando para si mesmo.
2. CARRETA/CAMERA FRONTAL. MASTER MATEUS (butterfly para tirar o reflexo?)
3. CARRETA/CAMERA FRONTAL. MASTER MATEUS E CHICO (câmera livre).
4. CARRETA/CAMERA LATERAL. MASTER MATEUS (OTS Thiago).
5. CARRETA/CAMERA LATERAL. MASTER THIAGO (OTS Mateus).
6. CARRETA/CAMERA LATERAL/LADO DE MATEUS. Mateus tira o cigarro. Thiago contrariado.
7. CARRETA/CAMERA LATERAL/VIDRO DE THIAGO. Thiago recostado, cara enfiada no vidro.
8. CAMERA DENTRO. POV DE THIAGO.
As ruas da cidade passeiam pela janela do carro.
O rosto do velho militante comunista está pesaroso, ele se volta para trás e continua a discussão com THIAGO. Um diálogo entrecortado, meio altista [*sic*].

MATEUS

Você fez o possível.
Não dava para enfrentar...

THIAGO (off)

Se eu tivesse saído pela frente...

MATEUS

Foi muito inesperado... Escapamos por milagre...

THIAGO

Devia ter ido pra cima deles.

MATEUS

E nessa hora tava no pau.

³³ Segundo o website da editora: “Preservar a memória da cultura nacional e democratizar o acesso ao conhecimento são os princípios da Coleção Aplauso, lançada pela Imprensa Oficial”. Assim, a Coleção Aplauso conta com “biografias de artistas, cineastas e dramaturgos além de roteiros de cinema, peças de teatro e a história de diversas emissoras de TV”. Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

THIAGO

Não podia ter deixado eles lá... A Dora... Ela olhou para mim...

MATEUS

Já perdemos muita gente, Thiago.

Thiago, ainda bastante alterado, olha para a rua deserta, enquanto mecanicamente acaricia os dois revólveres (seu colt 38 cromado com o cabo de madeira e sua pistola automática preta) que estão no banco ao seu lado. Ele passa a mão sobre sua escopeta que está dentro de uma sacola de feira. No chão, pode-se observar uma outra sacola com armas.

PASSAGEM DE TEMPO.

(MORETTI, 2005, p. 35-36).

Logo de início, percebemos as indicações cênicas e as rubricas na composição do roteiro, tais como as especificações de se a tomada é interna ou exterior; qual o posicionamento da câmera a ser adotado, além de indicações da trilha sonora e as linhas de diálogos das personagens. Há, portanto, detalhes técnicos que *descrevem* a cena tal como ela deve ser filmada pelo diretor. Contudo, também há, neste trecho, incompatibilidades com a tradução fílmica, como verificamos na adjetivação do personagem como “velho militante comunista”, o que não ficaria evidente nessa cena, de modo que seriam necessárias outras estratégias que não a palavra escrita para caracterizá-lo dessa maneira na imagem fílmica. Além disso, também se percebe uma incompatibilidade com a tradução fílmica no trecho “um diálogo entrecortado, meio autista”. Dessa forma, vê-se como o texto publicado como roteiro, embora seja majoritariamente um texto técnico, valendo-se de jargões específicos e indicações cênicas complexas, também comporta sugestões de seu criador, que recorre a procedimentos literários, isto é, constituídos essencialmente pela palavra escrita, como a metáfora que caracteriza o diálogo das personagens como “meio autista”.

Para Doc Comparato, autor de roteiros como *O beijo no asfalto* e *Bonitinha mas ordinária ou Otto Lara Rezende*, ambos de 1981, o roteiro é “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual” (COMPARATO, 1995, p. 19), constitui-se como “o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário” (COMPARATO, 1995, p. 20), o que o caracterizaria como um texto efêmero, transitório, destinado a ser esquecido. Comparato ainda exemplifica o que, para ele, é a diferença fundamental entre o texto literário e o roteiro:

roteiro cinematográfico não pode ser considerado, por si só, um texto literário, já que ele possui características essencialmente diferentes:

Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do *universo mental* da ação dramática (FIELD, 1995, p. 1).

A definição de Field é limitada e bastante genérica, até porque a proposta do autor não é, aqui, conceituar especificamente o gênero romance, mas ela nos interessa ainda assim à medida que o autor conceitua tal gênero em oposição ao que ele entende por roteiro cinematográfico. Ademais, Field também trata da diferença do filme e do roteiro cinematográfico com relação ao texto literário:

Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (FIELD, 1995, p. 2).

Sobre isso, Ricardo Martins (2012), ao tratar do gênero roteiro como um gênero intersemiótico, dirá que um filme se compõe pelo que nele há de ação, imagens, diálogos, sequências, planos, trilhas sonoras, ao passo que o texto literário se compõe pelo que há nele de narração, descrição, diálogo, e tudo se passa, no caso do texto literário, na mente do leitor. Logo, para o autor, o cinema, por sua vez, é uma realidade exterior ao espectador, enquanto a literatura é uma realidade interior ao leitor, em que as possibilidades de visualização mental estão sempre em aberto, pois as modalidades de representação não estão necessariamente já dadas e nem são necessariamente as mesmas entre os diferentes leitores.

Ainda, Luiz Carlos Maciel (2003) aponta que “O roteiro deve conduzir o espectador de um lugar, chamado começo, a outro, chamado fim. [...] Ele *mostra* o desenvolvimento de uma ação (p. 22 – grifo no original)”, e acrescenta: “O roteiro não *narra* uma história. Ele *indica* como a história será testemunhada diretamente pelo espectador, através de cenas vividas por atores (MACIEL, 2003, p. 33 – grifos no original)”. Isso ilustra o fato de que os autores estabelecem diferenças básicas entre a composição de roteiros fílmicos e de obras literárias, que, embora estejam ambos no domínio da ficção escrita, possuem estruturas composicionais e, inclusive, finalidades distintas.

Na obra *Palavra de roteirista* (2015), organizada por Lucas Paraizo, em entrevista, Braulio Montovani, autor, dentre outros, dos roteiros de *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), responde sobre o que é, para ele, um roteiro cinematográfico:

O roteiro é o filme no papel. É a descrição das imagens, das ações e das falas dos personagens em um texto. Uma espécie de ensaio do que vai ser o filme. O roteiro cinematográfico não tem a mesma autonomia literária que, por exemplo, uma obra teatral. Ele pode ir para o lixo quando acaba a filmagem; não serve para nada, a não ser para ser estudado por pessoas que querem aprender a fazer roteiro. Além disso, é um documento de trabalho. Ele é lido por toda a equipe, não apenas pelo diretor e pelos atores. Por isso ele precisa ter as informações fundamentais para se pensar a produção global desse filme (MONTOVANI in: PARAIZO, 2015, p. 25).

Montovani, aqui, vai ao encontro do dizer de Comparato sobre a efemeridade do gênero roteiro e, inclusive, de seu caráter descartável. Comparato, também entrevistado por Paraizo, afirma poeticamente que “o roteiro existe para ‘desexistir’” (COMPARATO in: PARAIZO, 2015, p. 99). Essa convergência de posição aponta para o fato de que a profissão de roteirista, embora seja um exercício criativo, não se ilude sobre o caráter instrumental de tal processo. Além da afirmação sobre o roteiro como um aparato de trabalho, Montovani também lembra a qualidade do roteiro de seduzir potenciais financiadores:

Cinema é uma coisa muito cara, então, se o filme não estiver muito bem escrito, de maneira que seja gostoso de ler, prazeroso, e que envolva o leitor tanto quanto um romance é capaz de envolver, será mais difícil realizá-lo. No Brasil, hoje em dia, você

só capta recursos para fazer um filme a partir de um roteiro (MONTOVANI in: PARAIZO, 2015, p. 25).

Tal dizer coincide com aquilo que Price (2013) apontou como característica dos roteiros produzidos entre 1914 e o final da década de 1920 com a consolidação do sistema de estúdio de Hollywood, em que o roteiro era um termômetro para a qualidade do filme e, por sua vez, feito para ser aceito ou recusado pelos produtores. Isso demonstra que o papel do roteiro como potencial captador de recursos se manteve desde então.

Carolina Kotscho, autora dos roteiros de *2 Filhos de Francisco: a história de Zezé di Camargo & Luciano* (2005), *Flores raras* (2013), entre outros, também é entrevistada por Paraizo, e reflete sobre a ideia de o roteiro cinematográfico ser um objeto mais técnico do que artístico:

Eu acho que a criação do roteiro cinematográfico é totalmente artística. Mas toda arte tem técnica. Talvez por minha formação em artes plásticas, eu pense assim. Você não sai pintando um quadro sem saber utilizar o pincel, misturar a tinta... Então toda arte precisa de uma técnica, mas ela é criação, uma expressão artística de um autor (KOTSCHO in: PARAIZO, 2015, p. 53).

No campo da ficção, David Lodge, escritor e crítico inglês, autor do romance *Terapia* (2016), no qual um narrador roteirista de televisão cria uma espécie de diário a pedido de sua terapeuta, relata, com humor, da seguinte forma o que entende ser a diferença fundamental do seu trabalho enquanto roteirista para o trabalho de um escritor:

Até agora sempre escrevi exclusivamente em formato dramático - esquetes, scripts teatrais, roteiros. Claro, há um pouco de descrição em todos os scripts para tevê - direções de palco, comentários sobre os personagens para o diretor do elenco ("*JUDY é uma falsa loira bonita na casa dos vinte anos*"), mas nada detalhado, nada analítico, fora as falas. A tevê é isso - linhas. As linhas dos diálogos das pessoas e as linhas do tubo de raios catódicos que formam a imagem. Tudo precisa estar presente na imagem, que informa onde você está, ou no diálogo, que informa o que os personagens estão pensando e sentindo, e muitas vezes você não precisa de palavras nem para isso - um encolher de ombros, um arregalar de olhos já resolvem. Ao passo que, se estiver escrevendo um livro, não tem nada para usar a não ser palavras para tudo: comportamento,

aparência, pensamentos, sentimentos, o frigir todo. Tiro o chapéu para os autores de livros, honestamente (LODGE, 2016, p. 28).

Nesse sentido, partindo dessas definições, é possível problematizar as definições que os autores, em especial Syd Field, estabelecem para o roteiro cinematográfico em oposição ao texto literário a partir dos narradores de Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli. Notamos, nos romances desses autores, também histórias *visuais*, contadas em imagens, diálogos e descrições, localizadas no contexto da estrutura dramática. Neles, a ação dramática desenvolve-se muito mais por meio das imagens criadas por esses narradores do que propriamente através da mente da personagem principal. Logo, temos a possibilidade de questionar se tais romances se aproximam mais do gênero roteiro cinematográfico do que propriamente de um texto literário.

Tal questionamento se faz necessário, sobretudo, em um momento de centralidade dos meios audiovisuais e digitais na definição da cultura pós-moderna do século XXI. Contemporaneamente, vê-se frutificar o diálogo entre literatura e cinema, resultando em um processo no qual textos literários incorporam de tal modo as características do gênero roteiro cinematográfico que passam a ser lidos como romances-roteiro³⁴.

O primeiro termo utilizado para tratar dessa relação estreita entre a forma romanesca e a do roteiro cinematográfico foi “cine-romance”, conforme explica André Soares Vieira:

O termo cine-romance foi designado por Alain Robbe-Grillet para qualificar os roteiros publicados de seus filmes, ainda que o próprio autor tenha sempre negado um estatuto de autonomia literária a esses textos. De qualquer forma, os cine-romances diferem do simples roteiro cinematográfico ou da decupagem do filme e, normalmente, apresentam-se com uma estrutura ininterrupta desprovida de termos técnicos e indicações cênicas complexas, aparentando-se, em alguns casos, a uma peça teatral (VIEIRA, 2007, p. 66 – nota de rodapé).

³⁴ Pode-se argumentar que os primeiros romances modernistas de Oswald de Andrade já se caracterizavam como romances-roteiro. Entretanto, eram uma exceção, quase uma anomalia experimental, no seu contexto sociocultural e histórico de produção (anos de 1920/30). No contexto contemporâneo de fim do séc. XX e início do séc. XXI, pode-se dizer que o romance-roteiro caracteriza uma linha de produção literária estreitamente vinculada à indústria cultural.

A diferença entre o que, primeiramente, foi denominado como cine-romance e o roteiro cinematográfico, que comporta indicações cênicas complexas – conforme pudemos evidenciar anteriormente com um trecho do roteiro de *Cabra-Cega* – pode ser demonstrada a partir da leitura de um fragmento de *O ano passado em Marienbad* (1961), cine-romance de Allain Robbe-Grillet:

O movimento de câmera, que teve início na parte final dos créditos, prossegue lento, retilíneo, uniforme, ao longo de uma espécie de galeria da qual se vê somente um dos lados, bastante escuro, iluminado apenas por janelas, a espaços regulares, situados do lado oposto. Não há sol, talvez até seja o fim do dia. Mas as luzes elétricas não estão acesas; intermitentemente, uma zona mais clara, situada diante de cada janela invisível, mostra, com maior nitidez, os ornamentos que cobrem a parede (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 21).

A partir da leitura desse pequeno fragmento, evidencia-se a diferença, em termos de composição, entre o texto de Robbe-Grillet e um roteiro cinematográfico. Segundo o próprio autor declarou na introdução do livro:

Poucos termos técnicos serão encontrados nestas páginas, e talvez as indicações de montagem, enquadramento, movimentação de equipamento façam sorrir os especialistas. É que nunca fui um especialista, e descrevi pela primeira vez uma decupagem. Em todo caso, espero que, assim, esta seja uma leitura menos fatigante para o grande público (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 15).

Com isso, o autor compreende que o seu texto não equivale a um roteiro pela ausência de termos técnicos e por não ser ele um especialista, isto é, um autor-roteirista. Assim, o seu texto não se destina somente a uma audiência especializada que o converterá em um filme, mas ao grande público, que pode apreciá-lo, inclusive, como literatura: um cine-romance. No entanto, como essa primeira nomenclatura utilizada por Robbe-Grillet tinha o sentido estrito de designar os roteiros publicados (que, por sua vez, passavam a ser lidos como textos literários), ela não nos parece precisa para tratar da relação entre textos literários que assimilam a forma e a gramática de um roteiro cinematográfico, mas ainda ambicionam ser lidos enquanto romances e não têm em vista, em princípio, a

adaptação cinematográfica. Nesse aspecto, o termo “romance-roteiro”, também utilizado por Vieira (2007), parece-nos mais adequado. Para ele:

Alguns textos, ao apresentarem os mesmos traços distintivos do roteiro cinematográfico, serão lidos enquanto romances-roteiros, quando esses mesmos traços formais passam a constituir procedimentos de escritura. O romance é assim escrito na forma mesma do roteiro, adotando para tanto grande parte das convenções deste (VIEIRA, 2007, p. 71).

No entanto, o próprio autor faz a ressalva de que embora os romances-roteiro³⁵ tenham o roteiro por referência, exibem diferenças com relação a tal modelo. Isso se dá porque, conforme já discutido, não é possível transpor de modo integral as convenções da materialidade de um suporte para outro, mas, sim, realizar uma transposição de efeitos. Ademais, ele acrescenta:

A importância da pesquisa sobre textos escritos sob forma de roteiro remonta ao fato de ser o romance, por natureza, um gênero particularmente sensível à influência da intertextualidade. Consequentemente, o número cada vez maior de roteiros publicados poderá exercer papel considerável no processo de evolução das técnicas romanescas. Normalmente, o romance-roteiro constrói-se em torno do roteiro de um filme imaginário, assimilando ao texto todo um discurso que tem suas próprias leis, seu estilo, vocabulário técnico e paratexto voltados para a linguagem roteirística (VIEIRA, 2007, p. 72).

O romance-roteiro configura-se, pois, como uma *simulação* de um roteiro. Conforme Jean Baudrillard: "Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência" (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Logo, para o teórico, a simulação opõe-se à representação porque ela não tem relação com qualquer realidade: ela é, ao contrário, o seu próprio simulacro. Nesse sentido, o romance-roteiro é, por sua vez, um simulacro, que mimetiza a forma do roteiro:

³⁵ No original, André Vieira utiliza a grafia “romances-roteiros”. No entanto, por se tratar de um conceito-chave, isto é, um substantivo seguido de outro que o especifica, entendemos que apenas o primeiro elemento deva ser pluralizado. Assim, adotamos a grafia “romances-roteiro”.

Em um romance-roteiro, a presença do cinema no romance não constitui apenas um mero aspecto evocado pela diegese, pois o filme fictício é produzido de maneira progressiva ao longo da escritura. A exemplo de grande parcela das obras pós-modernas, o romance-roteiro, ao misturar gêneros e discursos diversos, vem minar as barreiras genéricas estanques, dinamizando as relações entre filmes e escritura, literatura e cinema. Estamos diante de romances que evocam para um leitor-espectador um verdadeiro filme imaginário. Roteiros fictícios para filmes imaginários, os romances-roteiros primam pela criação de uma obra virtual, parodiando assim o roteiro para o cinema que pretende preparar o filme à *venir* (VIEIRA, 2007, p. 72-73).

Por meio dessa *paródia* do gênero roteiro, os romances criam, então, “roteiros fictícios para filmes imaginários”. Assim, a partir dessa discussão da relação entre literatura e roteiro cinematográfico, é possível questionar-se se, conforme propõe Figueiredo, haveria, aí, uma esquematização do texto literário:

pode-se perguntar se o surgimento de uma literatura que já é criada tendo em vista uma possível adaptação para cinema ou para televisão levaria à esquematização do texto literário, aproximando-o dos roteiros técnicos, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, no início do século XX, quando a relação com a linguagem cinematográfica estimulava a experimentação no campo da literatura (FIGUEIREDO, 2008, p. 11).

Entretanto, com relação aos romances do *corpus*, essa hipótese de que os livros tenham sido escritos visando uma possível adaptação não pode ser confirmada de modo categórico, haja vista que eles foram escritos para serem consumidos como romances. Isso porque há um desejo, por parte desses romances, de serem roteiros, mas sem sê-lo verdadeiramente. Isto é: não há, ao menos inicialmente, a finalidade de que a forma do roteiro ali contida se converta, efetivamente, em um filme. Com isso, tais romances ambicionam, sim, serem lidos enquanto romances-roteiro, no entanto, não podemos dizer que isso se dá sem nenhum interesse mercadológico.

Já foi mencionado que a relação que o texto literário hoje estabelece com a linguagem do cinema e, inclusive, com o roteiro cinematográfico é diversa daquela do início do século XX, conforme diz Figueiredo. Nesse contexto em que a cultura se confunde com a produção mercadológica e sendo o cinema uma arte que, cultural e economicamente falando, possui um alcance maior do que a literatura, é

possível pensar que a relação entre texto literário e roteiro cinematográfico carece de uma reflexão mais aprofundada:

Se os roteiros, que, em princípio, seriam escritos utilitários para um público restrito, parecem se submeter a uma outra convenção de leitura a partir do movimento editorial para a sua publicação em livros, o texto literário, associado em sua edição a um produto audiovisual, seja através de fotos, notas introdutórias ou pela inclusão do roteiro no mesmo volume, parece também suscitar um tipo de recepção diferente, já que todos esses elementos interferem na leitura. A literatura, nesse caso, deixa de ser vista como uma obra acabada e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela. Na mesma linha, a profissionalização e a conseqüente preocupação em atender as exigências do mercado aproximam a imagem do escritor daquela que se faz do roteirista profissional, sendo que, por vezes, o escritor já escreve de olho na tela, ou seja, procurando formatar o texto para facilitar futuras adaptações – neste caso, ao invés de contribuir para a renovação no campo literário, a relação entre cinema e literatura pode levar à esquematização do texto (FIGUEIREDO, 2008, p. 18).

Ítalo Calvino, em sua quarta proposta sobre o que a literatura poderia oferecer para o próximo milênio, chamada de “Visibilidade”, questiona se o poder de evocar imagens a partir da imaginação continuaria a desenvolver-se em uma humanidade que se inunda progressivamente de imagens pré-fabricadas: “Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (CALVINO, 1990, p. 107). Dessa forma, ao sermos bombardeadas por uma imensurável quantidade de imagens, chegamos a ponto de não sermos mais capazes de distinguir a experiência direta daquilo que vimos, há poucos segundos, nos meios de comunicação audiovisual. Contudo, o autor aconselha:

o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado [...]. Esse "cinema mental" funciona continuamente em nós - e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema - e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (CALVINO, 1990, p. 99).

Está na literatura, antes mesmo da invenção real do cinema, essa capacidade de projetar imagens em nossa tela mental. Segundo Calvino, na chamada civilização

da imagem, corremos o risco de perder a capacidade de pensar por imagens, de construir formas e cores a partir de palavras, enfim, de sonhar de olhos abertos. No entanto, os romances-roteiro, ao mimetizarem a forma de um roteiro cinematográfico e a sugestão de um filme por vir, não chegam a funcionar como um “cinema mental”, conforme propunha Calvino, mas, antes, como uma tela em branco que não reproduz as cores do mundo, mas se volta para o fato de ser simplesmente uma tela em branco. Conforme propõe Vieira, nos romances-roteiro: “A tela de cinema não representa mais uma janela aberta para o mundo, mas o silêncio, a escuridão ou a brancura do vazio, a ausência de cor, o nada absoluto e infinito” (VIEIRA, 2007, p. 73). Temos, portanto, uma imagem dissociada da palavra: se num processo amargamente lúcido de reconhecimento das imagens icônicas como insuficientes para a representação do mundo ou se comicamente alienado, a leitura atenta dos romances do *corpus* é que poderá nos responder melhor.

Ademais, com relação aos escritores portugueses contemporâneos que optam por um discurso narrativo que toma de empréstimo a Sétima Arte, Sérgio Guimarães de Souza dirá o seguinte:

O que é preciso ter em mente é que talvez devêssemos ler esses escritores de tantas páginas pungentes como se vivêssemos um sonho acordado, de tanto que seus discursos constroem-se por vozes sobrepostas umas às outras, de tanto que suas narrativas parecem elípticas e visuais a ponto de imaginar que há momentos em que o narrador se toma por um cineasta (SOUZA, 2014, p. 83).

Sobre essa relação entre literatura, linguagem cinematográfica e roteiro literário, Norman Friedman já lançava uma provocação ao seu leitor, ao conceituar o foco narrativo *câmera*, classificando-o como uma tentativa de apreender “um pedaço de vida”³⁶. Disse o autor: “Mas por que, afinal, precisamos ter um romance para ter um pedaço de vida quando podemos simplesmente nos dirigir à esquina mais próxima e experimentar, de primeira mão, um pedaço de vida mais vívido?” (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

³⁶ “*Tranche de vie*” é uma expressão que tem história no campo literário. Foi utilizada para a construção da noção de representação Realista-Naturalista da vida real. No Realismo-Naturalismo, indicava a pretensão de “transpor diretamente” a realidade para as páginas dos romances. Esta ideia de “transpor diretamente” a realidade para a literatura tem algo de fotográfico e de cinematográfico: ela pretende eliminar as mediações entre vida e obra de arte como que anulando a representação em favor da apresentação. Obviamente, isto é impossível, pois sempre há mediações, logo, sempre há representação na passagem da vida à obra.

Com essa provocação, é possível, mais do que se questionar sobre a esquematização da literatura a partir do seu diálogo com a linguagem do cinema e com o roteiro cinematográfico, refletir também sobre o porquê de se escrever em um mundo em que o cinema já foi inventado. Sobre isso, temos o questionamento de Silviano Santiago:

Tendo passado pela experiência do cinema enquanto arte, tendo reconhecido a sua atualidade e função política, tendo percebido os exageros e inconveniências da indústria cinematográfica para a arte do cinema, tendo compreendido as transformações que ele, juntamente com outras artes que se produzem e se reproduzem tecnicamente, gerou no seio da discussão estética do século XX, por que alguém ainda decide ser escritor? Por que, solitária e artesanalmente, decide trabalhar com palavras com vistas a um livro, livro que se torna objeto obsoleto na época da cultura de massa? Há que ser única e exclusivamente pessimista quanto ao futuro da literatura? Está e estará ela fadada a ser uma produção de jecas-tatus da periferia não industrializada? Em outras palavras: existe ainda uma função social para a literatura no século XX? (SANTIAGO, 2004, p. 96).

Embora o autor trate especificamente do século XX, é possível estender essas reflexões, também para o século XXI. Conforme Santiago, a resposta para essa problemática pode começar a ser esboçada da seguinte forma:

Partamos de um segundo e último pressuposto: a literatura é intempestiva nos tempos do cinema e das artes de reprodutibilidade técnica. Se o cinema, afinado com os novos tempos, oferecia um campo extraordinário para a compreensão pelo espectador contemporâneo da sua atualidade, a literatura oferece uma outra e alternativa compreensão da atualidade, buscando formas de conhecimento que escapam ao campo epistemológico comum aos seus contemporâneos. A literatura aponta menos para o consumo dos contemporâneos (como vimos, o seu diálogo maior não é com eles), mas aponta para futuros leitores que tentarão — do patamar histórico onde estiverem — conhecer os alicerces desse patamar. No crédito aberto pelo autor para produzir a sua obra se encaixam os seus sucessivos leitores. A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado. Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimenta direta ou indiretamente formas de tradição que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita (SANTIAGO, 2004, p. 96).

Com isso, compreendemos que ainda que vivamos no tempo dos meios de comunicação de massa e da reprodutibilidade técnica, a literatura oferece-nos uma compreensão de mundo que só por meio dela conseguimos experimentar. Por isso a relevância de continuar estudando-a hoje e, mais do que isso, a relevância de encontrar em autores contemporâneos novas formas de pensar, expressar e representar o tempo presente. É claro que, em certa medida, falta-nos o distanciamento histórico necessário para avaliar qualquer produção do tempo presente, mas é preciso sempre partir de algum lugar.

Embora o fim do romance, em muito proclamado, tenha sido, como no livro de Gabriel Garcia Márquez, uma *crônica de uma morte anunciada*, a rigor, seria mais sensato dizer que tal morte do gênero se aproxima melhor do que disse Fernando Pessoa: um *cadáver adiado que procria*. Se morto ou em vias de extinção, o romance brasileiro contemporâneo continua a proliferar – ainda que, em tempos pós-modernos, marcado fortemente pelas estruturas de massificação da indústria cultural – e, seja como romances-roteiro ou cine-romances, não parece dar notícias de nenhum adeus iminente.

CAPÍTULO 2

ESCRITA ROTEIRIZADA EM *O CÉU E O FUNDO DO MAR*, DE FERNANDO BONASSI

2.1. A obra literária de Fernando Bonassi

Fernando Bonassi (1962–) faz parte de uma geração de escritores, tais como Marçal Aquino³⁷ e Patrícia Melo³⁸, cujo caminho para a literatura deu-se, primeiro, por meio dos roteiros de cinema. Sua carreira como roteirista é extensa e de grande importância para o cenário nacional. Dele são os roteiros de filmes como *Os matadores* (1997), *Carandiru* (2003), *Cazuza: O Tempo não Para* (2004), entre outros.

Já a trajetória literária de Bonassi, também extensa e heterogênea, teve início em 1987, com *Fibra Ótica*, seu único livro de poemas. Em 1989, publicou seu primeiro livro de contos, *O amor em chamas*. Seu primeiro romance, *Um céu de estrelas*, de 1991, foi adaptado para o cinema com direção de Tata Amaral, tendo a adaptação recebido diversas críticas positivas. Também publicou obras infanto-juvenis, a primeira delas, *Tá Louco!*, em 1995. Além disso, publicou os romances *Crimes conjugais* (1994), *Subúrbio* (1994), *O amor é uma dor feliz* (1997), *O céu e o fundo do mar* (1999), *Prova contrária* (2003), e o mais recente *Luxúria* (2015), assim como diversos livros de crônicas e contos.

Ao se familiarizar com a carreira literária de Bonassi, é possível constatar que grande parte de sua obra recebe influência de procedimentos linguísticos oriundos da escrita de roteiros para o cinema e para a televisão. Além disso, constitui-se de variados experimentalismos formais. O romance *Subúrbio*, por exemplo, publicado em 1994, foi um livro que o lançou como romancista no panorama brasileiro, e é considerada uma obra que atualizou a prosa urbana da década de 1990. Nele, a história de um casal de velhos (nomeados somente como “o velho” e “a velha”),

³⁷ Marçal Aquino é jornalista, escritor e roteirista de cinema e televisão. Dentre suas principais obras literárias, estão os livros de contos *As fomes de setembro* (1991), *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003). No gênero romance, publicou *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005).

³⁸ Patrícia Melo é romancista, roteirista, dramaturga e contista. Dentre suas principais obras literárias, estão os romances *O Matador* (1995), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2003), *Mundo Perdido* (2006), *Jonas, o Copromanta* (2008) e *Ladrão de Cadáveres* (2010).

imersos em violência e rancor, é mesclada aos anúncios gráficos de clínicas, lojas de penhora e joalherias, dispostos nas páginas do romance, com uma prosa de frases curtas e palavras soltas.

No gênero conto, o autor explora relatos curtos, como em *100 histórias colhidas na rua* (1996), que se constitui de minicontos sobre, como sugere o título, histórias de pessoas comuns nos centros urbanos brasileiros, tais como instantâneos fotográficos. É também se valendo do estilo do miniconto que o autor publica *Passaporte* (2001), livro de relatos de viagens cuja diagramação e formato, não fosse pela gilete ironicamente ilustrada na capa, lembram exatamente um passaporte.

A novela *Prova contrária* (2003) é outro desses exemplos de experimentalismo formal na literatura do escritor. A história narrada diz sobre uma mulher que, num processo de mudança para o novo apartamento adquirido, repensa a sua vida: o marido (desaparecido durante a ditadura civil-militar) que foi considerado oficialmente morto e o significado da aquisição de um apartamento próprio. Com a indicação de que “Este livro foi feito para sugerir uma encenação”, temos, no início da obra:

A mulher está sentada sobre um caixote onde se lê: “cozinha/pratos etc.”. Em torno dela, mais caixas. Volumes dispostos em ordem no vazio. De madeira e papelão. Há inscrições nas caixas. O seu conteúdo, forrado e dobrado. As caixas ainda estão lacradas com uma fita branca que reproduz a palavra “frágil”, em vermelho. Tudo parece frágil (BONASSI, 2003, p. 13 – grifos no original).

Logo, embora publicado como uma novela, o livro tem a clara intenção se de assemelhar a uma peça teatral, sobretudo pelas indicações cênicas e pelo uso do presente como tempo verbal. A obra foi, inclusive, adaptada para o teatro e para o cinema³⁹. No entanto, o texto não depende, a rigor, da encenação para ser lido, até porque foi escrito justamente para mimetizar uma peça teatral, mas sua configuração enquanto novela possui nuances que escapam do enquadramento rígido como teatro. Exemplo disso é a associação metafórica que o próprio narrador faz entre a palavra “frágil” escrita nas caixas lacradas da protagonista, nomeada, simplesmente, como *mulher*, e o “frágil” como adjetivação daquela situação vivenciada: as coisas enumeradas, como pratos e copos, são tão passíveis de se romperem como os

³⁹ Trata-se do filme *Hoje* (2013), com Denise Fraga, dirigido por Tata Amaral.

laços humanos. Tal associação, em uma peça teatral, não poderia ser feita senão pelo próprio espectador.

Esse experimentalismo formal observado com facilidade em certas obras do escritor (que dialoga, particularmente, com elementos dos roteiros de cinema e televisão, bem como com peças teatrais) nem sempre foi bem recebido como o foi a sua carreira enquanto roteirista. Com relação ao romance *O céu e o fundo do mar* (1999) – publicado com a classificação de novela –, livro que, particularmente, nos interessa analisar nesta pesquisa, quinta obra literária de Bonassi, é possível constatar que ela recebeu pouca atenção da crítica à época de sua publicação, resultando em escassas ocorrências quando se buscou em fontes como a Hemeroteca Digital.

A fábula da obra narra o encontro de uma mulher de um desaparecido político e de um pequeno traficante de drogas no período da anistia no Brasil. Permeada por pouquíssimas ações e por diálogos reduzidos ao mínimo necessário para ser dito, a narrativa se constrói quase que inteiramente pelos encontros amorosos dessas duas personagens (não nomeadas) durante o romance: ela, ainda imersa no luto pelo esposo; ele, abrindo-se aos prazeres amorosos, mas ambos, em última análise, bloqueados por memórias de violência e tortura.

Com relação à Hemeroteca Digital, enquanto Fernando Bonassi aparece em várias matérias sobre sua elogiada carreira cinematográfica e como roteirista, o mesmo não se pode dizer de sua obra literária: encontram-se críticas ora entusiasmadas pela carreira do escritor, ora bastante duras e depreciativas. No que diz respeito ao romance sob estudo, talvez o texto de Bonassi cujo diálogo com o gênero roteiro, por exemplo, seja mais evidente, o silêncio da crítica ou a demasiada dureza com que a obra foi recebida talvez expliquem uma leitura menos atenta, haja vista, inclusive, que a função da crítica do jornal está mais para uma apreciação geral da obra do que para um estudo detalhado desta – função que se reserva, em geral, à crítica literária nas universidades. É o que se pode dizer da crítica de Marcus Barros Pinto (1999), feita ao *Jornal do Brasil* em 11 de dezembro de 1999⁴⁰, à época do lançamento do livro.

Fernando Bonassi pretendia, na novela *O céu e o fundo do mar*, cruzar a história da mulher de um desaparecido político à de um

⁴⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/281209>. Acesso em: 05 jul. 2018.

pequeno traficante de drogas. O resultado é um desequilíbrio entre os dois. Fernando não esconde que sabe muito mais da vida dela do que da dele. Se alonga nos detalhes que compõem o cenário do livro – o período da Anistia, em 1979 – e que sustentam a personagem feminina. O pequeno traficante é um *avião* e suas ações aparecem apenas duas ou três vezes no livro, e mesmo assim com a descrição superficial de quem ouviu contar por um amigo de um amigo.

A estrutura do livro, em que os personagens são apresentados apenas como a mulher ou como o rapaz em meio a frases curtas, cortes rápidos, planos quase em clipes soa mais como anotações de um diretor às margens de um roteiro. Como livro, falta. Na tela deve dar resultado (PINTO, 1999, p. 2).

A ideia de que “como livro, falta”, mas “na tela deve dar resultado”, leva em consideração, provavelmente, que quando pensamos em um filme, lidamos com um amplo aparato semiótico (isto é, cenário, figurino, iluminação, som, atuação, etc.), enquanto a obra literária dispõe apenas da palavra. Nesse horizonte, entendemos que o crítico considera o texto de Bonassi insuficiente por não conseguir mobilizar, por meio da palavra escrita, aquilo que um filme mobilizaria por meio de imagens. A partir disso, é como se ele equiparasse a obra do escritor a um roteiro, ou “um diretor às margens de um roteiro” – ou seja, texto intermediário, que não tem fim em si, mas que serve para a construção da narrativa fílmica.

No entanto, aquilo que, para ele, é uma deficiência do livro – soar mais como um roteiro do que como literatura –, parece discutir uma posição de hierarquia entre as artes literária e cinematográfica. Tal hierarquia é questionável hoje, sobretudo se considerarmos o contexto inescapável da indústria cultural e dos meios de comunicação em massa. Logo, é possível rever a crítica recebida pela obra, dialogando com ela e, inclusive, relativizando-a, por meio da investigação de quais efeitos exatamente resultam do expressivo diálogo desse romance com o gênero roteiro cinematográfico.

Sobre a produção literária brasileira da década de 1990, Schøllhammer (2009) afirma que não há, precisamente marcada, uma tendência que unifique os textos publicados nesse período, de modo que a característica comum dessa geração parece ser mesmo sua heterogeneidade. Ainda, a relação da literatura com diferentes *mídias*, nesse momento, ganha outra dimensão, de modo a não ser mais um recurso utilizado simplesmente para revitalizar e renovar formas literárias – como foi, por exemplo, o caso da vanguarda literária modernista –, mas se insere numa “produção em que o livro deixou de ser o produto final e apenas representa urna

etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos da mútua penetração dos diferentes níveis” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 63). O autor ainda acrescenta:

Outra característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas aos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38).

A obra de Bonassi, portanto, especialmente o romance *O céu e o fundo do mar*, é marcada por esse forte diálogo com os meios audiovisuais, constituindo-se de, por vezes, conforme propõe Schøllhammer, uma escrita roteirizada⁴¹. Tal característica, de acordo com Antonio Candido (1989), relaciona-se com a legitimação da pluralidade que marcou a literatura brasileira a partir da década de 1970, quando houve uma crescente incorporação de técnicas e linguagens que tendiam a apagar as fronteiras delimitadoras dos campos artísticos, ou seja, o aparecimento das “mídias” como campos discursivos dos quais a literatura também se apropriou. No entanto, se ainda se encontrava nessa literatura dos anos 60-70 certa preocupação com o experimentalismo e com o desejo de criar obras de vanguarda, a partir dos anos 80 se impõe a necessidade de dialogar com o mercado e suas demandas – daí, possivelmente, o estabelecimento de um diálogo com as mais diferentes mídias, que marca uma percepção do livro como “etapa provisória” numa cadeia maior de produção e consumo⁴².

Resta, a partir dessas considerações gerais, estender um olhar detalhado para as perspectivas que se manifestam a partir da leitura da obra.

⁴¹ Por "escrita roteirizada" referimo-nos a uma escrita que apresenta os mesmos traços característicos do roteiro cinematográfico, embora, normalmente, com uma estrutura menos complexa, isto é, sem termos técnicos específicos ou indicações cênicas detalhadas. Com isso, o romance é constituído adotando grande parte das convenções do gênero roteiro.

⁴² Dos anos 60-70 em diante, quando a Indústria Cultural se consolida de fato e se expande no Brasil, há algo como uma inversão nas relações entre literatura e cinema. Autores passam a escrever para (ou com a esperança de) terem suas obras transformadas em filmes. Outro aspecto desse fenômeno, mais recente, é a produção de romances, livros de contos, sagas, etc., para serem transformados em minisséries (o que não excluiria a ambição de, eventualmente, e em versão compacta, também virarem filme).

2.2 Uma análise de *O céu e o fundo do mar*

Tânia Pellegrini, em seu ensaio “Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois”, irá afirmar que mesmo decorrido mais de meio século do golpe civil-militar no Brasil, “a ditadura permanece como uma espécie de parâmetro inescapável para a compreensão de tudo o que veio depois, uma espécie de casa velha a que sempre se volta à procura de vestígios” (PELLEGRINI, 2014, p. 151). Isso talvez explique a quantidade de narrativas que, ainda hoje, tocam na temática do – ou tenham como pano de fundo o – regime militar de 1964. É o que se passa com o romance *O céu e o fundo do mar*, publicado em 1999, que embora não trate especificamente do golpe militar e nem tenha sido escrito no período, traz como temática aquilo que a ele se sucedeu: o período de anistia, isto é, um momento já de abertura política promovida e tutelada pela ditadura civil-militar⁴³, e, além disso, todas as fissuras que decorreram do trauma dos indivíduos que vivenciaram aquele momento histórico.

O livro foi publicado pela editora Geração Editorial e integra uma coleção, chamada Território Brasileiro⁴⁴. A fábula do romance narra a história do envolvimento amoroso de uma mulher, esposa de um desaparecido político, com um rapaz que, por sugestão, compreendemos como mais jovem do que ela, funcionário de uma agência de publicidade e pequeno traficante de drogas, pois sua função principal consiste em esticar carreiras de cocaína para atores e diretores. Paira sobre o relacionamento dos dois a figura inescapável do marido, pois a mulher, embora anistiada, sem saber se ele foi assassinado ou não, permanece em um eterno “luto sem corpo”, definhando, progressivamente, na loucura; e há a incapacidade do rapaz de lidar com as memórias da ditadura e com o trauma da geração anterior, que não o atinge diretamente, mas que ele precisa enfrentar.

⁴³ No Brasil, o período de anistia refere-se à Lei n.º 6683, de 28 de agosto de 1979, popularmente conhecida como Lei da Anistia, em que se lê: “Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares”. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 03 jan. 2019.

⁴⁴ Bruno Zeni chama a atenção para o fato de que o livro “tem acabamento de gosto duvidoso, o que também gera certo estorvo no ato da leitura. Apesar disso, o texto sobressai” (ZENI, 2008, p. 157).

A ideia do peso da memória e da impossibilidade de encontros amorosos, tema básico da obra, a partir do próprio título, é temática recorrente em outros livros de Bonassi, como *Um céu de estrelas* (1991) e *Prova Contrária* (2003). Mulher e rapaz, presos em suas próprias vivências, sofrem o drama da constante espera e da paralisia que dela decorre. Por sugestão, como metonímia, a impossibilidade do efetivo encontro amoroso entre os dois protagonistas, cercados de dramas e anseios, parece, conforme propõe Bruno Zeni (2008), a impossibilidade da própria história recente do país no período, fragilizado diante da tarefa de sua redemocratização.

Logo na abertura da novela, temos o seguinte:

Um palco
Toalha branca, microfones, nomes escritos à mão em cartolinas dobradas.
Uma bandeira do Brasil.
O rapaz está olhando para a mulher na mesa.
Há várias pessoas na mesa. Mulheres também.
Mais moças e mais velhas.
[...]
Nessa época as pessoas se encontram para contar suas histórias.
Nessa época ainda não se acompanham essas histórias de filmes, vídeos ou fotografias. Ainda não passou o tempo em que as imagens desse tempo vão substituí-lo. Vão ficar mais fortes que ele, vão expulsá-lo.
[...]
As pessoas se reúnem e falam e tudo é tão solene que, mesmo quando algo demora, ninguém se perturba.
O silêncio.
O silêncio naquela hora pode falar violentamente.
(BONASSI, 1999, p. 9).

O romance se inicia, como se vê, com uma apresentação de forma metonímica do espaço. Além disso, o início do romance também lembra-nos indicações de cena de um texto de teatro ou roteiro cinematográfico, isto é, rubricas⁴⁵, pontuando elementos mínimos que seriam utilizados numa possível encenação. Ainda, o uso dos verbos no tempo presente é marca do gênero roteiro, fazendo com que o momento da história narrada coincida com o momento da

⁴⁵ Segundo Doc Comparato, rubricas “são os estados de ânimo e as atitudes da personagem, sugeridos antes do diálogo propriamente dito como um modo de orientação para o ator. Nem todos os roteiristas dão indicações ou rubricas, aliás para muitos estudiosos em dramaturgia qualquer indicação (para personagens, imagem, cenografia, ação etc.) pode ser chamada de rubrica” (COMPARATO, 1995, p. 170).

narração. O narrador também faz uso do que Maurício Silva (2006) chama de linguagem minimalista, “em que estruturas frásicas, em geral de feitiço infraoracional, são reduzidas ao mínimo necessário, elevando, em compensação e como consequência, o efeito de velocidade e de fragmentação estilística” (SILVA, 2006, p. 53). Desse modo, tal procedimento marca uma linguagem quebradiça e entrecortada:

com pequenas cenas que se sobrepõem umas às outras, numa composição cinematográfica, sugere um processo linguístico marcado por uma subordinação intensa e nervosa, pela escolha de uma expressão elíptica e descontínua, pelo apego a um estilo deliberadamente minimalista, levado ao paroxismo, ao se limitar a uma caótica enumeração de vocábulos que, no conjunto, perfazem uma unidade narrativa (SILVA, 2006, p. 54).

Nesse primeiro fragmento, há a apresentação das duas personagens protagonistas, bem como do contexto em que se insere a ação dramática. Com relação às personagens, nada sabemos além da frase: “o rapaz está olhando para a mulher na mesa”. Sobre o contexto, logo compreendemos se tratar de reuniões destinadas a familiares de desaparecidos durante o regime militar, que se encontram para falar de suas vivências. Isso porque os elementos mínimos, substantivos, em geral, encarregam-se de nos dar pistas sobre o que ali se passa, como, “Um palco. Toalha branca, microfones, nomes escritos à mão [...] Uma bandeira do Brasil”. Além disso, temos a afirmação do narrador de que “nessa época as pessoas se encontram para contar suas histórias”. Com relação ao tempo em que transcorre a ação dramática, a frase “nessa época” estabelece o intervalo temporal entre o período da anistia – sobre o qual trata o romance – e o período em que a história é narrada, ou seja, 1999. Além disso, “nessa época” também é um dizer do narrador, de modo que constatamos nessa obra o foco narrativo *autor onisciente intruso*⁴⁶.

Embora a maioria das orações neste primeiro fragmento soe como rubricas de um roteiro, o trecho se encerra com: “O silêncio naquela hora pode falar violentamente”. Essa é, simultaneamente, uma indicação do autor e uma afirmação do narrador, o que situa a oração entre a voz do narrador e a rubrica que oferece indicações cênicas e dramáticas, uma vez que há a intromissão da visão daquele

⁴⁶ Segundo a classificação de Friedman (2002, p. 172).

que cria/narra, ao afirmar que o silêncio “*pode* falar violentamente”. Segundo Candido (1972), alguns verbos definidores de processos psíquicos, como “pensava”, “duvidava”, “receava”, e mesmo verbos que indicam certa vacilação, como o “pode” utilizado pelo narrador do romance sob estudo, são sintomas linguísticos que só podem estar presentes no gênero narrativo, pois, segundo o autor:

é nêle que o narrador em geral finge distinguir-se das personagens, ou está identificado com o Eu do monólogo ou, aparentemente, ausente do mundo dramático das personagens. Assim, somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício. Mas a estrutura básica do discurso fictício parece ser a mesma também nos outros gêneros (CANDIDO, 1972, p. 25).

Logo, a ambiguidade desses processos mentais está ausente no modo dramático. É apenas no gênero narrativo, e por intermédio de um narrador, que essas ações se revelam. Nesse sentido, é possível constatar que embora as orações do romance de Bonassi remetam a rubricas de um roteiro, há a presença de um narrador do tipo autor onisciente intruso, que emite suas opiniões ou impressões sobre os fatos narrados.

A partir desses dados, o contraste presente desde o início do romance é evidente: não só pela presença do elemento “microfone” e da frase “as pessoas se reúnem e falam” para, logo em seguida, ser dito “o silêncio”, como também em “o silêncio naquela hora pode falar violentamente”. Nesse aspecto, fica nítida a complexidade que se instaura na dificuldade ou impossibilidade de expressão. O silêncio surge como o único “som” efetivamente audível e legítimo que se manifesta em tal situação. O silêncio *fala* porque aqueles sujeitos estão calados pela experiência de um trauma.

Marcio Seligmann-Silva irá dizer que “o testemunho só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65). Com isso, o autor nos aponta para a impossibilidade de narrar quando se vivencia uma experiência de trauma. Isso porque, diante dessas situações, há a impossibilidade de se afastar dos eventos e de gerar um testemunho íntegro. “Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente. [...] Mais especificamente, o trauma

é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Jaime Ginzburg, apoiando-se nas considerações de Seligmann-Silva, também irá discorrer, diante da vivência de situações traumáticas, sobre a impossibilidade de transformar tais vivências em narrativas claramente transmissíveis. Além disso, o autor também toca em um ponto que, aqui, particularmente nos interessa: a vinculação entre a fragmentação formal das obras literárias modernas e sua direta relação com a violência do processo histórico:

Existe uma relação direta entre a fragmentação formal em obras literárias na modernidade e uma série de mudanças histórico-sociais que alteraram profundamente as relações entre os seres humanos e abalaram a concepção clássica de sujeito. Dessa relação, discutida de diferentes modos por Theodor Adorno, Erich Auerbach e George Steiner, entre outros, fica evidente aqui um aspecto em particular – a desumanização. A principal mediação conceitual consiste na categoria de “trauma”, que permite associar o problema da crise da representação com a violência do processo histórico (GINZBURG, 2000, p. 43).

Ademais, o autor acrescenta que a complexidade da História, que pesa sempre sobre nós como um trauma, “difícil de assimilar, de compreender, e representá-la, considerando sua complexidade, exige uma atitude de renovação, perante as limitações dos recursos de linguagem convencionais” (GINZBURG, 2000, p. 45). Nesse sentido, a fala entrecortada, lacunar e elíptica do romance de Fernando Bonassi revela-se como a marca utilizada para a representação de experiências constituídas por ausências, traumas e impossibilidades, de modo que a fragmentação formal dessa narrativa é a expressão da fragmentação dos sujeitos ali envolvidos.

Isso se dá, também, em decorrência daquilo que Seligmann-Silva (2008) dirá a respeito do trauma, referindo-se às narrativas sobre o holocausto: aqueles que vivenciaram tal experiência não conseguiram transmiti-la, pois não era possível afastar-se de forma imediata do evento para gerar um testemunho lúcido, de maneira que tiveram de construir, segundo o autor, *a posteriori* esse testemunho. Isso nos faz crer que a geração que experienciou o holocausto é uma geração quase impossibilitada de testemunhar, e a tarefa, então, destinou-se às gerações seguintes.

É o que nos diz o narrador de *O céu e o fundo do mar* na sentença: “Nessa época ainda não se acompanham essas histórias de filmes, vídeos ou fotografias. Ainda não passou o tempo em que as imagens desse tempo vão substituí-lo. Vão ficar mais fortes que ele, vão expulsá-lo” (BONASSI, 1999, p. 9). Aqui, o narrador nos recorda da necessidade do tempo como fator importante para se tomar distância dos acontecimentos e, aí sim, conseguir transmiti-los, ainda que se corra o risco, como ele mesmo alerta, de que as *imagens* o substituam. Curiosamente, isso é dito por parte de um narrador de uma obra que foi escrita já no fim da década de 1990, ou seja, possivelmente há uma consciência empírica do autor de que as narrativas sobre a ditadura correm o risco de “expulsar” a memória do período, substituindo-a; ao passo em que o distanciamento temporal é necessário para, efetivamente, narrar o trauma.

Ao longo do romance, as personagens não são nomeadas. Contudo, também não são facilmente redutíveis à categoria de personagens-tipo: embora delas emane pouca ou nenhuma voz, as fissuras da experiência que cada uma possui fazem com que o silêncio característico dessas personagens tenha, em si, uma carga de complexidade que não permite facilmente reduzi-las a estereótipos. Essas personagens, por suas vivências tão distintas, comunicam-se por diálogos breves, fazendo sempre uso de uma linguagem lacunar, precária e entrecortada. Vejamos, por exemplo, o seguinte diálogo entre elas, o primeiro em que se apresentam:

— Você?
O rapaz diz seu nome.
A mulher também.
— Eu já sabia.
— O quê?
— Seu nome. Está escrito.
Aponto o palco.
— Lá.
A mulher ainda tenta:
— Você é dá...
— Eu só vim. Vim saber. Um pouco. Mas agora chega.
Depois encosta um dedo no braço da mulher.
— Eu acho que nós devíamos sair juntos daqui.
A mulher, de novo. Mais por hábito:
— Eu preciso ligar.
O rapaz a cerca com um cordão invisível:
— No bar, pode ser?
(BONASSI, 1999, p. 12).

Nesta passagem, há a apresentação mútua entre as duas personagens, que usam seus nomes, mas o leitor não tem acesso a eles. Propositalmente, o narrador deixa que as personagens não sejam nunca nomeadas, dando-lhes, com isso, uma espécie de universalidade, ou seja, não assumem feição de indivíduos singulares, mas, sim, de seres genéricos. Ele as anonimiza, ao mesmo tempo em que registra, de certo modo, o ambiente de medo em que elas vivem. A repetição excessiva de “a mulher” e “o rapaz” lembra a marcação das personagens num texto teatral ou roteiro de cinema. Com relação ao texto literário, a substituição desses elementos por pronomes e sinônimos seria bem-vinda em prol de uma maior coesão textual. Contudo, a função, aqui, é justamente enfatizar a repetição dos termos para demarcar que estamos, sim, diante de uma escrita roteirizada.

Nota-se que embora haja diálogo, não há propriamente troca de informações completas, já que eles são, quase sempre, inconclusos, incompletos, e se encerram, por exemplo, com uma pergunta. A linguagem, além de truncada, soa quase sem sentido, como se o leitor mais necessitasse deduzir o andamento do que se passou pelas indicações (também concisas) do narrador do que propriamente pelas respostas das personagens. Contudo, as frases mínimas, embora pareçam desprovidas de sentido, portam significações essenciais para o entendimento da narrativa, como o fato de o nome da mulher estar “lá”, no palco, indicando que ela é uma frequentadora do grupo de auxílio aos que perderam familiares no regime militar; e a resposta do rapaz, ao dizer “eu só vim/vim saber”, revela-nos que ele não pertence ao mesmo grupo, e que o que o moveu até ali foi a curiosidade.

O que se observa é que as frases são compostas com informações mínimas e que é a sua articulação na composição de uma cena⁴⁷, a qual conta com uma descrição-caracterização da situação dramática feita pelo narrador (dados de espaço que funcionam como cenografia para a ação dramática), que constrói o sentido, permitindo que se compreenda a ação dramática e a situação à qual ela se vincula⁴⁸.

⁴⁷ Para Friedman (2002), em literatura, o termo *cena*, em que prevalece a função de *mostrar*, é caracterizado pelo momento na narrativa em que a ação dramática coincide com a ação narrada, verificável, sobretudo, pela presença de descrições e diálogos, e opõe-se ao termo *sumário*, em que há uma sumarização dos acontecimentos e no qual prevalece a função de narrar/contar. O termo *cena* também é utilizado em peças teatrais e em roteiros cinematográficos. Com relação a este último, para Comparato (1995, p. 166): “a cena é a unidade dramática de um roteiro”.

⁴⁸ Sobre esse aspecto, a literatura de Luiz Vilela e Dalton Trevisan já possui elementos que também facultam sua teatralização e/ou filmagem ou, se quisermos, a sua aproximação linguística com a linguagem dramática e/ou cinematográfica.

A mulher caracteriza-se com uma personagem a quem o período da ditadura civil-militar atingiu diretamente, sobretudo pelo marido desaparecido, ao passo que o rapaz que com ela se relaciona não possui a mesma ligação direta com o trauma sofrido no regime ditatorial pela geração anterior. Em uma das reuniões do grupo de familiares dos desaparecidos durante o regime civil-militar, temos a seguinte fala da mulher:

Diz que estende os braços por isso, que não exibir os cadáveres da ditadura é perdoá-la. Que sempre haverá explicações. Que não podemos compreender o incompreensível, arrazoar o irracional. Que espera por eleições, que espera a volta dos que ainda têm medo, que espera o fim do medo (BONASSI, 1999, p. 12).

Aqui, há uma configuração política da personagem, que se manifesta através do discurso proferido por ela na reunião, ao qual só temos acesso, no entanto, por via de segunda mão, dado pelo narrador onisciente. Essa configuração política da personagem tem relação com a sua militância no período da ditadura, que se revela, adiante, quando ela conta ao rapaz sobre um encontro seu com Fidel Castro, bem como sobre os diversos livros que mantém em sua casa com capas diferentes das originais, por serem considerados subversivos, e, também, quando ela lê a resposta de uma carta que enviou ao Exército para saber o paradeiro de seu marido desaparecido.

O uso constante do “que” remete-nos a um discurso indireto, reproduzido pelo narrador como se da forma “exata” que tivesse sido pronunciado pela personagem. Há, portanto, uma espécie de simulação de uma primeira pessoa, porque às personagens não é dada, de fato, voz. Marca-se aqui, também, a situação dramática individual dessa personagem: um estado de espera constante, seja pela volta do marido desaparecido, ou, como aparece em seu discurso, a espera pelo fim do medo, isto é, a espera pelo fim do trauma desencadeado pela ditadura e, ainda, a espera “por eleições” – posicionamento político que marca o desejo de ver o país redemocratizado.

O rapaz, por sua vez, não possui essa mesma relação com a violência sofrida no período de opressão política, mas a percebe como uma sombra, com a sensação de um perigo sempre à espreita. Prova disso é quando ele, ainda criança, visita o

cemitério de Vila Formosa, onde sua avó está enterrada, e tem a experiência de encontrar completamente revirado o túmulo do guerrilheiro Carlos Marighella⁴⁹. Ele entende, a partir da repreensão do pai, que não pode mais ver aquele túmulo, que é “túmulo de terrorista” (p. 51). Contudo, o próprio rapaz, agora adulto, “avião” que se ocupa de providenciar drogas para os colegas do trabalho, também seria, sob certo aspecto, um “terrorista”, um criminoso.

O rapaz afirma que iria demorar entender o interesse da polícia em vigiar os mortos naqueles tempos. Que também não lhe parecia correto aquela sepultura em bagunça. E que, por isso, “terrorista” passou a estar associado com “terra”, a terra fofa e varada de formigas do maior cemitério da América Latina (BONASSI, 1999, p. 51).

O rapaz, ainda que compreenda a insensatez da violência, não teve com ela a mesma relação, por isso seu relato é um relato não de si, mas do que sabe e do que ouviu falar. É nessa mesma passagem que o narrador sugere o fato de, quando o rapaz conta a história da doença de sua avó, tê-la contado menos por saudade dela e mais por desejar impressionar a mulher: “Lembra-se disso como um detalhe. Como um filme que quisesse causar impressão e se aproximasse muito do corpo dessa avó” (BONASSI, 1999, p. 49). Com isso, o narrador descreve, a partir da referência ao plano cinematográfico do detalhe, essa atitude do rapaz como um roteirista quase perverso, que oferece a história da avó morta como uma moeda de troca ao sofrimento da mulher.

Além disso, constatamos como o narrador, em muitos momentos, se interpõe às personagens e diz por elas o que elas poderiam dizer por meio do discurso direto. Se o discurso direto, isto é, as falas das próprias personagens é um recurso comumente utilizado no foco narrativo modo dramático, já que não há a intervenção

⁴⁹ Segundo Andrea S. Hossne: “Carlos Marighella, como se sabe, foi assassinado em 1969. Tendo resistido à ditadura do Estado Novo, protagonizou a resistência sob a forma da luta armada na ditadura seguinte, pós-golpe de 1964, através da Aliança Libertadora Nacional (ALN), que fundou. Nas entrelinhas do texto, um leitor contemporâneo, nascido após a última das ditaduras brasileiras, se verá assim remetido a um fato histórico, se a curiosidade lhe for despertada, e deparará com farto material, livros, notícias de jornal e de revistas da época, e, se sua leitura for mais recente, e não por ocasião da publicação do livro de Bonassi em 1996 [1999], também uma biografia de Marighella, publicada em 2012. Ainda, se for interessado em Hip Hop e Rap, talvez possa ter relacionado o texto à canção “Mil faces de um homem leal (Marighella)”, composta pelos Racionais MC’s para o documentário “Marighella”, de Isa Grinspum Ferraz, ambos também de 2012” (HOSSNE, 2015, p. 129 – colchetes nossos). Além disso, podemos também mencionar o filme Marighella (2019), produzido por Fernando Meirelles, dirigido por Wagner Moura e com atuação de Seu Jorge no papel de Marighella.

de uma voz narradora para mediar ação e diálogo (o que é feito, somente, por meio das rubricas e das indicações cênicas), no caso do romance do Bonassi, o narrador constantemente se denuncia como um narrador onisciente e, ao fazê-lo, distancia-se de um autor-roteirista. Há, portanto, em alguns momentos, a simulação de uma escrita roteirizada, mas que não é pura e simplesmente um roteiro cinematográfico, já que características tipicamente literárias estão presentes nessa obra, como a presença de uma instância narradora.

Assim, impossibilitadas de se dizerem com clareza, para além das lacunas e silêncios possíveis, cabe ao leitor a tarefa de unir esses fragmentos na tentativa de elaborar uma história e atribuir alguma subjetividade a essas personagens. Essa impossibilidade de dizer-se, certamente, relaciona-se com as marcas de violência das personagens, em que fissuras de separação, dores e autoritarismo ainda estão presentes. Há, portanto, uma linguagem fragmentada como reprodução da fragmentação das personagens. Sobre isso, temos o dizer de Andrea Saad Hossne (2015):

A escrita enviesada, repleta de orações coordenadas, construções frasais cheias de interrupções, como se o nexos entre elas ficasse sempre em surdina, como que acompanha e desenha uma linha tracejada do tempo, em que os intervalos no que deveria ser contínuo não são apenas uma ausência, mas as marcas da corrosão do que já fora ou que poderia ter sido inteiro (HOSSNE, 2015, p. 137).

O próprio narrador também narra de forma elíptica, entrecortada e lacunar. Prova disso é que o narrador nos dá, sempre, de segunda mão, um discurso constantemente interrompido pelos inúmeros silêncios e entroncamentos que preenchem a narrativa, na qual quase nada é dito por meio do discurso direto. Com isso, a violência não se manifesta apenas pela representação dos temas tratados na obra, mas também como violência intrínseca à forma, isto é, uma linguagem que porta a violência de não dar diretamente voz às suas personagens.

Esse narrador, por vezes, faz uso de um foco narrativo que se identifica com a categoria denominada por Friedman de *câmera*, já que não há um *adentramento* nas emoções e pensamentos das personagens principais; ao contrário, há a tentativa de reproduzir os fatos de maneira objetiva – e dizemos “tentativa”, pois toda escolha de registro nunca é, de fato, radicalmente objetiva. O estado psicológico

dessas personagens é traduzido em ações ou ausência de ações, como planos cinematográficos ou linhas de roteiro. Isso se faz perceber a partir da escolha do foco pelo narrador, com ganas de roteirista, quando, ao utilizar apenas elementos mínimos e frases nominais presentificadas, como é próprio da escrita de roteiros, também encontramos, na narrativa, indicações cênicas, semelhantes a rubricas, como em: “Rua da Moóca. Borges de Figueiredo, o rapaz estaciona” (BONASSI, 1999, p. 42). Assim, utilizam-se alguns artifícios e convenções para criar a ilusão do simultâneo e do cinematográfico, buscando fazer com palavras o que o cinema faria com imagens, mas sem abrir mão, por exemplo, de uma instância narradora.

Nesse horizonte, fazendo uso da *visão de fora* (POUILLON, 1974), o narrador pouco ou nada narra sobre a profundidade das personagens; não há identificação-aproximação com elas, mas o “exterior das personagens é apresentado de maneira a ir nos revelando progressivamente o seu caráter” (POUILLON, 1974, p. 75). Assim, nem mesmo quando essas personagens se comunicam falam propriamente de si, mas *balbuciam* palavras e frases que se complementam precariamente. Como ocorre no trecho:

— Você se importa que eu não faça café?
O rapaz não se importaria, mas se importa. Procura em meio às cobertas. Começa a vestir-se.
— Não.
A mulher abre a porta que dá para o corredor. Lentamente, espia por uma fresta. Volta a fechá-la.
A virilha do rapaz dói quando ele coloca as calças. Lembra o quanto é boa essa memória em seu corpo.
Não parece ser isso que a mulher quer dizer, mas ela diz:
— Desculpa.
O rapaz sorri. Calça os sapatos. A mulher abre outra vez a porta. Espera do lado dela, indicando o caminho.
Atravessam o corredor.
Mesmo descalça, anda na ponta dos pés ao aproximar-se da porta do quarto do filho. A porta está fechada. Protege essa porta com o corpo. Não sabe que faz isso. Esse cuidado.
— Vem.
Descem as escadas. Ela, direto para a porta da rua. Também aqui a mulher passa à frente do rapaz. Oferece seu rosto para o rapaz beijar.
Ele vai dizer:
— A gente...
Mas a mulher o interrompe:
— Se fala.
E tranca a porta numa manhã de terça ou quarta-feira.
(BONASSI, 1999, p. 23-24).

Conforme constatamos, não são as próprias personagens que falam por si mesmas. O narrador as interrompe constantemente, como se não tivessem mais a dizer do que os sucessivos silêncios e as escassas palavras pronunciadas. Embora os diálogos entre as duas personagens componham a maior parte do texto, eles não oferecem respostas claras sobre o que elas pensam e como, de fato, se sentem. É o narrador que se interpõe entre as personagens e diz por elas o que não são capazes de dizer, como se vê quando ele diz que o rapaz “não se importaria, mas se importa”, uma afirmação antagônica que não resolve, a rigor, o impasse. No entanto, essa fala marca, mais uma vez, o uso da onisciência intrusa, pois há intrusão do narrador quando ele afirma, pelo rapaz, que este “não se importaria, mas se importa”. Neste caso, a intrusão cumpre a função de dizer pela personagem o que ela não diz (não pode ou não quer dizer) e é usada pelo narrador para ajudar a criar o ambiente de tensão decorrente da dificuldade e/ou impossibilidade de dizer as coisas abertamente e diretamente.

A situação dramática de não poder dizer direta e abertamente o que se vive, pensa e sente remete às situações dramáticas individuais das personagens protagonistas, isto é: a mulher, que viveu os traumas de ter o marido desaparecido e de viver sob a ditadura civil-militar; o rapaz, que não pode dizer o que faz e não pode dizer o que sente pela mulher ou o que deseja dela. Ou seja: é a palavra interrompida e/ou entrecortada que, junto com os silêncios, *fala* da situação dramática de cada uma das personagens e das duas juntas. Não apenas *fala* da situação dramática: presentifica-a (e a presentificação é um efeito próprio do teatro e do cinema). Com isso, os diálogos incompletos e permeados por silêncios revelam os passados desses dois protagonistas também marcados por variadas omissões.

As frases justapostas, tal como na linguagem do cinema, aceleram a narração. Contudo, se essa é a principal função da montagem no plano cinematográfico (estabelecer continuidade e fluidez ao filme, ao mesmo tempo em que é responsável pela sua progressão), aqui, as constantes associações metafóricas rompem a lógica da fluidez. Aquilo que se assemelharia a cortes de câmera, rápidos, objetivos, é traduzido, muitas vezes, em pontos de vista. O narrador oscila entre a simulação de um roteirista e inserção de um discurso poético, como se vê em: “Mesmo descalça, anda na ponta dos pés ao aproximar-se da porta do quarto do filho. A porta está fechada. Protege essa porta com o corpo. Não sabe

que faz isso. Esse cuidado”. Os dois últimos períodos não constituem mais um enquadramento ou uma tomada, nos moldes do cinema, como são os outros (a mulher na ponta dos pés descendo a escada/ a porta / a mulher protegendo a porta). “Esse cuidado” é uma intromissão do narrador que esboça, ainda que de modo sutil, via onisciência intrusa, a subjetividade dessa mulher.

Isso também ocorre com “E tranca a porta numa manhã de terça ou quarta-feira”. O narrador abre mão de sua onisciência em prol de um tempo que não é o da ação, mas o da memória. Essa, sujeita às falhas humanas, reside na dúvida do *ou*. Logo, seja nas construções metafóricas que aproximam os dizeres do narrador de um discurso poético ou nas tomadas de cena, com bruscas transições e justaposições, a estrutura torna-se ambígua, assim como também o é a expressão das relações e laços humanos: pouco claros, tangenciais e, em muitos casos, silentes.

Sobre isso, Metz (1980) alerta-nos para o fato de que “um filme não é ‘cinema’ de ponta a ponta, e o que traz em si de não-cinematográfico (seu fundo político, por exemplo, ou o delineamento de seus personagens) é tão importante quanto o resto, quando se trata de definir sua singularidade” (p. 74). Do mesmo modo, um texto literário não é ‘literatura’ de ponta a ponta (haja vista que a literatura sofre, constantemente, influência de outros campos artísticos, como a pintura e as artes plásticas, por exemplo). Todavia, o que aqui se quer enfatizar é que este texto literário, em particular, munido do propósito de mimetizar a forma de um roteiro cinematográfico, não o faz integralmente, como se reconhecesse que, mesmo em um filme, procedimentos alheios às especificidades da tecnologia audiovisual também são bem-vindos, como o são as palavras inseridas na película e, mesmo, o recurso da *voz em off*.

Agora há pressa.

A roupa vestida aos saltos. Sem meias, os sapatos. A camisa enfiada na calça escada abaixo.

A rua, a avenida.

A igreja subindo em cruz por cima dos sobrados.

O táxi refaz o caminho que o rapaz tinha feito antes, de ônibus. O quase-dia amarelado das lâmpadas de sódio da Radial Leste. Viadutos de mendigos fatiando a fumaça das fogueiras. As locomotivas duplas arrastando centenas de toneladas de cereal para a Serra do Mar, estilhaçando a Móoca. O chiado dos pneus no asfalto poluído.

A madrugada onde PMs de café com leite espreitam nas soleiras das padarias. Capotes cobrindo as escopetas.
O rapaz aperta os documentos no bolso.
O sachê enjoativo. Um motor que se rala. O motorista sonolento por cima do Tamanduateí.

Além do que poderá encontrar e que não conhece, está feliz de refazer esse caminho.
Esse desperdício.
A noite inteira.
(BONASSI, 1999, p. 15).

Nesse fragmento, sabemos, pelo nome das ruas, viadutos e bairros que a ação se passa na cidade de São Paulo. A paisagem urbana desfila frente à personagem, oferecendo a ela a sensação de movimento, que é representado pelo excesso de substantivos adjetivados aliado à justaposição de frases curtas coordenadas. Contudo, o movimento aqui é, na verdade, uma ilusão provocada pelo percurso do táxi. Tal como os espectadores da sala de cinema permanecem imóveis vendo as imagens desfilarem frente a eles, aqui é o rapaz que, imóvel no táxi, deslumbra-se com a paisagem citadina que vê desfilar diante de si. Assim, o táxi avança pelo “quase-dia” na narrativa, como as palavras do narrador avançam laboriosas. A visualidade, neste caso, também é a visualidade metafórica do discurso poético, em que há “viadutos de mendigos” os quais “fatiam” a fumaça das fogueiras.

Curioso notar o espaço em branco que separa a descrição enumerativa do ato do rapaz vestir-se às pressas e, em seguida, a paisagem avistada durante o seu percurso no táxi do trecho seguinte. A descrição imagética do percurso assemelha-se a uma tomada externa, que enfoca a paisagem, o exterior ao que ocorre com o rapaz. A seguir, o espaço em branco é um corte para uma tomada interior; aquilo que se passa na mente do próprio personagem. Suas impressões do caminho não são só visuais. Se o excesso de imagens insensibiliza os sentidos (afinal, é como “desperdício” que ele adjetiva o percurso, pela voz do narrador, como se o olhar, àquela altura, já não mais importasse), o que deixa feliz o rapaz é a expectativa do próximo encontro. A velocidade da cena também é a da ansiedade do rapaz, impaciente pela descoberta do prazer sexual.

Há, enfim, a cena que descreve o primeiro encontro sexual entre os dois protagonistas. No caso do rapaz, sua primeira experiência; quanto à mulher, sua redescoberta sexual:

Como quem afasta uma confusão de cima de uma mesa onde vai explicar algo muito importante, o rapaz afasta primeiro o tecido cerimonioso daquela túnica, que cai morto aos pés dela. E fica a combinação, onde o sutiã e a calcinha imprimem o seu desenho. O rapaz sorri para aquela roupa antiga e a mulher fala:

— Coloquei hoje.

E enquanto o rapaz tira a primeira alça do descanso do seu ombro, continua:

— Depois de muito tempo (BONASSI, 1999, p. 21).

A partir desse primeiro encontro sexual, uma constante na obra será a descrição das relações sexuais entre as duas personagens. Essas descrições são, como se constata a partir do fragmento acima, extremamente metafóricas, o que as afasta uma possível pasteurização naturalista da sexualidade, comum em algumas narrativas contemporâneas. Ao contrário, o narrador opta por tornar as descrições subjetivas, como quando, após esse primeiro encontro, a mulher evita o rapaz por algum tempo, o que se expressa em: “O telefone toca até cair a linha. / Quinze vezes. / Quinze alarmes gemendo na vontade do rapaz” (BONASSI, 1999, p. 24). Ainda assim, a relação dos dois não se mostra permeada por afeto, diálogos ou trocas de experiências, mas quase que exclusivamente pelos encontros sexuais.

Isso nos remete ao que, nos termos de Ginzburg (2000), se expressa como *desumanização*. A desumanização é uma constante na obra, como recurso utilizado para marcar a violência do processo histórico experienciado por aqueles sujeitos. A título de exemplo, vejamos a passagem que se segue:

O rapaz brinca o que pode com o corpo da mulher. A faz ficar de quatro, apalpa violentamente suas nádegas, vai e volta com suas pernas como se fosse um compasso.

Para ver.

As dobras e as voltas que faz.

Não tem pensamento, só o cheiro forte.

Deles.

(BONASSI, 1999, p. 76).

Um aspecto da desumanização dessas personagens pode, certamente, ser relacionado com ênfase no sexo presente na obra, que nivela as personagens humanas à categoria de animal, como é possível verificar na passagem “não tem pensamento, só o cheiro forte”. Se o pensamento pode ser signo de uma racionalidade própria do que é humano, os fortes odores, por sua vez, contrapõem-se a essa ideia, equiparando o homem ao animal, ou, ainda, enfatizando apenas certa característica das personagens em que pouco há de humano. Sobre isso, Silva (2007) nos dirá que se trata de uma constante na obra Bonassi a exploração da sexualidade das personagens como forma de reduzi-las ao patético, desumanizando-as:

O tema da sexualidade é, evidentemente, um aspecto recorrente [...], quase sempre apresentada de modo a ser inserida na perspectiva da violência urbana: surge, assim, ora como perversão, ora como obsessão, ora ainda como inapreensível impulso sádico. Neste contexto, o erotismo cede lugar, muitas vezes, a um tom assumidamente pornográfico que, sem prejudicar o alcance estético da obra, torna suas narrativas ainda mais trágicas e as relações humanas que as sustentam ainda mais patéticas (SILVA, 2007, p. 103).

Poder-se-ia dizer que a impossibilidade de realização completa do amor entre as duas personagens assume tons algo românticos, uma vez que o amor, enquanto impossibilidade de concretização, isto é, estado idealizado nunca, de fato, atingido, configura-se como um tema essencialmente romântico (aos moldes do sentimento ultrarromântico do século XIX). Contudo, o que aqui assume facetas realistas é o que há, nesse envolvimento supostamente amoroso, de absolutamente sexual. Com isso, a impossibilidade de aproximação intersubjetiva das personagens verte-se no que é, por sua vez, possível: a redução dessa aproximação em satisfação sexual, exaurindo-se, daí, todo o possível “romantismo” da trama. Também nisso se manifesta o discurso irônico da narrativa. Ao fim e ao cabo, o jovem e a mulher, em muitos momentos, são animalizados e destinados não ao amor, mas ao sexo.

Prova de que a relação entre os dois não possui, propriamente, facetas românticas é que ela não é retratada como uma relação de exclusividade. Há a descrição de um episódio em que a mulher, em viagem para Brasília, tem uma noite de sexo casual com um completo desconhecido. Posteriormente, há o encontro

sexual do rapaz com uma mulher mais jovem. Nesse aspecto, não só o sexo atribui às personagens uma possível desumanização, mas também a violência passional que acabam por assimilar, sobretudo, pelo estado de insensatez que, gradativamente, toma conta da mulher:

— Ah, foda-se...

E como a mulher dissesse isso para o rapaz, diretamente, pela primeira vez, ele a pega pelos braços e chacoalha.

Ela, gritando:

— Me larga, porra.

Então uma coisa sobe pelo pescoço do rapaz. Uma coisa nova e importante. Vem com dor e com catarro. É mais que mágoa e menos que ódio. Por isso, e porque ela não pára, ele solta um dos braços da mulher. Mas é só o suficiente para dar um tapa. No rosto. De mão aberta, mas forte, deixando no lugar uma mancha lilás.

A mulher nem se dá tempo de sentir.

Devolve.

É um soco. Duro. Os ossos da sua mão prensando os lábios dele contra os dentes. Assim, fazendo o sangue escorrer na hora.

— Meu Deus!

(BONASSI, 1999, p. 74).

A violência que acomete as personagens dá-se de modo tão inesperado e, em certa medida, imperscrutável a ponto de sequer ser possível precisar por quem foi proferido o dizer final da cena: “Meu Deus!”. Possivelmente, essa ambiguidade se sustenta como uma prova de que a perplexidade não foi de apenas uma das partes: ambos reconhecem o quanto de violência há nessa manifestação do que “é mais que mágoa e menos que ódio”.

Em um dado momento da narrativa, a mulher procura contar o que acredita ter acontecido com o marido – para ela, sucessivas torturas seguidas de assassinato. Nesse processo, ela reproduz como imagina ter sido a experiência dele com a tortura:

Então o primeiro choque. Que não deve ter ouvido a manivela ser rodada dessa vez. Que pode a ter confundido com ecos de passos, com os som [sic] das palavras dos policiais entre si. Ou com ele.

— A umidade do chão, entende?

Mas isso não deve ter pensado, embora possa ter acontecido. Que se contrai a partir daquela boca. Que a língua desaparece, enrolada nela mesma, formando um carretel rijo. As pálpebras fechadas e as figuras ululantes por trás delas. O maxilar e a mordida no cabo. Que onde estavam seus dentes ainda devia existir a cama plástica. Que

os seus dentes cravam esse lugar, rompem a camada plástica e potencializam a aflição.

Que todos os músculos devem ter se transformado numa pedra. Que a água distribui a corrente pela superfície do seu corpo, ajudando nessa desgraça.

Que devem ter feito perguntas nessa hora, mas que mesmo os policiais sabem que é inútil. Que ele não deve ter conseguido soltar o cabo cravado nos dentes. Que os policiais também não devem estar preocupados com isso. Que a eletricidade se encarrega de deixá-lo dessa maneira.

Que pára.

Que o homem deve saber por quê.

— Porque param só para recomeçar de novo, depois.

E mais, em seguida. Que isso deve ter se repetido. Que os intervalos devem ter sido primeiro bem espaçados e depois quase nada. Que os intervalos mais ajudavam aos policiais que ao homem.

— Ao contrário do que as pessoas podem pensar.

Que, óbvio, não era um refresco. Que ele ficava vivo assim. Que vivo é mais um modo de dizer, porque deveria bastar que olhassem um segundo para entender. Que esses choques e a ponta do fio deles devem ter percorrido o mais do corpo do homem. Que os mamilos, o ânus e o pau. Que ninguém falava mais sobre isso, era certo. Que os policiais nem podiam pensar. Que estavam no grau zero do entendimento do seu próprio tesão.

— Que resolvia.

Que isso devia ser o máximo a que chegavam. Que deviam mesmo tomar cuidado de pensar. Mas não era menos.

A mulher acha que deve ter sido assim.

— Esse tempo todo.

(BONASSI, 1999, p. 79-80).

Se, por um lado, o triunfo do capitalismo na cultura de massa procura *esterilizar* temas que considera brutais e intragáveis, como os dos corpos feridos, torturados e mortos, o que faz com que muitas narrativas que abordam a ditadura civil-militar brasileira retratem a violência por meio de um discurso higienizado; também existe a saída fácil da espetacularização do sofrimento como sensacionalismo que apela ao grande público. Aqui, parece-nos que a estratégia adotada não se enquadra em nenhum desses dois vieses.

Em decorrência do recurso narrativo do uso excessivo do “que” como forma de representar um discurso da personagem feminina como dado de segunda mão, mediado pela voz do narrador, é por meio da narrativa da mulher, de como ela *imagina* ter acontecido, que temos a descrição dos atos violentos. É dela o dizer: “Deve ter acontecido assim” (p. 78). A partir do que ela acredita ter ocorrido, possivelmente, por relatos de tortura povoarem o seu imaginário, temos uma representação nem fetichista nem higienizada, mas inventada. Ela não narra a

tortura com precisão porque não a presenciou, mas ainda que o tivesse feito, também não conseguiria transformar o vivido em um relato íntegro. Nesse caso, enfatiza-se a impossibilidade de narrar a tortura e todo trauma dela recorrente. Em certa medida, toda violência é imaginável, mas nunca passível de uma representação fiel, por isso o discurso utilizado só poderia ser um discurso lacônico, da perplexidade, da absurdez. No fim das contas, predomina a ideia aristotélica de que a criação poética, a imaginação, por representar “o que poderia ter sido”, é mais singular do que a própria história.

Aqui, a estratégia narrativa recorda uma sobreposição de planos cinematográficos. De um lado, temos cenas que ilustram a tortura do homem. De outro, as intromissões da mulher, que soam como uma *voz em off* (marcada, no texto, pelos travessões) que não serve propriamente para narrar os fatos, pois as imagens já se encarregam de fazê-lo. São comentários de ordem interpretativa do ocorrido, mas que, a rigor, nada interpretam. Constatam, isso sim, o ilógico da situação, na qual as motivações dos envolvidos, como os torturadores, permanecem insondáveis, assim como se o que ocorreu com o marido foi, de fato, o que a mulher imagina. O relato ressalta o quanto de incompreensível ainda permanece, de modo traumático, em sua memória.

Às voltas com uma memória traumática de violência e imobilizada por incertezas, a personagem feminina definha, progressivamente, em sua loucura. Os sinais de sua insanidade se evidenciam a partir de sua relação com o próprio filho. Isso se revela na cena em que, ao entrar no quarto dele, ação descrita pelo narrador como “um bote” (p. 83), a personagem feminina arremessa todas as roupas e objetos que encontra no chão pela janela. A queixa que a mulher dirige ao filho, “se você não me ajudar, não vai ter jeito”, não é explicada nem mesmo quando ele questiona: “o que é que não vai ter jeito?”. Em vez disso, ela se limita a dizer: “eu não sou sua empregada”. Percebe-se que o diálogo já não é capaz de dar conta do desvario da personagem, e a ajuda que ela procura, não sabe exatamente precisar qual é.

Observemos esta outra passagem:

O rapaz sobe a escada cuidadosamente. Avança pelo corredor. Pelos calcanhares. Contra os próprios ruídos. Encontra a mulher sentada na cama. Não parece acordada. Nem dormindo. Olha para a cômoda, e mais além.

— Você tem que ir embora.
O rapaz, que tinha vindo para vê-la, está diante da porta. Não entrou no quarto para não acordá-la.
Por via das dúvidas.
Para encontrá-la deitada.
Mas não.
Isso.
— Quem?
— Ele. Eu sei.
O rapaz também sabe a quem a mulher se refere. Mas não sabe mais que isso. Não pode deixar de notar as sombras que as sobancelhas fazem nos olhos e o nariz, nos lábios da mulher.
Pergunta:
— Como?
— Não sei. Saiu. Deixaram ele sair... Tiraram ele...
No parado que a mulher está, fica ainda mais estática. O rosto para o lado.
Não era do silêncio fora de sua cabeça que a mulher estava falando.
O rapaz:
— O quê?
— O barulho dessas chaves? Eu conheço ele pelo barulho das chaves. E esses passos?
O rapaz acha que o certo é estar junto dela. Nessa audição fantástica. Diz:
— Se ele vier, eu abro a porta.
— Não! Vai, pelo amor de Deus! Ele é meu marido, entende?
Como a mulher estivesse implorando de um lugar que não era ela, o rapaz resolve sair dali.
[...]
Ele desce. Procura na bolsa da mulher a sua agenda. Disca um número.
— O Consultório?
O rapaz pede a médica.
Que vem. Que fala com ele. E diz que é assim mesmo. Que os remédios podiam colocá-la naquele estado. Que era como se vários níveis estivessem se comunicando. Vários tempos, num congestionamento.

É um livro de navegação que o rapaz folheia. Antigo. A mulher, que lia outra coisa que não se pode ver, aproxima-se por trás dele. Na verdade, é menos que isso: só desenhos e fotos de navios, algumas datas, pequenas fichas técnicas. Quando o rapaz vira mais duas ou três páginas, começa um capítulo sobre o naufrágio do *Lusitânia*, torpedeado durante a Primeira Grande Guerra.

Na página da esquerda desse livro aberto, uma ilustração do navio no fundo do mar. A proa com um enorme buraco por onde saem destroços indescritíveis. Na da direita, as fotos dos corpos já dentro dos caixões. Homens, mulheres e crianças. Como há muitas crianças, os caixões parecem maiores do que são.

Pelo contraste.
A mulher, sempre por cima do ombro do rapaz, ergue o braço e põe o dedo na página da direita, essa com fotos de mortos.
Pede para que o rapaz repare.

Repare como uma mulher sorri.
— Verdade.
— Como as crianças morrem surpresas de ver!
E repare principalmente como os homens morrem arreganhados,
indignados da morte, como se a alma ainda e sempre estivesse com
ódio do corpo (BONASSI, 1999, p. 97-98).

Tem-se, no primeiro bloco de texto do fragmento, a representação do momento em que o rapaz encontra a mulher na cama, em um estado profundo de loucura. A presença fantasmagórica do marido desaparecido é intragável porque, como não houve a possibilidade de luto pelo corpo, não há a possibilidade de superação. Por extensão, o parceiro desaparecido que persegue a memória da mulher estabelece relação com a memória nacional, incapaz de superar o período de opressão política. Ofuscados os limites entre presente e passado, os sons fantasmagóricos povoam a mente da mulher (o barulho dos passos e das chaves), assim como a assombração de um período violento ainda povoa o inconsciente coletivo.

Em seguida, no segundo bloco de texto, após a linha deixada propositalmente em branco, evidenciando um corte na ação, poderíamos identificar um processo a que Sergei Eisenstein (2002) se refere como “montagem intelectual”. Para ele, o significado entre a sobreposição de imagens, no cinema, não se dá pelo que expressam as imagens individualmente, mas, justamente, pelo sentido que se manifesta *a partir* dessa sobreposição de imagens, que funcionam como intelectualmente associativas.

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectualmente associativas. [...] Apesar de, julgados como “fenômenos” (aparências), eles parecerem de fato diferentes, do ponto de vista da “essência” (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos (EISENSTEIN, 2002, p. 86-87).

Marcel Martin trata da problemática de, diferentemente da palavra, cujos conceitos e noções designadas são genéricos, o cinema não representa objetos gerais, como “casa”, mas “tal casa”, isto é, uma casa determinada. No entanto, ainda assim as imagens cinematográficas são capazes de exprimir ideias genéricas, pelo

fato de toda imagem ser, em certa medida, simbólica: “tal homem na tela pode facilmente representar a humanidade inteira. Mas sobretudo porque a generalização se opera na consciência do espectador [...]: é o que se chama de montagem ideológica” (MARTIN, 2003, p. 23). Portanto, por meio do paralelismo na introdução de imagens simbólicas, tem-se, como resultado, uma metáfora que se expressa a partir da junção dos dois fragmentos justapostos, nos termos do que propôs o cineasta soviético.

Isso relaciona o episódio do sofrimento da mulher, que definha em uma loucura progressiva, ao livro sobre o naufrágio do *Lusitânia*, o maior navio de passageiros do mundo até então, folheado pelo rapaz. A mulher constata o sorriso de uma das vítimas e “como os homens morrem arreganhados, indignados da morte, como se a alma ainda e sempre estivesse com ódio do corpo”. Essa incapacidade que ela atribui aos passageiros de aceitar o destino, isto é, de *a alma livrar-se do corpo* sem pesar, é também a sua incapacidade de se livrar da presença imaginária do esposo desaparecido.

No entanto, para Metz (1972)

a montagem não tem mais no cinema moderno o mesmo papel que na grande época 1925-1930; continua sendo, claro, uma fase indispensável da criação fílmica: tem-se que escolher o que se filma e enfileirar o que se filmou. E já que se tem que cortar e acertar os cortes, como não querer fazê-lo o melhor possível, como não procurar cortar o lugar certo? Mas a montagem [...] não se entende mais hoje como uma *manipulação toda poderosa* (METZ, 1972, p. 46).

Nesse sentido, percebe-se que o procedimento da montagem utilizado por Bonassi tem muito mais relação com uma *memória cinematográfica*; com um procedimento de cinema que não se realiza mais, produzindo um efeito de uma escrita roteirizada. Apesar de ser, sim, a montagem responsável por “colar” os fragmentos fílmicos (planos), ela não funciona mais, hoje, no sentido proposto por Eisenstein, o qual, para Metz, se traduzia num “fanatismo da montagem” (METZ, 1972, p. 47). Para o teórico, a montagem nos termos de Eisenstein não mais se realiza no que ele chama de “cinema moderno” porque ela se realizava à margem da diegese, como para proporcionar uma reflexão separada do próprio filme. Hoje, o

que continua de montagem no cinema é sua necessária vinculação à progressão da narratividade cinematográfica.

Ainda assim essa “montagem ideológica”, que, para Martin, explica-se porque “a montagem desempenha um papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetivos ou personagens (MARTIN, 2003, p. 152)”, continua a ser observada em outras passagens do romance. Exemplo dela é relação entre a protagonista mulher e a história do próprio Brasil no período da ditadura civil-militar. Vejamos:

Um dia o rádio disse que tinha acabado.
Sem mais nem menos.
Convicto.
Ninguém poderia duvidar. A voz do Brasil. Eles não iriam tão longe.
Com um texto que já deixava no passado.
E os jornais. De repente.
A televisão menos. Mas também.
Todos. Uma combinação.
A mulher ainda esperou uns dias. Eles não iriam tão longe... Nem era preciso... Mais por via das dúvidas.
Depois a mulher começou a telefonar para as pessoas. As que sabia.
As que encontrava. As que não tinham fugido. As que não tinham morrido. As que não tinham se afastado àquele ponto.
Para a confirmação.
Era isso mesmo.
Muitos telefonemas.
Então soube que os encontros e os acertos já estavam acontecendo há tempos. Dentro e fora do Brasil. Que se abriam canais de comunicação. Que os exilados iam começar a voltar. Que estavam só esperando. Por via das dúvidas. Que uns iam voltar primeiro que outros. Que os que estavam escondidos no país também. Primeiro as lideranças. Porque os militares não ousariam. Por via das dúvidas. Que ela também poderia.
Um dia o rádio disse que tinha acabado.
Para a mulher, sem mais nem menos.
Era o mesmo sol. A mesma terra germinando da mesma plantação.
A mesma lua.
O tempo passando sempre.
Por incrível que pareça.
(BONASSI, 1999, p. 110).

Fica claro como o texto se arquiteta na confluência entre a história pública do país e a história privada da mulher. É justamente a partir dessa rememoração da história pessoal que se expressa o trauma da ditadura e as fissuras coletivas são expostas. Neste trecho, vê-se como é em decorrência da relação metonímica entre

as pessoas que ela conhece e daquilo que o rádio, mais precisamente, daquilo que o programa *A voz do Brasil* passa a noticiar, que a mulher compreende o fim do período ditatorial. E após compreender esse fim, a sensação é a de que a vida segue seu curso ininterrupto: apesar de todo o absurdo, “o mesmo sol” e “a mesma lua” estão ali para lembrar que a vida continua.

Assim, o narrador estabelece um laço entre a história da mulher e a história recente do país. Se não é possível acreditar numa visão global, totalizante, de uma história oficial, é a partir das vidas privadas que se constrói uma narrativa abrangente. Afinal, Walter Benjamin já nos alertava para a necessidade da rememoração: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987, p. 37). No entanto, diferentemente do procedimento encontrado em escritores modernos, como em Proust, do qual se vale Benjamin para refletir sobre a rememoração, aqui a estratégia reside apenas num nível ideológico. Isto é: não se exaure o acontecimento cotidiano para obter o geral a partir do particular. Nesse caso, generaliza-se o particular, ou seja, generaliza-se a história da mulher, construída alegoricamente, pois não se detém sobre suas especificidades. Com isso, ao não explorar o particular de modo sistemático, a ligação entre a mulher e a história do país, em certa medida, também é feita de modo genérico, aberto.

O estado de distúrbio da personagem mulher culmina no episódio final em que ela, simplesmente, vai embora. O rapaz sai, portanto, à sua procura:

Farmácias, padarias, quitandas, igrejas, prefeitura, delegacia, pronto-socorro, oficinas mecânicas...
Os tufo de casa de um andar.
Ruas de paralelepípedo.
Na cidade, como a mulher que disse que tinha feito quando viera a seu tempo, o rapaz sai procurando pelo nome da família dela.
Braços que apontam para avenidas e travessas que se esgotam de casas até a zona rural. O carro passando de lado nas estradas de terra. Rápido. Fofas e turvas. A terra subindo e grudando no suor, enlameando o corpo.
O silêncio que faz. O vento. As nuvens se encostando e se fazendo.
O carro. O rapaz. A porteira. A porteira. O carro. O rapaz.
Segue.
As laranjas ainda limões balançando nas árvores por trás das cercas de arame farpado. O cheiro de suco. Ácido.
A casa.

O rapaz pára.
O vento.
Cachorros, galinhas, porcos, cavalos.
As janelas pretas de luz. Fumaça de fogão.
O rapaz desce do carro e avança procurando por um.
Uma mulher na porta. Velha.
O rapaz logo pensa. Não diz.
Nem a velha.
Nem sim nem não.
O rapaz pergunta pela mulher.
— Por favor...
A velha quer saber quem ele é.
O rapaz diz que é amigo. Ou quase. Ou mais que isso. Que imaginava o pior, por isso tinha vindo.
— Eu sei do que o senhor fala.
E depois de girar, procurando por alguém que pudesse estar vendo e não devia, a velha:
— Entra.
(BONASSI, 1999, p. 115-166).

O narrador enumera substantivos que compõem a paisagem. Essa enumeração, a princípio, assemelha-se a uma estratégia utilizada pela literatura, isto é, a enumeração caótica ou, simplesmente, o *fluxo de consciência* (*stream-of-consciousness*)⁵⁰ – procedimento do qual o cinema também se apropriou. Contudo, aqui, a estratégia remete menos a um estado de fluxo de consciência, haja vista que não é propriamente pela consciência do narrador que a ação dramática nos é transmitida. Nesse sentido, essa enumeração simula, na verdade, um *travelling* cinematográfico.

No texto de Bonassi, enquanto o rapaz dirige rumo ao endereço que obteve para encontrar a mulher, o foco câmera do narrador desloca-se pela paisagem como num *travelling*: percorrendo o exterior e registrando, de forma veloz, o que aparece no campo visual, como comércios, casas e ruas de paralelepípedo. O que nos permite associar, de imediato, esse movimento a um *travelling* (*showing*) e não a uma narração (*telling*) desse percurso é o fato de o narrador não *contar* o que a personagem vê pelo caminho. Ele simplesmente *mostra*, por meio da escolha dos substantivos, quais são os elementos avistados. Em “braços que apontam para avenidas e travessas”, por exemplo, percebemos como “braços”, aqui, tem função metonímica de representar os moradores da cidade que dão informação ao condutor sobre o endereço desejado.

⁵⁰ “Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 2012, p. 57).

Assim, a cena é revelada por meio de tomadas e intercalações de planos, aos moldes do cinema. Uma evidência dessa intercalação se estabelece no fragmento: “O carro. O rapaz. A porteira. A porteira. O carro. O rapaz”. Em vez de dizer “o rapaz desceu e abriu a porteira”, o narrador o faz como seria feito em um filme: os planos isolados (o rapaz no carro / o rapaz abrindo a porteira / o rapaz novamente no carro, seguindo viagem) são montados, em paralelo, para dar a ideia de progressão narrativa. É claro que, num filme, isso também poderia ser realizado a partir do *plano-sequência* (uma tomada ininterrupta, sem cortes). Em vez disso, propositalmente, o narrador escolhe as frases nominais justapostas para deixar evidente a sua estratégia de composição, trazendo para a escrita romanesca o traço cinematográfico.

Contudo, fica claro, mais uma vez, que existe apenas o artifício da escrita roteirizada, pois diversas associações metafóricas feitas no fragmento são incompatíveis com marcações cênicas objetivas. São exemplos dessa incompatibilidade: “O silêncio que faz. O vento. As nuvens se encostando e se fazendo”; “O cheiro de suco”; “As janelas pretas de luz”; “O rapaz logo pensa. Não diz”. Curioso notar que, em todas as vezes em que essa incompatibilidade acontece, o texto beira o poético. Nessas vezes, o narrador faz uso da onisciência intrusa, para dizer, com a sua voz, o que o rapaz percebe, pensa e sente.

Interessante observar também que há, por parte do narrador, o apagamento dos verbos *dicendi*, isto é, os verbos de dizer, que intercalam ação e diálogo. Exemplo disso é quando temos a indicação do narrador: “o rapaz pergunta pela mulher”, para, em seguida, a fala do rapaz: “por favor”. Não há, como se poderia supor, em uma narrativa literária, a pergunta do rapaz: onde ela está? Quando é dito pelo narrador, “o rapaz pergunta pela mulher”, essa imagem é a própria ação em si: a visualização do fazer. Com isso, os verbos *dicendi*, comuns para introduzir o diálogo em narrativas, são suprimidos. Afinal de contas, num filme, alguém simplesmente *diz*, sem necessidade de que esse dizer seja anunciado. Isso também se expressa quando observamos: “E depois de girar, procurando por alguém que pudesse estar vendo e não devia, a velha: – Entra”.

[...] verbos como “dizer”, “responder”, etc., desempenham na ficção em geral função semelhante aos que revelam processos psíquicos (recessar, pensar, duvidar), particularmente quando acompanham uma fala em voz direta, referida a momentos temporais

determinados (determinados no tempo irreal da ficção). Tais verbos indicam em geral a presença do foco narrativo no campo fictício. Ademais, as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. Esta “franqueza” quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional. A função narrativa, que no *texto* dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com atores e cenários, intervém para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência –, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente o mais ocasional “disse êle”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo (CANDIDO, 1972, p. 28-29).

Nesse sentido, a partir do que afirma Candido, a presença da onisciência narrativa na literatura evidencia-se com o uso de verbos *dicendi*, pois marca a presença de uma instância narradora, já que são eles os responsáveis por mediar a ação dramática e as falas das personagens. No entanto, ainda que haja, no texto de Bonassi, o apagamento dos verbos de dizer, dispensáveis, em cinema, para intercalar ação e diálogo, há, novamente, descrições incompatíveis com a tradução fílmica através dos recursos específicos do fazer cinematográfico, como em “procurando por alguém que pudesse estar vendo e não devia”. Essa fala revela, por sua vez, a onisciência do narrador, o que demonstra que há nessa narrativa, em alguns casos, a simulação de uma escrita roteirizada, como na supressão dos verbos de dizer; mas, em outros, a instância narradora marca sua presença pelo uso da onisciência quando o narrador emite suas impressões sobre as personagens.

A respeito da enumeração caótica presente não só no fragmento analisado, mas também em outros momentos no romance, Jameson (2004) reflete sobre essa visualidade suscitada pela palavra escrita, nesses casos, referindo-se a ela como uma “enumeração paranoica” (p. 133). Para o teórico, nem sempre essa enumeração suscitaria uma ausência crítica, como seria o caso do que ele chama de “método paranoico-crítico” nas pinturas de Salvador Dali, nas quais “o próprio grão de areia dourada, as gotas individuais de suor sobre os relógios lânguidos, parecem prometer uma iminente revelação” (JAMESON, 2004, p. 133). No entanto, em muitos casos, essa obsessão pelo detalhe insignificante, pela enumeração paranoica como realce de um excesso de informações visuais disponíveis ao sujeito, para ele, torna-

se mais próxima de uma neurose obsessiva ou de uma “compulsão irrefletida, não sem relação com a eficiência do viciado em trabalho (o *workaholic*), na qual a mente desesperadamente se distrai de seu avesso efervescente através de uma repetição maquinal da medida e da enumeração” (JAMESON, 2004, p. 133). Como exemplo, ele cita os *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet.

É também o que, parece-nos, acontece com o romance de Fernando Bonassi. Há um excesso de imagens, enumeradas algo caoticamente, que dessensibiliza o sujeito e que, por sua vez, o converte em um objeto, tal como os vários objetos enumerados que surgem em seu campo visual, como num bombardeio de informações, tal como afirma Vieira:

Ao distinguir três etapas da teoria da visão do século XX, Frederic Jameson eleger a última como sendo a da sociedade das imagens, iniciada por volta da década de 80 e coincidindo com o processo de sistematização da cultura pós-moderna. Nesse momento, os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes, a reflexividade se submerge na superabundância de imagens tornada natural. Essa nova situação, propriamente pós-moderna, significa uma maior estetização da realidade “que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagens mais completa dessa realidade” (VIEIRA, 2007, p. 29).

Assim, isso caracteriza essa obra, contextualizada numa produção literária pós-modernista, em que há uma constante permeação da literatura pelas mais variadas mídias, como uma obra em que a estrutura ornamental e decorativa, por vezes, sobrepõe-se ao que poderia suscitar reflexões mais profundas. Afinal, se um romance se compõe por aquilo que há nele de descrição (isto é, aquilo que ele *mostra* e que, por sua vez, tem relação com uma característica plástica, fotográfica e cinematográfica) e o que há nele de narração (ou seja, uma sucessão temporal de acontecimentos), há, em muitos momentos, um desequilíbrio entre a descrição e a narração. Ao descrever ou mostrar, toma-se distanciamento dos objetos. As ações humanas, por sua vez, suscitam não serem mostradas, mas *contadas*, pois é necessário aproximação para narrar – diferentemente de descrever ou mostrar. Sendo assim, o aspecto plástico e ornamental do romance acaba por se tornar mais evidente do que o aspecto narrativo; logo, não há um aprofundamento nas ações

humanas, que acabam por resvalar na mesma superficialidade com que os objetos são descritos.

Ao prosseguirmos com a leitura do texto, a cena do encontro entre o rapaz e a velha, tia da mulher na casa de quem ela se esconde, continua, conforme observamos no seguinte trecho:

A velha aponta às suas costas. Não pela casa, como seria de se supor, mas por trás das paredes, para o longe no meio do mato. Diz: — Por aí. Desde que chegou. Mais no paiol. Lá onde ia no outro tempo. De esconderijo. Dias e dias...

E conta que a mulher não estava falando. Que nem bom-dia ao entrar nem até logo ao sair. Que se acolhe à família mas que ela era uma estranha.

[...]

Que a mulher tinha pedido a sua aliança. A que usara durante o casamento de seu velho que já tinha ido. Que fizera esse gosto dela, desescondendo-a do guarda-roupa. Mas que depois se arrependera. Porque a mulher brigara feio.

— Porque eu não lustrava!

Que a mulher agora passava todo tempo com esse anel. Com uma flanela. Com pasta de dente. Usando essas coisas.

Brilhando-o.

Que era muito tarde em alguém assim. Que estavam aguardando mais um pouco. Ela e os filhos que não estão nessa hora. Que esse pouco era apenas o suficiente para saber se ela estava no juízo. Ou não. Que estavam pensando. Que quando dói assim...

Que deixavam que a mulher se tratasse de si solta.

Mas que devia estar com um bicho.

Isso era certo.

— Na barriga.

Porque comia terra e cuspiam uma baba amarela. E gania para as árvores. E só se dava com os animais. Assim mesmo, às vezes batia neles com varas de bambu. E que se não fosse amparada rastejava.

E que se não ofereciam sabão e toalha ficava porca. Que do jeito que ia podia acabar trocando o de dentro por esse de fora e rachar no sol, como um prato de barro.

Tudo dependia.

— Ah, se o senhor soubesse...

(BONASSI, 1999, p. 116-117).

A partir do relato de que a mulher passava todo o tempo com o antigo anel de casada de sua avó, “brilhando-o”, tem-se a descrição do estado de loucura a que essa personagem chegou. Esse episódio estabelece interessantes relações com aquilo que Foucault (1978) afirma a respeito da loucura. A princípio, o filósofo argumenta que a loucura se coloca sempre como uma forma relativa à razão, que a julga e controla, já que “a cura do louco está sempre na razão do outro”

(FOUCAULT, 1978, p. 514). Nesse aspecto, ele faz uma crítica à razão e aos parâmetros estabelecidos por ela, criando mecanismos que excluem qualquer tipo de ameaça à sua ordem. É o caso da psiquiatria, que sistematizou aquilo que é louco e aquilo que é normal e, por sua vez, criou a loucura, e não o contrário.

[...] a loucura de um ato é julgada precisamente pelo fato de que nenhuma razão jamais chega a esgotá-la. A verdade da loucura está num automatismo sem cadeias; e quanto mais um ato for vazio de razão, mais possibilidade terá de nascer no determinismo apenas da loucura, que é sem razão, daquilo que só se produz, como dizia Pinel, 'por uma determinação irrefletida, sem interesse e sem motivo' (FOUCAULT, 1978, p. 513).

Com isso, a loucura permanece sempre como algo inacessível e enigmático, por exemplo, a partir da descrição de que a mulher “comia terra e cuspiam uma baba amarela. E gania para as árvores. E só se dava com os animais. Assim mesmo, batia neles com varas de bambu. E que se não ofereciam sabão e toalha ficava porca”. A mulher é descrita como louca a partir de sua animalização.

Foucault (1978) afirma que “o desaparecimento da liberdade, da consequência que era, torna-se fundamento, segredo, essência da loucura” (p. 435). Possivelmente é o que acontece com a mulher: aprisionada pela ausência do esposo, a loucura é sua saída para abolir a barreira das grades que a mantinham num estado constante de espera. Além disso, há uma espécie de ironia do destino, elemento próprio do gênero trágico, no fato de a mulher enlouquecer justamente quando a abertura política se intensifica com a anistia e com o anúncio do retorno dos exilados. Essa ironia, entretanto, é histórica.

Vejamos, ainda sobre o processo de enlouquecimento da mulher, o seguinte trecho:

— Não. Eu digo que eu fiquei aqui esperando por ele. Todos os dias. Que ele vinha. Porque eu achava...
E foi rindo o que era mais um rasgo na sua cara e que se acabou num instante. Porque a alegria, essa simples, de ser felicidade na duração das horas, passava longe. E sem se mexer a mulher voltou ao vestido, à cama, à terra desde sempre onde queria esturricar. Por absoluta falta.
E depois continuou, dizendo que naquele úmido daquele mato ela sonhou com árvores se abrindo e com o homem a galope passando, saído da página de uma história. A neblina. Uma fogueira. Um abraço.

— O cansaço doce.
O uniforme rajado, as armas, o cuidado, a preocupação fora deles transbordando, a raiva deles, a justiça deles, a revolução deles.
Tudo isso.
E que era uma loucura. Que sempre soube. Mas...
— Por que não?
Que ela chamava e ninguém respondia. Todos esses dias. Anos.
Que não pode acreditar.
— Meu Deus...
Que é difícil se separar desse morto, se nem...
— Sem mais nem menos.
(BONASSI, 1999, p. 118-119).

Se “o louco desvenda a verdade elementar do homem: [...] o reduz a seus desejos primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais prementes de seu corpo” e a “loucura é uma espécie de infância cronológica e social, psicológica e orgânica, do homem” (FOUCAULT, 1978, p. 512), a loucura que acomete a protagonista do romance é, também e sobretudo, a sua liberdade. Escancarando até onde puderam levá-la a violência, as incertezas e a ausência, a loucura é – ainda que de modo irônico, selando o seu destino trágico – a sua forma de retornar a um estado primitivo, orgânico, no qual não há mais a necessidade de separação do marido morto e ao qual o “mal-estar” civilizacional ainda não atingiu por completo.

O romance se encerra com a desistência do rapaz, tanto da mulher quanto de sua loucura. O narrador diz que ele “levanta e vai embora. Só que dessa vez é de uma vez” (p. 120). Sem oferecer saída fácil, o romance funciona como signo de encontros que nunca se realizam por completo: não há final conciliatório possível entre o desejo de reparação da mulher que perdeu o marido e as contradições existentes no relacionamento que ela desenvolve com o jovem, e, também em decorrência disso, não consegue ser resgatada de sua loucura, afinal, esta é a única alternativa possível às grades que a aprisionavam numa imobilidade de espera infinita.

Bastante significativa, também, para a tradução dessa impossibilidade é a epígrafe do livro, em que lemos:

O marido está no outro lado das grades.
A mulher está fora, e olha para ele.
Estão próximos um do outro, separados por centímetros,
E ainda assim tão distantes, como o céu e o fundo do mar.

O que as palavras não dizem, seus olhos descrevem.
A cada palavra, seus olhos marejam de lágrimas.
Quem pode observar impassível e indiferente esse encontro?
(*Diário de Prisão – Ho Chi Minh, apud BONASSI, 1999, p. 7*).

Enquanto leitores da obra de Bonassi, também não observamos impassíveis o encontro das duas personagens na novela. Não são as grades de ferro que as separam, mas as fissuras tão vívidas provocadas por uma violência que ainda não se esvaiu por completo. Se não são as palavras que nos comovem, provavelmente, somos atingidos por ausências: de linguagem comunicadora, de afetos, de amor e de reparação. Hossne (2015) esclarece-nos:

O título e a epígrafe do livro, tirados do poema “A mulher visita o marido preso”, de Ho Chi Minh, retirada da obra *Diário de prisão*, aponta, em negativo, a impossibilidade que o poder desaparecedor instaura: sequer o local da reclusão, sequer a oportunidade, mesmo vigiada, do encontro breve, assegurado na prisão comum, o direito de visita. Mas ao mesmo tempo delinea o cerne do texto: a grade que configura separação apenas e não a posição entre encarcerado e livre, ambos, mulher e marido, aprisionados; desaparecidos (HOSSNE, 2015, p. 138).

Logo, desprovidas de voz e impossibilitadas de dizerem-se, as personagens não se comunicam ao leitor por meio de um relato ou um depoimento. Fica a cargo do narrador em terceira pessoa, olhando ora uma, ora outra personagem pelas lentes de seu foco câmera, com ganas de roteirista, não se aprofundando, de fato, em nenhuma delas, efetivamente, trazer para a própria forma de expressão as violências e as fissuras do processo histórico recente do país. A corrosão da linguagem, precária, débil, quebradiça, é também a corrosão dessas relações humanas e da sociedade brasileira da época.

Já foi dito por Candido (1989) que o diálogo da literatura com diferentes mídias, como o cinema e os meios audiovisuais, configura-se também como uma estratégia de diálogo com o mercado editorial, já que a possibilidade de conversão de uma obra literária em adaptação é interessante para editoras e autores em termos mercadológicos. É possível, então, questionar se esse narrador-roteirista de Bonassi não seria também uma estratégia para que a obra assegurasse certa projeção de venda. Assim, a opção pela revitalização formal da narrativa não seria apenas uma maneira de expressão de um tema e seus procedimentos, mas também

estratégia de diálogo com o mercado – inescapável para se fazer literatura hoje. Sobre isso, Zeni afirma:

O céu e o fundo do mar, publicado no final da década de 90, quando Bonassi já vivia no regime de sustento gerado pelo próprio trabalho literário, é uma obra que, nos parece, ocupa lugar de destaque na sua produção [...] A velocidade com que sua obra gera outras produções simbólicas indica, assim, que é grande a liquidez do trabalho de Fernando Bonassi no mercado da cultura brasileira, situação que, de um lado, contribui para o sustento do escritor — o que não pode ser visto de outra forma senão com alegria —, mas que, de outro lado, provavelmente consome tempo de sedimentação e reflexão sobre o próprio fazer artístico. O impasse é próprio dos que ocupam a arena da cultura, e a permeabilidade de uma obra em curso às interferências das forças sociais é do próprio jogo, enquanto jogado. Para o sinal de alerta que essa condição exige convém não fechar os olhos (ZENI, 2008, p. 157).

Apesar desse “sinal de alerta” exigido pela crítica da obra, é possível reconhecer que uma obra de arte, por mais afinada que esteja com a indústria cultural e com o mercado editorial, ainda assim pode veicular valores estéticos inovadores. Em certa medida, é o que se dá com a novela de Bonassi: ainda que se utilizando de estratégias de diálogo com os meios audiovisuais, ou seja, com certo experimentalismo formal, e denunciando de modo tão evidente suas estratégias compositivas, a obra não se afirma enquanto desejo de renovação estética pela renovação. Ao contrário: a expressão por meio de uma linguagem lacunar, entrecortada, de diálogos que não se completam e de frases truncadas, parece ser a saída, por parte do narrador, identificável, em certa medida, com o autor, para expressão daquilo que, a princípio, não é exprimível: a memória da violência; a experiência do trauma.

Em *O céu e o fundo mar* podemos ter contato com as marcas e rupturas deixadas pela violência em personagens que, a rigor, podem ser encaradas alegoricamente como metonímia da situação do Brasil no período. O que temos, no entanto, não é o contato com a violência em si, mas com seus efeitos. Isto é: pouco sabemos, por meio do livro, de detalhes da violência vivenciada por essas personagens, afinal, a única cena de tortura presente no livro é fruto da imaginação da mulher às voltas com suas angústias. Nesse sentido, nos são dados apenas os reflexos desse período violento na vida desses protagonistas.

Nesse aspecto, ainda que a narrativa funcione como uma “imagem” do período da ditadura – a qual o narrador da novela teme que o substitua –, tal representação não esvazia por completo o sentido da obra, tampouco afasta completamente de si a materialidade do real. Ao mimetizar uma forma que lhe é distinta (a do roteiro), o romance produz um simulacro desta, como se parodiando e, por meio dessa paródia, reconhecesse amargamente a posição de, muitas vezes, subordinação da literatura à indústria cinematográfica, haja vista que hoje, em termos socioculturais, esta produz um alcance muito maior do que aquela. Contudo, apesar dessa simulação, não é possível dizer que falte algo a essa obra, pois suas ausências estão justamente relacionadas com o fato de o narrador designar ao leitor a tarefa de preencher as lacunas existentes e, com isso, de subjetivar as personagens e sua história, tornando-se esse leitor uma figura importante, como antecipou Eco (1986) em *Lector in fabula*⁵¹, para a existência desta obra específica, sobretudo no espaço intervalar do literário e do cinema.

Ademais, o que a crítica de Marcos Pinto (1999) entende como discrepância na obra, ou seja, um desequilíbrio no tratamento das duas personagens, não é necessariamente o único modo de ler o texto, porque a história do romance é a história mulher, construída alegoricamente para tratar da fragilidade do período da anistia. Assim, o que se estabelece é um conflito geracional: o rapaz, também construído alegoricamente, funciona como uma metonímia da geração que não sabe se localizar no presente e nem suportar o peso de ter de reconstruir o país.

Por outro lado, a fragilidade do texto está, justamente, na relação alegórica das personagens com a ditadura civil-militar, pois essa relação é feita num nível meramente ideológico. Ou seja: se, por um lado, o diálogo com o gênero roteiro, a partir da hibridização de rubricas e da voz de um narrador onisciente, faculta a expressão daquilo que não seria exprimível pela voz dos sujeitos que vivenciaram situações de violência, por outro, a falta de aprofundamento nessas personagens resulta numa relação alegórica que, não se detendo no particular, generaliza-o. Assim, rapaz e mulher, embora alegoricamente construídos, tornam-se genéricos, não são explorados com profundidade, de maneira que a obra apenas resvala nas questões tão complexas por ela levantadas, não conseguindo realizar a alegoria

⁵¹ Eco, ao discutir o papel do leitor em textos narrativos, pontua sobre a incompletude de todo texto literário, que está sempre permeado de espaços em branco a serem preenchidos e, por isso, pressupõe um destinatário.

com profundidade. Nesse sentido, da mesma forma que a relação alegórica é o aspecto mais interessante da obra, essa tentativa de universalizar a ação dramática é também o mais problemático, pois o “esforço” alegórico tem como enfoque o melodrama entre as duas personagens, mulher e rapaz, e não a ação política de um período ainda extremamente complexo para o nosso país – o golpe civil-militar –, o que o torna ornamental nessa narrativa.

A escritura desse romance é uma escritura do incerto, aos moldes da abstração do discurso poético, e do cinema não somente enquanto forma, mas como uma memória espectral do cinematográfico. Isso porque as técnicas cinematográficas simuladas nessa escrita roteirizada de Bonassi não são, na verdade, tanto do cinema, mas de uma *ideia* de cinema, isto é, um cinema virtual, que só existe a partir de uma visão de mundo do escritor, em que a permeação pela técnica e pelas mídias transformou por completo a experiência humana, e do empréstimo de procedimentos narrativos de seu próprio fazer enquanto roteirista. Produz-se, por fim, um romance-roteiro, de um cinema que sequer existe e de um filme que jamais seria realizado, mas que funciona como uma expressão dos fragmentos e dos vazios, ainda que numa estrutura predominantemente ornamental, num mundo desrealizado pela imagem e acelerado por mecanismos mediáticos e comunicacionais.

Jameson (2004), ao refletir sobre a problemática da visualidade na produção pós-moderna, mais especificamente, sobre como o excesso de imagens que permeia a mídia e a produção artística contemporânea reifica o sujeito, pois o converte em um objeto visível, tal como tudo aquilo que também passa a ser coisificado, via imagem, sugere o seguinte:

é tentador sugerir que no momento pós-moderno a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural. Em outras palavras, a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação à cultura das imagens, quando já não podemos reconhecer a singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna (JAMESON, 2004, p. 135).

Com isso, ele se refere à certa produção cultural pós-moderna como superficial e decorativa, porque o excesso de permeação pelos mídia na produção

artística contemporânea caracterizaria um momento “essencialmente frívolo da história da arte”. É nesse sentido que ele vai sugerir, de modo paradoxal, que a produção artística pós-moderna precederia a produção moderna. Para isso, ele argumenta lembrando Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, o qual descrevia a verdadeira arte moderna como sendo aquela que, de alguma forma, “combina a realidade evanescente do instante histórico efêmero com algum grau de compromisso com o eterno e imutável mundo da forma, aquela que, em outras palavras (as do próprio Baudelaire), ‘extrairia o eterno transitório’” (JAMESON, 2004, p. 138).

A modernidade vê a técnica com efusão, como viam os poetas futuristas, mas também como um processo que desemboca num desencantamento racionalizado do homem com o mundo, assim, a impressão do mundo como um momento único e fugaz é a base da arte desse período⁵². A produção literária pós-moderna, por sua vez, não expressa esse mesmo desencantamento com a técnica: ela tem, isso sim, algo da festividade ingênua e acrítica dos poetas futuristas. Contudo, no caso dos poetas futuristas, havia, mesmo que de modo dissimulado, a consciência das tensões da modernidade e de como essas tensões modificam o sujeito. Isso porque, em muitos momentos, eles transitavam entre a fascinação pela técnica e o desencantamento com o mundo moderno, isto é, por meio da efusão, evidenciavam o lado obscuro dessa sociedade, em que há uma alienação pelo progresso e pela técnica. Na pós-modernidade, não há o desencantamento com o mundo, pois mesmo o desencantar-se é querer outra realidade. Há a aceitação dessa realidade da técnica, do cinema, como um fato insuperável, e não mais como fonte de renovação estética e experimentação – até porque, no contexto das décadas de 1920-30 era a literatura quem ainda ocupava o *status* de “arte maior”. Agora, a arte evidentemente só se faz possível na interação entre os meios de comunicação de massa e o mercado.

⁵² "Se prestarmos atenção àquilo que escritores e pensadores do século XX afirmam sobre a modernidade e os compararmos àqueles de um século atrás, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições; sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo" (BERGMAN, 1987, p. 23-24).

Pellegrini também afirma que nas obras modernas o individualismo burguês ainda expressava temas como a solidão, a perplexidade e o desespero, o que vai cedendo lugar, nas narrativas contemporâneas, para a apatia, para a indiferença e para a impotência em relação ao mundo, pois não se pretende mais transformar ou modificar a realidade: “a ausência de limites espaciais e temporais criada pela rede imagética da cultura globalizada por meio da televisão e do computador reconfigura-se como limite intransponível” (PELLEGRINI, 2003, p. 32).

Ao lembrarmos a discussão acerca de grandes escritores que, desde o século XX, escreviam também roteiros para o cinema, constatamos que, em geral, esses escritores não escreviam roteiros porque se empenhavam na construção de um texto para o cinema com a mesma meticulosidade e qualidade com que escreviam seus romances, mas porque, afinal, consideravam suas tarefas de escritores para o cinema como um trabalho secundário, que lhes fornecia o sustento necessário para escrever suas grandes obras-primas literárias; ou mesmo porque a escrita dessas obras literárias tinha em mente a adaptação para o cinema. Poderíamos questionar se aí também se enquadraria Fernando Bonassi, cuja carreira como roteirista esteve sempre atrelada à construção de suas narrativas ficcionais. Contudo, vimos que, no caso de *O céu e o fundo do mar*, o romance não foi vertido em uma adaptação fílmica. Além disso, a estrutura experimental e as construções extremamente metafóricas parecem dificultar que ele seja consumido como uma literatura de massa, facilmente digerível. Parece-nos, isso sim, que se deseja, como dito, enfatizar uma estratégia compositiva, que bebe numa memória cinematográfica, como um reconhecimento amargo da insuficiência literária em tempos pós-modernos, mas que, ainda assim, não abandona nem a literatura nem a palavra escrita – a mais barata dentre todas as matérias-primas.

Por fim, se o romance de Bonassi acerta em funcionar como uma escrita roteirizada, utilizando técnicas que simulam narrativas audiovisuais, sem sê-las verdadeiramente, e deixando a cargo do leitor, em muitos casos, preencher as lacunas solicitadas por ele – o que também nos exige, em muitos momentos, as informações fragmentárias do mundo pós-moderno –; por outro, aquilo que extrairia o eterno e imutável transitório, como propôs Baudelaire, perde-se num esforço alegórico que tenta universalizar uma ação dramática, com enfoque apenas no melodrama entre o rapaz e a mulher, mas se esquece de que, antes, é preciso

refletir com lentidão sobre o particular. O mundo acelerado pela técnica já impede a reflexão, o respiro necessário em meio ao caos, e eleva a velocidade com que temos de assimilar a experiência humana a patamares por vezes assustadores. A arte de gerir as ausências, parece-nos, é naturalmente um processo delicado, doloroso, tradicionalmente ligado à lentidão e ao padecimento. Contudo, se assistimos progressivamente a transformação da experiência humana no mundo pós-moderno e, por vezes, a frivolidade com que temos que lidar com experiências humanas fundamentais, como o amor, a morte, a guerra, a memória e a passagem do tempo, as quais se transformam, em muitos casos, em visibilidade imediata, que acaba por resultar em consumo imediato, fica-nos o questionamento se seria exigir muito da literatura que se afaste dessa esquizofrenia generalizada ou, na verdade, se a esquizofrenia generalizada é tudo que a ela restou.

CAPÍTULO 3

O EFEITO DE CINEMA EM *MIGUEL E OS DEMÔNIOS*, DE LOURENÇO MUTARELLI

3.1 A obra literária de Lourenço Mutarelli

Lourenço Mutarelli (1964-), nascido em São Paulo, é um escritor cuja carreira originou-se nas histórias em quadrinhos, tendo recebido, inclusive, importantes prêmios no ramo, tais como o troféu HQ Mix (2015). Sua obra compreende as narrativas gráficas: *Transubstanciação* (1991); *Desgraçados* (1993); *Eu te amo, Lucimar* (1994); *A confluência da forquilha* (1997); *Sequelas* (1998); *O dobro de cinco* (1999), *O rei do ponto* (2000), *A soma de tudo 1* (2001), *A soma de tudo 2* (2002), os quais foram relançados em um volume único chamado *Diomedes* (2012); *Mundo Pet* (2004); *A caixa de areia ou Eu era dois em meu quintal* (2005); e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2012). Ele também escreveu um livro de teatro: *O Teatro de Sombras* (2007), que contém cinco peças.

Quanto aos romances, publicou *O cheiro do ralo* (2002); *O Natimorto* (2004); *Jesus Kid* (2004); *A arte de produzir efeito sem causa* (2008); *Miguel e os demônios* (2009); *Nada me faltará* (2010); *O grifo de Abdera* (2015); e o seu último romance publicado até o momento, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (2018).

Por se tratar de um autor que começou sua trajetória com os quadrinhos, é fácil verificar na obra literária de Mutarelli um enorme diálogo com outras áreas, como a própria linguagem dos quadrinhos, da qual o autor é originário, e outras ainda, como o cinema – linguagem que especificamente nos interessa neste trabalho.

Seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, chegou às telas de cinema cinco anos após sua publicação, em 2007, num filme do diretor Heitor Dhalia com atuação de Selton Melo. Essa adaptação foi decisiva para lançar a carreira de Mutarelli enquanto escritor. É o que confirma Vera Lúcia Figueiredo:

após o filme, o livro *O cheiro do ralo* ganhou uma sobrecapa com foto e texto de Selton Mello, ator que encarna o personagem principal. Some-se a isso o fato de que a obra de Mutarelli, depois do sucesso cinematográfico, começou a ser editada com o selo da

Companhia das Letras, deixando para trás a pequena editora Devir. Ressalte-se, ainda, a seguinte declaração de Lourenço Mutarelli, em entrevista: “Não sei se vou reler O cheiro do ralo algum dia, mas se reler, imaginarei o Selton Mello na história” (FIGUEIREDO, 2011, p. 21).

O *Natimorto*, segundo romance do escritor, publicado em 2004, foi adaptado por Paulo Machline em 2008. *Jesus Kid*, seu terceiro romance, publicado em 2004, foi escrito sob encomenda para o diretor Heitor Dhalia, que queria realizar um filme de baixo orçamento, no entanto, ele não se assemelha a um roteiro, conforme justifica o autor: “A princípio seria um roteiro, mas quando comecei a escrever me deparei com a frieza da forma e propus escrever como um romance e depois adaptá-lo” (MUTARELLI, 2004, p. 9). Nesse contexto de produção, não seria de admirar que o quarto romance de Mutarelli, *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*, publicado em 2009, fizesse uso de elementos formais e temáticos que são próprios da linguagem cinematográfica. Como o autor afirmou em entrevista para o vlog da editora Companhia das Letras⁵³, *Miguel e os demônios* foi escrito, também, sob encomenda para um longa-metragem. Mutarelli, por não escrever roteiros, transformou o argumento proposto (um policial que se apaixona por uma travesti) em um romance. Segundo Rosana Santos e Juliana Bertin:

Miguel e os demônios [...] foi publicado como romance, considerando que o projeto cinematográfico não teve andamento. No entanto, o texto se constrói valendo-se de elementos que não são próprios da literatura: nele, o flerte com a sétima arte atinge a forma da narrativa, dando origem a um texto em que as características dos gêneros roteiro e romance se mesclam, resultando em um narrador híbrido (SANTOS; BERTIN, 2015, p. 141).

A arte de produzir efeito sem causa (2008), quinto livro do autor, parece-nos ser um romance no qual, apesar do constante uso do presente como tempo verbal e das muitas frases curtas e justapostas, Mutarelli empenhou-se na construção de um texto com parágrafos mais longos, conforme também nota Guilherme Silva (2015, p. 210). Isto é, difere de suas outras narrativas de frases curtas dispostas na página (e, conseqüentemente, de leitura mais acelerada), de modo semelhante aos

⁵³ Entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vJaLE0LUwY>>. Acesso em: 05 jul. 2018.

versos de um poema. Esse romance também recebeu uma adaptação para as telas do cinema, em 2014, com atuação de Antônio Fagundes e Sandy e direção de Marco Dutra, que transformou o enredo da obra em terror psicológico – aliás, o próprio Mutarelli admite não gostar da adaptação do livro para o cinema, pois, segundo ele, seria muito ingênua⁵⁴.

Embora a produção literária do autor seja marcada por experimentalismos formais, nem sempre deles resultam grandes obras. O romance *Nada me faltará* (2010), por exemplo, é um texto em que Mutarelli suprime a figura do narrador. Nele, um homem desaparecido há cerca de um ano retorna sem dar maiores explicações e sem lembrar-se de nada, sequer que havia sumido. O recurso utilizado pelo autor para que as ações das personagens sejam reveladas por si mesmas, e não pela voz de um narrador, é o diálogo. Entretanto, isso produz uma artificialidade resultante da excessiva repetição dos nomes dos interlocutores na conversa, como se pode verificar em:

Paulo, desce que sua irmã está aqui.
Estou descendo.
...
Paulinho.
Oi, Fernanda.
Que saudade.
Calma, você está me esmagando.
Você está bem?
Estou bem, e você?
Nossa, que saudade.
Oi, Humberto.
Como vai, Paulo?
Cara, que susto que você deu na gente.
E ainda não sabem nada da Luci e da Ingrid?
Ainda não, Fernanda.
Porra, brother, que sufoco tudo isso, hein?
É, Humberto.
(MUTARELLI, 2010, p. 41).

Nesse trecho, fica evidente o artificialismo provocado pela excessiva repetição dos nomes próprios – traço que marca a narrativa. O procedimento chega ao inverossímil porque, em uma conversa, isso jamais se realizaria, convertendo-se em um didatismo do autor, que não se justifica senão pelo objetivo de não

⁵⁴ Entrevista com Mutarelli disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/11/homenageado-no-hq-mix-mutarelli-renega-seus-quadrinhos-era-outra-pessoa.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

incorporar a voz de um narrador ao texto. No entanto, apesar de nessa obra a experimentação formal não ser justificável e nem mesmo frutífera, outras conseguiram melhores efeitos estéticos a partir da experimentação. Por exemplo, o seu penúltimo romance publicado até o momento, *O Grifo de Abdera* (2015), no qual o autor incorpora páginas de quadrinhos à narrativa, resultando em um interessante efeito que articula ao texto escrito uma linguagem visual.

Feitas essas considerações gerais sobre a obra literária do autor, passemos, agora, para uma análise interpretativa de *Miguel e os demônios*, concentrando-nos no acirrado diálogo que ela estabelece com o roteiro cinematográfico.

3.2 Análise de *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*

Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça, quarto romance de Mutarelli, publicado em 2009 pela editora Companhia das Letras, escrito sob encomenda para um longa-metragem que não foi realizado, adota, em sua composição, grande parte dos traços distintivos de um roteiro cinematográfico. Trata-se de um romance dividido em oito capítulos/partes que se subdividem dentro de cada capítulo. A narrativa, portanto, é construída de maneira fragmentária, com pausas bruscas entre uma cena e outra, o que claramente dialoga com os cortes no processo de montagem na edição de um filme ou com as cenas de um roteiro de cinema.

Miguel e os demônios configura-se como uma espécie de anti-romance⁵⁵, seja por lembrar-nos uma paródia do gênero *noir*, seja por ser seu protagonista, Miguel, claramente um anti-herói⁵⁶: Miguel não é um homem virtuoso, honrado;

⁵⁵“Termo proposto pelo surrealista David Gascoyne em 1935 para descrever a literatura que assumidamente transgride as convenções. A noção de anti-literatura aparece também ligada à caracterização do *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor, durante a década de 1950. Trata-se de uma designação generalista para uma forma de literatura inconformista, que pode incluir todas as formas particulares de expressão, falando-se então em anti-teatro/anti-drama, anti-poesia ou anti-romance. Dado o seu carácter excessivamente abrangente, pode-se dizer que todas as formas de vanguarda se apresentam como anti-literatura. A única condição a respeitar é, portanto, que se seja contra a norma, contra as tradições, contra as escolas instaladas. Carlos Ceia: s.v. “Anti-literatura”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: < <http://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/anti-literatura/>>. Acesso em: 05 maio 2018.

⁵⁶ “Enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais. [...] É, todavia, com a paródia que a

sequer é um investigador policial forte, durão e envolvido com belas mulheres. É, sim, segundo a descrição do próprio narrador, um homem “branco, [que] tem quarenta anos, está acima do peso” (MUTARELLI, 2009, p. 6) e aceita trabalhos de conduta duvidosa apenas para ter uns trocados a mais em seu orçamento mensal.

A fábula do romance conta situações ora banais, ora beirando o absurdo. Miguel é um investigador da Polícia Civil que se vê em meio a inúmeras angústias: sua ex-mulher o impede de ver o filho; o seu pai, Joaquim, um aposentado, está viciado em programas de tele vendas; a sua atual namorada, Sueli, sonha com um vestido caro como presente de natal; a enteada, Luana, está viciada em comer o reboco das paredes; e, ao flagrar o seu chefe se relacionando com uma travesti, Miguel passa a ser ameaçado. Todos esses acontecimentos são atravessados pelo envolvimento do próprio Miguel com essa travesti – em uma atmosfera fantástica que envolve possessão, seitas demoníacas e múmias mexicanas.

Segundo Figueiredo (2011), *Miguel e os demônios* é repleto de indicações que remetem à esfera cinematográfica, como se funcionasse como um roteiro de cinema, ou seja, um texto pré-filme:

no romance *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*, [...] além da mixagem de ingredientes formais e temáticos de gêneros narrativos populares, como o romance policial e o filme de ação, predominam formas verbais no presente e frases nominais - recursos que tendem a presentificar as cenas narradas, como ocorre no cinema (FIGUEIREDO, 2011, p. 22).

Tais elementos podem ser verificados desde o começo da narrativa:

Tela branca.
Gargalhada.
— No começo era eu, minha mulher e minha filha...
Gargalhada.
A risada vai sendo abafada por um zunido.
Uma mosca.
Uma enorme mosca. Gorda. *Big close-up*.
A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o para-brisa.
Dezembro.
Calor.

figura do anti-herói mais se afirma, rompendo com o retrato exemplar dos heróis tradicionais da epopeia”. Carlos Ceia: s.v. “Anti-herói”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anti-heroi/>>. Acesso em: 05 maio 2018.

Miguel está ao volante. Sério. Suando.
São Paulo.
A mosca se debate contra o vidro.
A mosca parece não perceber o que a detém.
Persiste.
Zunindo.
Pedro repete o final da piada e ri:
— No começo, era eu, minha mulher e minha filha...
Pedro ri enquanto come Fandangos.
Metete a mão no pacote de salgadinhos.
O farfalhar do saco plástico.
O farfalhar e a mosca zunindo.
Ensurdecedor. Amplificado.
Pedro ri e mastiga Fandangos.
Close no rosto de Miguel suando.
Calor infernal. Dezembro. Interior de um Fiat Uno branco modelo 94. Rua Domingos de Morais, Vila Mariana. Fachadas se alternam. Pequenas lojas, pequenas portas, prédios comerciais e residências. Blocos de três ou quatro andares. Papai Noel por toda parte.
(MUTARELLI, 2009, p. 5).

O romance denuncia, desde o princípio, sua estratégia de composição, com termos técnicos que marcam a *decupagem* de um roteiro. Ele se inicia com uma referência às telas do cinema, “tela branca”, assim como a enquadramentos de câmera, como em “*big close-up*”, e a movimentos de câmera, quando o narrador descreve que “a câmera se afasta”. Também se vale de elementos sonoros, como a “gargalhada”, “zunindo” e o “farfalhar” do saco plástico, indicando, também, a intensidade e o volume desses sons, como “ensurdecedor”, “amplificado”. Esses procedimentos, dadas as especificidades da linguagem literária, que determinam, por exemplo, uma representação mais limitada de sons, se adequariam melhor a um roteiro de filmagem.

Nesse sentido, é possível perceber que o narrador em terceira pessoa também faz uso do foco narrativo que Friedman (2002) classificou como câmera: é [o narrador] uma espécie de câmera cinematográfica que registra objetivamente as ações. A narrativa, aqui, também é sincopada, elíptica e fragmentária. Há diversas frases nominais nessa passagem citada do romance e uma escassez de conjunções, o que se traduz em construções justapostas e em paralelo. Assim, a narrativa se constrói, sobretudo, pela enumeração das ações, como em linhas de um roteiro, e o narrador funciona como uma câmera que subitamente muda o seu foco de atenção (e de registro) de uma coisa para a outra; de uma gargalhada para uma mosca no para-brisa – como uma mudança nas tomadas de uma câmera.

Quantos aos elementos temáticos, há, de fato, algo como uma *mixagem* de elementos, que transitam desde referências Bíblicas até a alusão a filmes detetivescos de baixo orçamento. Nesse primeiro fragmento, a construção em paralelo “no começo era”, que se repete em dois momentos no trecho, certamente alude à frase inicial do livro de Gênesis. Ademais, o aspecto cômico-trágico da narrativa, que nos recorda os *filmes série B*⁵⁷, é percebido, por exemplo, ainda nessa primeira cena do romance, quando Miguel e Pedro, seu companheiro da polícia, descrito como “um negro forte” de trinta e seis anos (p. 6), dentro de um carro, esperam por um homem sair de um dos prédios na rua em que estão estacionados. Quando o homem finalmente sai, Pedro grita para que Miguel arranque com o carro, que deixa de funcionar:

Miguel, suando, tenta dar partida. O carro não pega.
— Merda!
Pedro desce e começa a empurrar o carro.
Quando ele desce, a mosca voa para fora.
Miguel também desce e ajuda a empurrar enquanto maneja o volante.
Um mendigo desdentado aponta para a cena e começa a gargalhar.
Gargalhada amplificadora. Ensurdecedora.
Close na face do mendigo alucinado.
Vê-se a mosca pousar na cara do mendigo.
(MUTARELLI, 2009, p. 6).

A partir desse aspecto cômico-dramático presente em diversos momentos na narrativa, que suscita o riso por meio daquilo que é banal e, até mesmo, grotesco, Miguel consegue alguma cumplicidade do leitor pelo sarcasmo e ironia que emergem de algumas de suas falas e reflexões e, em certa medida, também solicita compaixão pelos dramas que vivencia, como ter o pai doente e a impossibilidade de ver o filho. No entanto, ao mesmo tempo, adota uma posição perversa que o afasta da ideia de personagem-herói.

Com relação às características da escrita roteirizada presentes nessa narrativa, há, também, demarcações de cenas, como indicações de “interior/exterior”, e “dia/noite”, nos termos de Field (1993), como em: “Dezembro.

⁵⁷ A denominação *filme B* é dada àqueles filmes considerados como sinônimos de filmes de baixo orçamento. Originalmente, o termo surgiu entre as décadas de 1930 e 1940, em contraposição aos filmes A, isto é, produzidos pelas grandes indústrias cinematográficas de Hollywood. Em geral, os filmes B eram filmes de gêneros como faroeste, ficção científica ou de horror, por conterem muita violência, nudez e sexo para agradar os produtores na busca de maior bilheteria.

Interior de um Fiat Uno branco modelo 94. Rua Domingos de Moraes, Vila Mariana.”. Isso também ocorre na passagem que se segue:

Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo.
Miguel e Pedro caminham pelo terreno. Seguem uns garotos. Local. Moscas. Miguel e Pedro chegam ao local.
Crime de autoria desconhecida.
Homem caucasiano. Corpo de bruços. A cabeça e as mãos foram enroladas com saco plástico e depois incendiadas. Coisas para dificultar o reconhecimento da vítima.
Moscas sobre o corpo.
(MUTARELLI, 2009, p. 8).

A partir da leitura dessa passagem, vemos que, se de acordo com Field (1995), um roteiro é "como um substantivo: isto é, um roteiro trata de uma pessoa, num lugar, ou lugares, vivendo a sua 'coisa'" (FIELD, 1995, p. xv), a descrição da cena apenas por meio de tais substantivos, como “dia”, “calor”, “terreno próximo à Marginal Tietê”, “viatura da polícia”, “moscas”, “corpo de bruços”, etc., cria, no texto, um efeito imagético que se sobrepõe ao caráter narrativo deste. Ademais, a tentativa de objetividade por parte do narrador, ao descrever a cena como parte de um roteiro de filme *noir* ou, ainda, interpretando uma câmera que observa imparcialmente a ação, potencializa o grau de brutalidade da cena narrada, na qual Miguel e Pedro deparam-se com um corpo morto próximo à Marginal Tietê. Isso porque tal objetividade tende a naturalizar o fato narrado, como se fosse parte convencional da composição do espaço/cenário: mais um elemento/substantivo entre os outros encadeados, como o calor, o mês de dezembro, o terreno, a viatura e, por fim, o corpo morto no chão.

Em seguida, Miguel percebe-se, com um graveto, revirando o local do crime, e essa ação estabelece uma associação com um episódio que ocorreu em sua infância e que reaparecerá em diversos momentos futuros na narrativa:

Sépia.
Terreno baldio. Imagem borrada, luz difusa. Lembrança.
Um menino solitário brinca com um graveto. Miguel, menino.
Detalhe da mão do menino erguendo o graveto para o céu. O graveto acompanha o percurso dos aviões que passam.
Esquadrilha da Fumaça. O menino tropeça em algo e cai. Percebe um cão vira-lata morto a seus pés. O menino se levanta e com o gaveto cutuca, levemente, o cão.

— Miguel!

Miguel retorna do transe e percebe que faz o mesmo com a carcaça do homem. O plástico derretido encapa as mãos e a cabeça.

— A perícia já está a caminho.

— Me arruma um cigarro?

— Ué: Vai voltar a fumar, Miguel?

Miguel não responde. Permanece com a mão esticada no ar. Pedro entrega o cigarro. Miguel dá uma longa tragada, depois solta a fumaça.

Detalhe da fumaça subindo.

(MUTARELLI, 2009, p. 9).

Na passagem do romance acima citada, notamos uma clara referência a dois procedimentos característicos da linguagem cinematográfica. O primeiro é a referência ao *flashback* cinematográfico a partir da enumeração: “Imagem borrada, luz difusa. Lembrança”. É sabido que o *flashback* não é invenção das narrativas cinematográficas, tendo aparecido em narrativas literárias muito antes de o cinema ter surgido. Entretanto, a maneira como ele é descrito, ou seja, a referência à imagem borrada e à luz difusa, representa uma clara alusão ao modo como esse procedimento é construído nas telas do cinema: o início de um novo plano em *usão* ou *fade-out*. Segundo Martin (2003):

O início em *usão* e o final em escurecimento (ou o *fade-out*, simplesmente) em geral separam as sequências umas das outras e servem para marcar uma importante mudança de ação secundária, ou uma passagem de tempo, ou ainda uma mudança de lugar. O *fade-out* representa uma sensível interrupção na narrativa e é acompanhado de um corte na trilha sonora: após tal transição, convém redefinir as coordenadas temporais e espaciais da sequência que se inicia. É a mais marcante de todas as transições e corresponde a uma mudança de capítulo (MARTIN, 2003, p. 87).

Nota-se, então, que Mutarelli faz uso de um recurso próprio das narrativas cinematográficas em seu texto literário. A menção a esse recurso de analepse se dá não só porque nos deparamos com uma lembrança, rememoração, o que nos direciona ao *flashback* cinematográfico, mas também porque o narrador se vale de um recurso visual muito específico: o da coloração. Ao iniciar o fragmento dizendo: “Sépia. [...] Imagem borrada, luz difusa”, temos que, por meio de “tintagens (coloração única e neutra, em geral sépia), alguns cineastas tentaram recuperar as tonalidades das velhas fotografias de outrora e reconstituir assim um caráter

nostálgico” (MARTIN, 2003, p. 89). Logo, sépia é uma clara marcação roteirística, servindo para indicar o tempo passado. Sépia é, nesse caso, a primeira indicação de que o tempo foi alterado, ou seja, de que a ordem temporal mudou, interrompendo-se o fluxo da ação presente para a indicação de um *flashback*. A partir desse recurso visual, o narrador sugere que o *flashback* é uma reminiscência e reconstitui tal caráter nostálgico na narração através da referência ao *fade-out* e da impressão de uma coloração particular em uma lembrança.

Esse procedimento de introduzir uma lembrança a partir de um fato específico da linguagem visual aparece em outros momentos, quando a imagem de Miguel criança brincando com o cão em putrefação volta à tona na narrativa, como em: “Sépia. / O menino cutuca com um graveto o cão morto” (p. 23); “Sépia. / O menino volta a cada dia. / Acompanha / o cachorro / se putrefazer” (p. 32); “O cão, em sépia, putrefaz” (p. 40); “Cibele, em sépia, beija Miguel” (p. 54); “O menino em sépia aspira profundamente o cão que putrefaz” (p. 78); “Dr. Carlos em sépia” (p. 102), etc.

Outra referência à linguagem cinematográfica nesta passagem está presente no período “Detalhe da mão do menino erguendo o graveto para o céu” e, no segundo bloco textual, “Detalhe da fumaça subindo”. Aqui, há uma alusão a um dado específico da linguagem do cinema: trata-se do plano de detalhe. Nesse plano, temos “pequenos objetos em primeiríssimo plano, como uma chave, um telefone, um isqueiro, etc.” (LOGGER, 1959, p. 65). No caso do fragmento do romance de Mutarelli, temos o graveto na mão do menino e a fumaça exalada por Miguel adulto como elementos maximizados pelo *zoom* do plano de detalhe. No cinema, a utilização de tal plano tem caráter psicológico, emocional, uma vez que o diretor aproxima a câmera de objetos e personagens para dramatizar a significação do conteúdo. No trecho sob análise, percebe-se que há a mesma intenção: ao recorrer a tal processo, o autor também pretende dramatizar sua encenação. Essa pretensão, contudo, só se concretiza quando relacionamos o livro a um roteiro e o entendemos como um *filme por vir*, já que a mera referência ao termo técnico não suscita, em si, a visibilidade.

Ainda no fragmento analisado, o espaço em branco entre os blocos de texto, como um corte ou uma mudança de plano, poderia estabelecer, também em termos do que propunha Eisenstein (2002), um processo de montagem intelectual, a partir

da associação de Miguel revirando o corpo morto de um homem no chão e da lembrança de Miguel encontrando um cachorro morto em sua infância. No entanto, para Eisenstein (2002), o fundamento da montagem intelectual consistia em estabelecer um sentido *a partir* da junção de dois pedaços de filme. No caso do romance, os dois blocos de textos, justapostos, não estabelecem um sentido a partir dessa justaposição; são, isto sim, um vai-e-vem temporal de uma mesma relação de Miguel com a morte. Nesse aspecto, a montagem, aqui, está muito mais ligada à narratividade fílmica, como sugere Metz (1972), como característica do cinema moderno, e não mais separada da diegese. Eis, aí, um aspecto em que um procedimento cinematográfico produz efeito neste texto literário: as repetições e elipses funcionam como os elos que dão progressão a essa narrativa sincopada.

Em alguns momentos, no entanto, o narrador se vale de recursos literários que não correspondem à sua pretensão de uma escrita roteirizada. A referência a um fato passado, com o recurso do *flashback*, por exemplo, é feita, às vezes, de modo essencialmente literário (como pelo uso dos tempos verbais), o que discrepa de um apelo ao visual. Como no momento em que o narrador descreve como se deu o fim do casamento de Miguel para a sua atual relação com Sueli:

Sueli sempre usou decote. Um dia, em sépia, enquanto fazia as unhas de Miguel, Sueli o surpreendeu mergulhado em seu decote. Os olhos vidrados, como um menino.

[...]

Sueli lhe deu de mamar quando estava amamentando a segunda filha. O olhar de Miguel fez com que o peito de Sueli secretasse leite. Eles saíram. Miguel era casado. Sua mulher nunca lhe ofereceu o peito que alimentou seu filho. Sueli e Miguel começaram um caso. Miguel ficou surpreso ao constatar como é doce o leite materno. Certa vez, no drive-in, Sueli desenhou seus nomes no para-brisa embaçado pelo suor da trepada. Dias depois, Miguel, Rebecca, sua mulher, e Ivan, seu menino, estavam presos no trânsito. O calor dos corpos embaçou o vidro, revelando um enorme coração flechado.

Sueli e Miguel.

Foi o fim do casamento.

(MUTARELLI, 2009, p. 13).

Nota-se que o narrador introduz, também neste fragmento, o termo “sépia”, que funciona como uma indicação cênica, isto é, evidencia uma articulação entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica. Contudo, não é esse elemento que se encarrega, a rigor, de direcionar a narração a um momento passado. O

próprio uso dos tempos verbais, como em “Sueli sempre *usou* decote”, faz isso. Assim, a referência à escrita cinematográfica é, na verdade, estilística, já que a analepse do fragmento é dada a partir de uso de verbos em seu tempo passado, ou seja, a ausência do elemento “sépia” no início do fragmento não traria prejuízos para que o leitor reconhecesse que se trata de um fato anterior na narrativa. Isso demonstra como o uso do tempo presente pode estar relacionado não só com uma *presentificação* da ação nos termos cinematográficos, como propôs Martin (2003), mas também, e sobretudo, com o seguinte:

A crítica da literatura brasileira contemporânea ressalta insistentemente o traço da presentificação [...] na produção atual, visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada. Não se deve confundir, entretanto, esse traço com a busca modernista por um presente de novidade e inovação [...]. Mas para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um “ainda não” ou um “já era”, [...] para quem o sublime pós-moderno ganhou o sentido de um posicionamento existencial diante dessa impossibilidade. Ao exigir o presente e lançar mão da “agoridade”, [...] [há uma potência que] se faz presente no instante da experiência afetiva como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e sua realidade e, simultaneamente, como ameaça de que nada vai acontecer (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11-12).

Logo, esse narrador, assim como a personagem protagonista, desvinculado do passado e sem expectativas com o futuro, parece viver numa espécie de *presente perpétuo*. O historicismo, tão a gosto dos narradores até o século XX, é deixado de lado pelo narrador de Mutarelli, e também o entusiasmo com que os modernistas olhavam para o presente da novidade e da transformação. O leitor apenas entra em contato com o imediatismo do cotidiano ordinário narrado; com situações ora absurdas, ora absolutamente triviais e corriqueiras.

O romance opera, também, com elementos essencialmente visuais que são inseridos na narrativa de modo abrupto, funcionando como um processo de transição ou corte. Isso fica evidente na seguinte passagem, em que Miguel, após o ocorrido no terreno na marginal Tietê, encontra-se com Sueli e tem com ela o seguinte diálogo:

— Você não parece bem, Mi, aconteceu alguma coisa?
— Não, não é nada.
— Eu te conheço, você não consegue mentir para mim. Fala pra mim, o que foi?
— Nada de mais. Foi só uma lembrança. Só uma coisa que voltou a minha lembrança.
— Conta pra mim.
— Eu lembrei de um cachorro que encontrei num campinho quando eu era garoto.
— O cachorro te mordeu?
— Não, ele estava morto.
— Credo, Miguel.
Afresco.
(MUTARELLI, 2009, p. 12).

Nesta passagem, verifica-se que, após a quebra de expectativa da pergunta de Sueli, que supõe ser a lembrança de Miguel a de uma mordida de cachorro quando, na verdade, trata-se de um fato ainda mais grotesco (a lembrança é de um cachorro morto), temos uma mudança de foco abrupta do narrador, o qual, como uma câmera, desvia a atenção do diálogo entre Miguel e Sueli ao utilizar a palavra "afresco", indicando que houve um deslocamento do olhar daquele que narra para uma suposta pintura na parede. "Afresco" é, pois, um recurso que marca, via inserção de um dado cinematográfico, a interrupção da cena, pois funciona como um corte na ação dramática. Esse recurso, mais uma vez, potencializa a brutalidade do acontecimento, justamente pela tentativa de normalizá-lo, ou seja, reduzi-lo ao banal, ao cotidiano, tal como um afresco na parede.

O visual, nesse horizonte, não representa um fator que é suscitado a partir de um esforço imaginativo; o apelo ao cinema, parece-nos, apenas corrobora a saturação de informações fragmentárias e desconexas veiculadas pelos meios de comunicação de massa e disponíveis, como num bombardeio, na reprodutibilidade técnica das imagens. Isso provoca um efeito em que a coesão narrativa não é mais estabelecida por meio dessa visibilidade imagética que as próprias palavras são capazes de suscitar, mas constantemente interrompida por efeitos icônicos aleatórios, os quais apenas enfatizam a distinção entre o mundo e a sua representação.

Contudo, apesar de evidente, no romance, a prevalência do imagético sobre o discurso verbal, do visual sobre o narrativo, a narrativa não deixa de utilizar procedimentos essencialmente literários, e o narrador, embora simule ora uma

câmera cinematográfica, ora um autor de roteiro, também recorre ao foco narrativo *autor onisciente intruso*. Logo, embora haja uma simulação, por parte do texto literário, de uma narrativa visual, o fato de o narrador ter acesso aos pensamentos, sensações e sentimentos das personagens, descrevendo-os, revela-nos que o romance não abre mão de sua constituição enquanto literatura, como se pode verificar na seguinte passagem:

Na rampa de entrada do motel, com cachoeira no quarto, o carro de Miguel cruza com um carro que saía. Os faróis de Miguel iluminam o rosto do dr. Carlos e da exótica moça que o acompanha. E os faróis do dr. Carlos, delegado plantonista, casado, não com a moça que o acompanha, iluminam o rosto de Miguel e de Sueli. Miguel e Carlos desviam o olhar. O belo rosto da exótica companheira do doutor fixa-se como um instantâneo na mente de Miguel (MUTARELLI, 2009, p. 20).

Neste trecho, notamos que apesar da menção ao “instantâneo” no momento em que Miguel encara o rosto da exótica mulher que acompanhava Carlos, o fato de tal processo se dar na mente de Miguel revela que a menção ao imagético acontece, aqui, apenas como procedimento estético – recurso que tende a, mais uma vez, propor uma simulação do texto literário como uma narrativa audiovisual –, pois não seria possível, em uma narrativa cinematográfica, por exemplo, expor o que se passa na mente de uma personagem sem se recorrer a recursos alheios à imagem fílmica, como por meio de um monólogo ou de uma *voz em off*. Segundo Santos e Bertin:

O posicionamento do narrador no romance de Mutarelli não se mostra compatível com um roteiro cinematográfico, visto que, além da intrusão do narrador no texto, os pensamentos e os sentimentos das personagens são exaustivamente explorados, dificultando uma possível transposição para o audiovisual (SANTOS; BERTIN, 2015, p. 147).

Isso demonstra que enquanto um roteiro se compõe, basicamente, de dois traços distintivos, que seriam as ações e o diálogo, no romance de Mutarelli, há uma constante traição dessa presença por meio de comentários subjetivos do narrador. Portanto, a simulação audiovisual proposta pelo romance, por vezes, encerra-se apenas como tal, ou seja, como uma opção estilística, pois o texto não

se constitui sem seu caráter essencialmente literário. Ainda, essa assimilação não se trata de uma característica heterogênea que compõe um tecido orgânico, mas, em muitos casos, de um *ornamento* numa estrutura que se revela convencional.

Contudo, em outros momentos, a alusão ao cinematográfico não se limita apenas à condição de recurso meramente estético ou ornamental, mas também produz na narrativa certos efeitos de sentido, como quando temos a utilização pelo narrador do foco câmera com o intuito de marcar/expor a ultraviolência presente na história. É o caso de quando Miguel é convidado, por Pedro, para fazer uma “higiene social” (p. 14): matar quatro garotos, três menores de idade, usuários de *crack*, que estavam “barbarizando” a região e, por sua vez, desestimulando as vendas do comércio local. No trecho a seguir, temos o desfecho dessa situação:

Miguel arrasta os meninos para trás do carro.

Uma velha sai à janela.

— Vai dormir, minha senhora, não tem nada para ver aqui.

Miguel retira a chave que ficou no contato e abre o porta-malas. Empilha os corpos e bate com força o capô. O ombro de um deles impede o fechamento. Miguel os acomoda batendo cada vez mais forte o capô contra os corpos, até fechar.

Acende um cigarro e assume o volante. Avista Pedro trazendo no colo o quarto garoto.

Ao guardar a última vítima, Pedro percebe que Clévisson e Negrinho ainda respiram (MUTARELLI, 2009, p. 25).

Neste caso, a visão absolutamente passiva e não interferente dada pelo foco câmera na narrativa potencializa a violência da cena narrada, uma vez que, conforme já dito anteriormente, quando o narrador nos mostra a violência como banal e cotidiana, tal recurso tende a naturalizá-la: o que acontece, aqui, com a descrição de Miguel amontoando os corpos dos meninos mortos em seu porta-malas, até chegar ao ápice da dramaticidade da cena quando ele percebe que dois deles ainda respiram. Logo, a narração imparcial, objetiva – como o faria uma câmera cinematográfica – cria o efeito de potencializar a intensidade dramática daquilo que é narrado pelo tratamento da violência como corriqueira e banal. Outro aspecto importante da passagem é o fato de que a narrativa em terceira pessoa distancia o leitor dos sentimentos das personagens envolvidas nas situações narradas. Nesse sentido, a “visão de fora”, ou o recurso de *showing*, faz com que, a partir da escolha desse ponto de vista, o enfoque dado pelo texto não recaia nos

efeitos provocados pela violência, mas na sua descrição como, parece-nos, fim em si. Além disso, a condição humana que se encontra sob os efeitos da violência é coisificada, uma vez que descrever/mostrar é recusar uma proximidade com o objeto – o que poderia ser feito a partir do narrar/contar. Assim, coisifica-se o sujeito ao naturalizar a sua condição sob a violência como parte normal de um cotidiano urbano violento.

Essa ultraviolência como fim em si – de modo supostamente gratuito – apresenta-se de modo semelhante no filme *Violência Gratuita (Funny Games, 1997)*, de Michael Haneke. Neste filme, Haneke explora – a partir de dois amigos que entram na vida de uma família em uma casa de veraneio e passam a jogar um jogo violento e perverso, com a promessa de que ninguém (pai, mãe e filho) chegará com vida até o fim do dia – como o que nos perturba não é tanto a violência em si, mas a curiosidade em relação a ela e, no limite, até mesmo o prazer que ela desperta. Haja vista que sempre que um ato de violência (de um soco a um tiro) está para acontecer no filme, a câmera de Haneke desloca-se para um cômodo outro, dando a liberdade para o espectador elaborar a cena pela imaginação – e a imaginação pode ser, claro, muito mais perversa⁵⁸. O diretor, nesse percurso, coloca o espectador como cúmplice dos jovens psicopatas.

Em certa medida, Mutarelli também joga esse jogo, escancarando a violência não como catarse e nem mesmo como cinismo (o que valeria, de certo modo, para os filmes de Quentin Tarantino, como *Cães de Aluguel*, de 1992, no qual a violência está ali também para deleite estético de seu espectador): em *Miguel e os demônios*, oferecendo-nos apenas os momentos pré ou pós-violência, escancara-se o desconforto e o incômodo de uma sociedade extremamente violenta, da qual somos partícipes e, por que não, também cúmplices.

Temos, no seguinte trecho, um processo e um efeito semelhantes:

A noite avança. Em fusão de planos vemos Sueli com seu penhoar esgarçado, que um dia foi rosa. Solitária na pequena cozinha. Bebendo o resto de um espumante que sobrou do Natal. Sobre a mesa um pedaço de panetone ressequido.

⁵⁸ Esse recurso já se encontra numa produção cinematográfica anterior: trata-se de *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang. Quando temos a cena em que uma criança é assassinada pelo *serial killer*, o que se vê é o balançar de um arbusto e uma bexiga que escapa para o ar. Assim, as cenas de violência aparecem no filme apenas pela sugestão – o que, novamente, pode torná-las mais perversas ao dar espaço para que a lacuna entre o que aconteceu e aquilo que, de fato, é mostrado pela câmera seja preenchida a partir da imaginação.

Os outros dormem na madrugada da casa.
Sueli se levanta lentamente. Seu rosto está marcado. Parece ter chorado muito, mas agora revela serenidade. Sueli abre todas as bocas do fogão.
Mas não risca o fósforo.
Vai se deitar.
(MUTARELLI, 2009, p. 80).

Aqui, mais uma vez, a objetividade da narração, assim como a alusão a elementos próprios da linguagem cinematográfica, como a “fusão de planos” e uma descrição que remete à notação de rubricas de um roteiro, potencializa a dramaticidade da cena em um sentido que beira o sensacionalista. Neste caso, em especial, tal potencialização se dá, também, pela lacuna deixada pelo texto depois de “Sueli abre todas as bocas do fogão. / Mas não risca o fósforo. / Vai se deitar”. Sem concluir o que acontece após Sueli ir se deitar, mas deixando implícito o desfecho de tal ação, o narrador deixa a cargo do leitor o preenchimento de tal lacuna, o que, por sua vez, produz uma dramaticidade maior justamente por causa do não dito, isto é, por causa daquilo que fica subentendido como conclusão da ação.

A dramaticidade da ação também é desencadeada por um acontecimento anterior na narrativa, quando Miguel descobre o real motivo de uma de suas enteadas ser viciada em comer rebocos de parede: há a sugestão de que o pai biológico delas, Augusto, abusava das meninas. Tal sugestão se dá quando Sueli encontra um álbum com fotos das meninas nuas, em poses eróticas, e conta a Miguel, que tem o seguinte diálogo com seu companheiro de trabalho:

— Nós estávamos na cozinha e, de repente, ela se abriu...
— Esse miserável vai pagar, fica tranquilo, Miguel.
— Ela disse que um dia estava no computador e sem querer abriu uma pasta. Lá estavam as fotos.
— Puta que pariu! Imagine a cena.
— Imagine... Ela abriu a pasta e viu as filhas nuas, em poses eróticas.
— Filho da puta! E o cara é o pai!
— Ele garantiu que nunca tocou nelas, disse que só pedia para elas fazerem poses de modelo. Dizia que assim elas iam conseguir trabalho em novelas...
— O que ele fez foi pior do que se ele tivesse abusado delas... Porra, Miguel!
— Depois a Sueli ainda acha que a menina come reboco por deficiência de ferro (MUTARELLI, 2009, p. 47).

Essa descoberta causa um tremendo distúrbio em Sueli, desembocando no acontecimento anteriormente descrito: o seu suicídio e a morte de suas duas filhas. Isso explica o fato de o narrador dizer que “Sueli se levanta. Seu rosto está marcado. Parece ter chorado muito, mas agora revela serenidade”. Possivelmente, houve a premeditação do crime e, conseqüentemente, suicídio como forma de livrar-se da dor enfrentada pela personagem. Esse ato revela-se como reflexo, na personagem, de um cotidiano violento.

Com o intuito de trazer à tona mais um exemplo de potencialização da dramaticidade da cena por meio da alusão a recursos tipicamente cinematográficos, temos a seguinte passagem:

Miguel tecla e aguarda.
— Fala, Pedro, é Miguel.
Oswaldo observa Miguel.
— Mas o que está acontecendo?
— Eu estou ouvindo.
Miguel se entorta para ver se o sinal melhora.
— Melhorou pra você?
— Eu ouço bem.
— O que houve?
Miguel tem uma expressão contraída.
— A Sueli? Mas o que aconteceu?
Miguel começa a andar em direção ao carro.
Oswaldo acompanha Miguel.
— Fale de uma vez!
Miguel paralisa.
Oswaldo o abraça.
A câmera se afasta.
(MUTARELLI, 2009, p. 101).

Neste trecho, Miguel recebe, por telefone, a notícia da consequência da ação exposta no fragmento anterior: a morte de Sueli. Em princípio, o fragmento sublinha como a instância narradora que medeia os fatos – como em “Miguel tem uma expressão contraída” e “Miguel começa a andar em direção ao carro” – está hibridizada com a do autor-roteirista, uma vez que tais frases se caracterizam como possíveis notações de rubricas num roteiro. Isso porque, nesse fragmento, o narrador reproduz, como o faria uma câmera, somente aquilo que lhe é oferecido. Isto é, sem a montagem em alternado⁵⁹, não temos o dizer da outra personagem ao

⁵⁹ Segundo Martin (2003), a montagem alternada funciona como a transição entre dois fragmentos fílmicos e indica a simultaneidade temporal de duas ações. Esse tipo de montagem é muito utilizado, por exemplo, em cenas nas quais duas personagens estão tendo uma conversa por telefone, para

telefone, senão as falas do próprio Miguel. Ademais, em vez de recorrer aos pensamentos e sentimentos de Miguel, o narrador encerra o trecho simplesmente dizendo: “a câmera se afasta”. Fato que, mais uma vez, por meio da lacuna, isto é, da conclusão deixada em aberto, tem como intuito dar à cena um tom comovente e, ainda, sublinha o fato de esse narrador estar hibridizado com um narrador roteirista, evidenciando uma notação de rubrica. Logo, sem nos dar acesso à visão de Miguel sobre a situação, fica a cargo do leitor julgar por si mesmo os efeitos da notícia sobre a personagem. No entanto, essa estratégia também provoca, como em outros casos, a interrupção da narrativa pela inserção do procedimento icônico, que não encontra referência na materialidade do real.

Clüver (2012) afirma que “romances modernos e histórias em quadrinhos muitas vezes imitam técnicas e convenções cinematográficas, mas sempre dentro das delimitações de suas próprias possibilidades” (p. 17). Com isso, sobre as delimitações das possibilidades do texto literário, podemos compreender que os recursos para dramatizar a ação utilizados pela narrativa de Mutarelli não se limitam à alusão aos procedimentos próprios das narrativas audiovisuais, pois há também a presença de recursos tipicamente literários, como dito, quando o narrador assume o foco *autor onisciente intruso* e invade os pensamentos e sentimentos de Miguel, o que não poderia ser feito simplesmente por meio de imagens, como se dá no trecho: “Pedro e Oswaldo amparam Miguel no funeral coletivo. Miguel está sedado. Miguel está dividido. Miguel já não sabe no que acredita. Miguel se move de forma letárgica. As vozes que ouve soam metálicas” (MUTARELLI, 2009, p. 108).

Neste caso, o narrador acessa os pensamentos e sentimentos de Miguel, ao dizer “Miguel está dividido/ Miguel Já não sabe no que acredita”, inserindo comentários da ordem do subjetivo. Isso posto, compreende-se que embora o romance conte com diversos procedimentos próprios da linguagem cinematográfica e flerte com o gênero roteiro, não podemos enquadrá-lo categoricamente nele. Resultado que não se dá, simplesmente, por fatores exteriores ao texto literário (como o fato de ele ter sido publicado como romance), mas por aspectos linguísticos intrínsecos a ele. Logo, temos que:

que o espectador tenha acesso simultaneamente às falas das duas personagens que, embora estejam situadas num mesmo tempo, encontram-se em espaços diferentes na narrativa.

Apesar de contar com indicações técnicas próprias do cinema e de utilizar recursos comuns aos roteiros, o narrador de *Miguel e os demônios* descreve introspectivamente como se dá a ação, lançando mão de recursos impossíveis de serem filmados. Nesse sentido, concluímos que o flerte do texto de Mutarelli com o cinema não passa de um romance que brinca com imagens e de um narrador onisciente com ganas de roteirista (SANTOS; BERTIN, 2005, p. 148).

Outro aspecto importante do romance é o envolvimento do policial Miguel com a travesti Cibele, a mesma que é apanhada em flagrante com o chefe de Miguel ao sair de um motel. Em um primeiro momento, Miguel chega até Cibele após uma múmia ter sido encontrada justamente no prédio em que se localiza o bordel no qual a travesti trabalha. A seguir, movido por curiosidade, Miguel vai procurá-la novamente, e continua a visitá-la: a princípio, para a satisfação sexual e, posteriormente, por envolver-se sentimentalmente com ela, o que fica evidente em: “– Eu te amo! – sussurra Miguel no ouvido de Cibele, que geme de gozo” (MUTARELLI, 2009, p. 68). Observemos a seguinte passagem do romance:

Miguel toma um táxi até a casa de Cibele.
É ela quem abre.
— Oi. — Cibele oferece o rosto para ser beijado.
— Oi. — Miguel beija o rosto.
Cibele conduz Miguel para o quarto segurando sua mão.
— Miguel, nós precisamos conversar.
Miguel paralisa o ataque.
— Fale.
— Eu adoro você, sei que você é polícia, mas o meu tempo é meu ganha-pão.
Miguel entende o recado. Como se tivesse levado uma punhalada.
— Claro. Eu entendo. – Procura disfarçar.
Miguel puxa a carteira.
— Eu pago. Quanto é?
— Eu cobro oitenta por meia hora. Cento e cinquenta a hora.
Miguel retira uma nota de cinquenta, duas de vinte, uma de dez, e mais quatro de um.
— Olha, é tudo o que tenho.
Cibele apanha, sorrindo.
Põe as notas sobre o criado-mudo.
Lança um olhar de desafio.
Miguel avança sobre sua boca.
Beijam-se.
Fade.

Som da respiração de Miguel.
O menino em sépia aspira profundamente o cão que putrefaz.
(MUTARELLI, 2009, p. 77-78).

Se há na passagem procedimentos claros da linguagem cinematográfica e do roteiro, desde o fato de que cada ação ou fala são dispostas em linhas (cada linha correspondendo a uma ação/fala), como o seria em um roteiro, além de, novamente, o recurso ao termo “em sépia”, há elementos que não se poderiam expressar na realização cinematográfica, como as impressões de Miguel registradas pelo narrador: “procura disfarçar”. Há, também, certo didatismo redundante por parte do narrador, com em “Miguel entende o recado” para, logo em seguida, ser dito pela personagem: “Claro. Eu entendo”. A primeira expressão claramente valeria para o discurso literário, isto é, para o dizer de um narrador onisciente, enquanto o diálogo seria a maneira utilizada pelo roteiro, já que uma manifestação subjetiva, como “entender”, não pode ser expressa objetivamente senão a partir de uma verbalização: trata-se da distinção narrativa entre *cena* e *sumário*. O questionamento que fica é sobre a opção em manter, constantemente juntas, as duas formas de expressão – literatura e cinema – , como se houvesse, no cinema, um excesso do literário, ao passo que, no literário, há um cinema como forma que não encontra uma visualidade, como o *fade* que encerra o primeiro fragmento. É possível que o duplo procedimento vise sublinhar, até mesmo pela redundância, o quanto o cinema e sua linguagem se disseminou na vida cotidiana do século XX para cá.

Ainda que se estabeleça que essa referência ao termo técnico não encontra uma visibilidade, ela serve para realizar uma associação entre os dois trechos que se justapõem – embora pareçam, em princípio, desconectados. Depois de Miguel ter juntado suas notas e conseguido comprar a noite de Cibele, que aceita o valor de bom grado, sorrindo, temos a alusão, novamente, ao *fade* cinematográfico, o que prolonga a imagem do beijo, já que o *fade* não é um encerramento abrupto e, sim, uma fusão gradual de planos. Isso deveria sugerir, nessa lógica, uma atmosfera romântica à cena. No entanto, após o espaço em branco (como a sugestão de um corte), inicia-se o trecho em que há a menção à respiração de Miguel (sugerindo, possivelmente, algum período de sono depois da relação sexual) e à imagem recorrente do cão morto da infância da personagem. Desse modo, Miguel não só rememora, “em sépia”, o cão morto, mas “aspira profundamente o cão que se putrefaz”, ou seja, demonstra ter satisfação com essa lembrança mórbida. Logo, o que as duas cenas sugerem, por estarem justapostas,

é que há uma associação da figura de Cibele à imagem do cão. Aqui, sim, teríamos um processo ideológico nessa montagem, já que a partir dela é possível interpretar que, por extensão, Miguel atribui à Cibele a condição de degradação do cão de sua infância, mas se satisfaz com ela, da mesma forma que se satisfaz ao aspirar o cheiro da decomposição do animal.

A partir disso, Miguel terá que administrar a paixão por Cibele e a loucura de Carlos, seu chefe, que acredita ter enlouquecido em razão de Cibele estar envolvida com uma espécie de seita demoníaca, o que justificaria a presença de uma múmia em seu apartamento. Isso culmina no episódio em que Carlos é internado após decepar os próprios dedos com uma tesoura e ter tentado decepar também o próprio pênis. A seguir, temos o trecho em Miguel vai ao hospital visitá-lo:

— Calma, dr. Carlos. Mas, se essa é a questão, então qual o problema em trepar com Cibele?

— Imbecil! Será que você não entende?! Ela não gera vida! Ela gera espíritos! Ela é mais uma de suas ilusões! Ela é Cibele, porra! Acorda, caralho! Quando você engravida uma mulher, você gera vida. Quando copula e não gera vida, você gera íncubos e súcubos. Carlos espuma. Os olhos giram. Sua pele adquire um tom esverdeado.

— “Escutai e prestai atenção: a hora daquele grande dia de juízo está próxima, pois o Anticristo nasceu e foi gerado...”

O médico sinaliza para a enfermeira. Ela corre e prepara um tranquilizante intravenoso.

Entra outro enfermeiro. Nem com a ajuda dele o médico consegue imobilizar Carlos, que continua a blasfemar.

[...]

A enfermeira injeta com muita dificuldade o sossega-leão.

Carlos está em convulsão colérica.

Nada consegue detê-lo.

[...]

Miguel, desnortado, sai do quarto andando de costas.

— Ave, Satanás! Ave, Satanás! Ave, Satanás! Hurra! *Postremus furor Satanae!* Eu sou Juliano, o Apóstata! Miguel, beija o meu cu! Beija o meu cu!

Ao deixar o quarto, Miguel pode ver o rosto de Carlos se transfigurar numa expressão bestial. A cabeça de Carlos vira de tal forma que parece torcida para trás. O som que sai pela garganta estrangulada é pavoroso.

— Vai, Miguel! Vai, beijador de cu! Esse é o teu Deus! Miguel! Miguel!

(MUTARELLI, 2009, p. 106-108).

Nesse trecho, evidencia-se como a narrativa flerta com elementos do gênero fantástico, que, segundo Todorov, traduz-se na “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 16). Sem a pretensão de nos determos na discussão de essa obra enquadrar-se ou não nas definições do teórico, é possível, sim, constatar que elementos fantásticos nela se manifestam por meio de uma irrealidade que impacta a vida das personagens com o desconhecido, o enigmático, o avassalador – traço recorrente, também, nas histórias em quadrinhos, linguagem da qual o próprio Mutarelli é originário. Há referência, por exemplo, às cenas de exorcismo comumente reproduzidas em narrativas cinematográficas, como *O Bebê de Rosemary* (1968) ou *O Exorcista* (1973), a partir do uso de passagens bíblicas e dos termos em latim proferidos por Carlos, além da transfiguração dessa personagem por meio de uma “expressão bestial”, com a cabeça completamente virada para trás.

Esse recurso ao fantástico, sobretudo a partir do diálogo com as cenas de exorcismo, estabelece uma fusão entre o que há de estranho, sobrenatural e ilusório com o que poderia ser, de modo bastante provável, a loucura que acomete a personagem mutilada e hospitalizada após o envolvimento com a travesti. Uma vez afastados os elementos extraordinários da trama romanesca, é possível constatar que, ao fim e ao cabo, a loucura de Carlos se dá por saber que esteve emocionalmente envolvido com uma travesti – o que, em última análise, representaria uma espécie de culpa moral por trair os seus princípios de masculinidade. Isso se justifica, por exemplo, pela “comparação entre Maria e a mula, animal que não reproduz, dar origem ao Anticristo, um demônio que, na figura da *Succubus*, alimenta-se da alma de seu parceiro sexual” (SILVA, 2015, p. 269). Assim, mobiliza-se o fantástico para a discussão daquilo que é a ordem do real: um mundo de masculinidades frágeis e confusamente esclarecidas que culminam em violência – o que nos reenvia à sociedade brasileira contemporânea.

Dessa forma, após a morte da esposa e das enteadas, e sabendo-se irremediavelmente envolvido com Cibele, apesar de todos os alertas de Carlos, Miguel, com a ajuda de seus colegas de trabalho, decide por uma espécie de purgação de sua própria culpa, premeditando a morte de Augusto, o pai biológico das enteadas que, supostamente, teria abusado delas. Nesse momento, quando

Augusto aparece com “a cara toda estourada” e de “minivestido vermelho” (p. 113), temos o seguinte:

Miguel fala com firmeza:
— Cava e cala a boca.
Augusto choraminga baixinho.
Enquanto cava.
— Quando eu era menino, eu vi um cachorro morto num campinho perto de casa. Todos os dias eu ia lá e acompanhava a sua decomposição. Até ficar só o osso. Até hoje eu não me perdoou por não ter enterrado o pobre animal. Miguel acende outro cigarro.
Pedro sustém um sorriso na boca.
Augusto cava.
Oswaldo no carro, pálido, faz uma dissimulada oração.
— Chega? — pergunta Pedro.
Miguel concorda, e passa para Bitola o fio de varal que amarrava as mãos de Augusto.
Bitola ata as mãos de Augusto para trás.
Miguel empurra Augusto de bruços na cova em que ele mesmo cavou.
Depois começa a enterrá-lo.
(MUTARELLI, 2009, p. 114-115).

Há, nesse trecho, o retorno da imagem do cachorro morto da infância de Miguel, agora contada para Augusto no momento em que este cava a sua própria cova, como para significar a sua morte. Assim o trecho continua:

— Uma vez eu perguntei para o Oswaldo qual era a opinião dele sobre a pena de morte, sabe o que ele falou? — indaga Miguel.
Bitola faz não com a cabeça.
— Não, o quê? — pergunta Pedro.
— Ele falou que era contra. Ele disse que nas Inquisições a Igreja não podia derramar sangue. Nem matar. Por isso ela entregava as vítimas ao fogo. Eu acabei ficando contra a pena de morte. Eu também acho que não se deve matar. Tem que enterrar vivo. Entregar para a terra.

Todos riem.
Até Miguel.
Riem enquanto Miguel continua a jogar terra na cova.
(MUTARELLI, 2009, p. 115).

Nota-se, então, o desfecho tragicômico do romance: a vingança pela morte das enteadas, por parte de Miguel, não se qualifica apenas como tal, mas também

como forma de expurgação de sua culpa pelo relacionamento com uma travesti, e tal processo de remissão se dá quando Augusto é vestido como mulher, estuprado pelos policiais, como fica sugerido em “O cara tem um cuzinho apertado que só vendo” (p. 113), e, por fim, morto: enterrado vivo como Miguel gostaria de ter feito com o cachorro em putrefação da sua infância. Dessa maneira, a presença do foco câmara, que se verifica no diálogo entre Miguel e seus dois colegas (Pedro e Bitola), no momento em que conversam sobre a morte de Augusto, é outra estratégia que acentua a violência da narração, pois já que à vítima não foi dada a voz, fica a cargo do leitor julgar por si quais sensações e sentimentos estão sendo por ela vivenciados nesse momento.

Assim, corre-se o risco de que esse mesmo leitor tenha satisfeito um desejo potencialmente sádico de vingança e violência, pois se a vítima não tem voz e se considerarmos que Miguel é a personagem principal do romance, a tendência é que sejam assumidos pelos leitores, via identificação, os valores desta personagem, ameaçando que não se reconheça, nela, toda a manifestação de sadismo e de violência como fim em si para purgação de seus próprios dilemas morais. No entanto, o último parágrafo do romance, que se inicia após um espaço em branco, fazendo uso do recorrente processo de corte e fragmentação, assume um caráter um tanto diferente do anterior.

Como procedimento de construção já adotado em outros momentos da narrativa, esse parágrafo mais se constitui por meio do flerte com o gênero poesia do que, propriamente, por meio da referência a procedimentos cinematográficos: os elementos de repetição, como “riem” na primeira e na terceira linha, e a quebra da linha/verso, como em “Riem até que Miguel continua/ a jogar terra/ na cova”, marcam um discurso que, de modo genérico, aproxima-se do poético e, portanto, rompe com a tentativa de objetividade/imparcialidade deste narrador, uma vez que uma das marcas do discurso poético é sua necessária vinculação com a subjetividade; não pelos temas que expressa, mas por ser a marca de expressão de um eu (como, ao fim e ao cabo, é todo e qualquer discurso).

É interessante lembrar como o discurso de Fernando Bonassi, em *O céu e o fundo do mar*, também resvala no poético. No caso do texto de Bonassi, seu discurso poético toca no melancólico: a impossibilidade de realização dos afetos é traduzida por associações metafóricas, criando imagens lacônicas, absurdas e

dolorosas, tais como as relações de suas personagens, fadadas à solidão. Quanto a *Miguel e os demônios*, sua veia poética abarca um aspecto muito mais voltado ao cômico: um humor negro de que se vale, com um riso desconfortável, para reproduzir a violência e o mal-estar civilizacional – ou, mesmo, os espaços nos quais um projeto de civilização não se realiza por completo.

O romance de Mutarelli realiza-se numa espécie de síntese de um hiper-realismo dado a partir de um diálogo com o roteiro, situando-se numa posição intermediária entre o texto literário e o texto pré-filme, pois embora repleto de elementos próprios da linguagem do cinema, não é possível enquadrá-lo categoricamente no gênero roteiro, já que ele ambiciona ser lido como romance. Nesse sentido, constitui-se como um texto que nasce em uma sociedade saturada pelo audiovisual em seu cotidiano. No entanto, ele utiliza recursos próprios do cinema sem abrir mão de sua constituição enquanto literatura, já que não é, de modo algum, um roteiro, mas toma emprestados traços constitutivos desse gênero para formar-se enquanto uma narrativa híbrida, dialogando, assim, com o complexo horizonte contemporâneo marcado pela indústria cultural.

Sobre esse processo, Metz pontua: “No fundo, a noção de ‘visual’, no sentido totalitário e monolítico que aparece em certas discussões atuais, é um fantasma ou uma ideologia, e a *imagem* (ao menos nesse sentido) é obviamente algo que não existe” (METZ, 1980, p. 39). É possível estender essa afirmação às reflexões tecidas acerca de *Miguel e os demônios*, já que, em muitos momentos, o apelo cinematográfico não resulta em uma visibilidade, mas na referência a processos específicos do audiovisual que só fariam sentido a partir de uma tradução. A impressão é a de que o narrador de Mutarelli, para dialogar com o cinema, ser imagético, necessita mimetizar a forma de um roteiro. Contudo, Júlio Cesar Gomes, em sua tese de doutorado, ressalva:

o traço dominante do discurso artístico contemporâneo parece mesmo ser o do acúmulo de propósitos em detrimento da limpidez da execução: menos afeitos - sem saber - à cultura do que à indústria cultural, muitos artistas imaginam, ingenuamente, estar revolucionando a linguagem de suas artes quando, na verdade, estão simplesmente reproduzindo, à exaustão, os exercícios formalistas inócuos e de fácil assimilação incensados e estimulados pela indústria; pensam estar construindo pontes no momento mesmo em que estão dinamitando as ilhas, acreditam ser diálogo o que tão somente é o apagamento - quando não o desconhecimento - da gramática de sua própria linguagem.

[...] ao contrário do que muitos textos contemporâneos parecem estar sugerindo, dialogar com o cinema não é imitar um roteiro cinematográfico; é, sim, criar, através da linguagem, a *sensação* de um filme, a impressão de que se está *vendo* as imagens e os movimentos que estão sendo narrados (GOMES, 2003, p. 29-30).

De modo curioso, Gomes diz isso se referindo ao texto de Bonassi, *O céu e o fundo do mar* – talvez porque não previsse como em *Miguel e os demônios* (publicado posteriormente à publicação dessa tese) a imitação de um roteiro seria ainda mais evidente. Assim, o crítico supõe que os artistas não saibam estar mais afeitos à indústria do que à cultura, no entanto, é possível que essa aproximação seja, na verdade, proposital. A partir da denúncia tão evidente de estratégias de composição e de referência a procedimentos que não se traduzem na linguagem literária, senão enquanto interrupções de efeito icônico, talvez o que se deseja seja justamente criar uma escrita cinematográfica que não almeja se tornar uma adaptação fílmica, mas ser lida, isso sim, como um romance-roteiro de um filme não realizado. É possível dizer que isso seria, por um lado, reconhecer, com certo amargor ou ironia, a insuficiência da literatura em tempos pós-modernos; por outro, alienar-se, de modo cômico, em prol de um voraz desejo de adequação às estratégias de mercado.

Parece-nos evidente que esse romance está nesse entrelugar característico da produção literária contemporânea, que só se faz possível numa aproximação entre a mídia e o mercado: ora como desejo de experimentação estética e renovação, ora como produção de uma literatura de consumo voraz, que dialoga com o cinema e com a forma do roteiro como possibilidade de que o texto literário obtenha uma projeção maior e, por isso, o aceno ao mercado não está ausente nesse horizonte. Entretanto, ainda que se admita que há, por parte do romance-roteiro de Mutarelli, um processo de experimentação estética, ela carrega consigo uma voz acrítica, pois o reconhecimento do mundo pós-moderno como saturado de imagens icônicas, como inundado pelo consumo e, justamente por isso, pela violência que decorre dessa sociedade contemporânea, não propõe uma saída a esse universo senão o reconhecimento amargo tanto da falência de nosso projeto civilizacional quanto da falência da arte de escapar da saturação de imagens na pós-modernidade. Ainda assim, a literatura, que não carece do amplo suporte semiótico dos filmes e de seus colossais gastos de produção, nem da técnica

precisa na escrita de roteiros, é a saída, utilizando essa gratuita matéria-prima – a palavra escrita – para que essas questões sejam ao menos problematizadas. Contudo, mais uma vez, é possível questionar se seria exigir muito da literatura que seja mais que um simulacro de um *efeito cinema* que apela à visibilidade, sem de fato constitui-la.

Millôr Fernandes, em uma entrevista ao programa *Roda Viva*, em 1989, criticou, de modo irônico, a saturação e a supervalorização das imagens no mundo contemporâneo, por meio de sua icônica resposta: “Os chineses têm uma frase que se repete aí cansativamente: ‘Uma imagem vale mil palavras’. E eu sempre digo: ‘diz isso sem palavras!’”⁶⁰. Vimos que há, sim, possibilidades de a palavra escrita *dizer* a imagem, mas o contrário parece bastante difícil. Se já aprendemos com a famosa pintura de René Magritte, “A traição das imagens” (1929), que a imagem de um cachimbo não é um cachimbo, também aprendemos que um roteiro não é um filme; e palavra escrita pode até simular ser um fotograma, mas isso jamais se realiza por completo.

Figura 2 – “A Traição das Imagens”, 1928-9, óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm, René Magritte, LACMA – Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



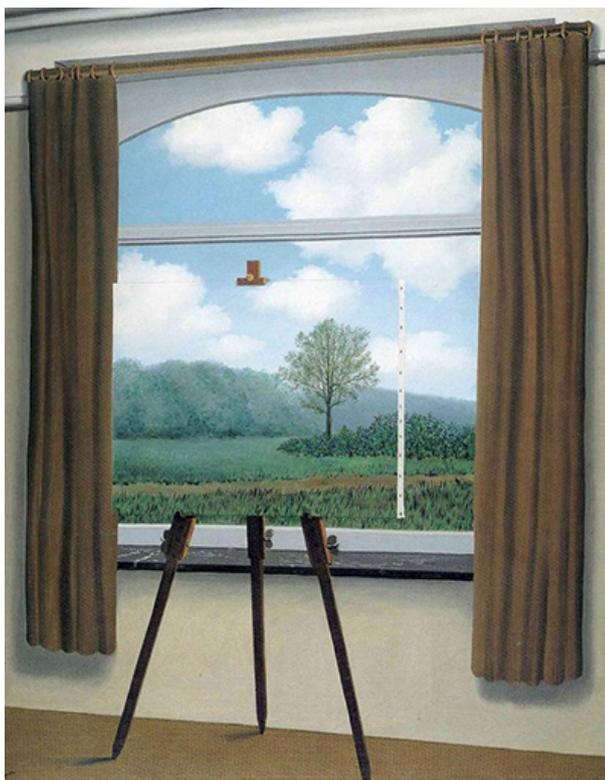
Disponível em: <<https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T311/MagrittePipe.jpg>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

⁶⁰ Disponível em:

<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/201/entrevistados/millor_fernandes_1989.htm>. Acesso em 05 jun. 2018.

Todavia, também é do pintor surrealista francês o quadro “A Condição Humana” (1933), no qual uma tela pintada é sobreposta à paisagem que se pintou, confundindo-se o que é real com a representação dessa realidade.

Figura 3 – “A Condição Humana”, 1933, óleo sobre tela, 100 cm x 81 cm, René Magritte, National Gallery of Art, Washington DC.



Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

Esta é a condição de *Miguel e os demônios*, que, parece-nos, internaliza as dificuldades de representação num mundo do insano apelo ao audiovisual de uma forma sintomática; mas, em vez de uma pintura sobre uma paisagem, teríamos, ali, uma tela em branco, pois as imagens desse romance não mobilizam a materialidade do mundo real, sendo tão somente, como para Caeiro, “um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,/ Que nunca é o que se vê quando se abre a janela”⁶¹. A tela, assim como o romance, existe para lembrar-nos do que poderia ser se efetivamente reproduzisse a paisagem, mas como se previsse a traição inescapável das imagens, prefere a brancura do vazio.

⁶¹ “Não Basta Abrir a Janela”, in: PESSOA, F. *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 157.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação procurou discutir, a partir da contextualização das relações entre literatura e cinema, e considerando um *corpus* específico para tratar das questões levantadas, os modos como a literatura, ainda hoje, pode dizer a imagem. Por meio da leitura de *O céu e o fundo do mar*, de Fernando Bonassi, e do romance *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli, identificamos e investigamos como cada um desses textos dialoga com o cinema e com o gênero roteiro cinematográfico. Compreendemos que essas obras selecionadas mobilizam de modo sintomático as relações que o texto literário estabelece com a linguagem do cinema e com o gênero roteiro, ora incorporando experimentalismos estéticos como possibilidade de diálogo com o mercado; ora problematizando a ideia do cinema na forma do texto e as dificuldades de representação em um universo inundado pelo audiovisual.

Para isso, o primeiro capítulo sintetizou um panorama das relações entre cinema e modernidade, com o intuito de reconhecer que o cinema, como linguagem que captou as profundas transformações vividas pela humanidade após o desenvolvimento de certos aparatos tecnológicos, forneceu um modo de revitalizar as formas de representação conhecidas até então. A partir disso, procurou-se demonstrar como, de modo particular, o cinema forneceu à literatura procedimentos característicos de sua linguagem, através dos quais ela revitalizou algumas formas de narrar, o que se percebe, com facilidade, em romances do modernismo brasileiro. Por fim, ainda nesse capítulo, destacou-se a persistente incorporação, na literatura produzida na contemporaneidade, de procedimentos característicos da linguagem do cinema e de roteiros cinematográficos, a partir da própria vinculação de seus autores à profissão de roteirista ou, mesmo, munidos do desejo de aproximar-se do cinema como, simultaneamente, experimentação estética e possibilidade de diálogo com o mercado, resultando na produção de romances-roteiro.

No segundo capítulo, ao contextualizarmos a trajetória literária de Fernando Bonassi, procuramos demonstrar, particularizando as reflexões tecidas no primeiro capítulo, no romance *O céu e o fundo do mar*, como ele se constitui de uma escrita roteirizada, a partir da denúncia de sua estratégia de composição, que dialoga com

traços distintivos do gênero roteiro e, também, da incorporação do diálogo com esse gênero enquanto expressão de certos temas, como o trauma e a violência.

No terceiro capítulo, no qual se esboçou um panorama geral da produção literária de Lourenço Mutarelli e, em particular, uma leitura de *Miguel e os demônios*, tivemos como norte demonstrar de que forma, a partir da assimilação de recursos próprios das imagens audiovisuais, o romance constitui-se de uma narrativa em que a forma de um roteiro cinematográfico é constantemente aludida, como para problematizar a ideia do cinema na forma do texto e as dificuldades de representação em um universo inundado pelas imagens icônicas.

É possível que o que a literatura possa oferecer ao cinema, ainda hoje, diga respeito a demonstrar que nem a escrita roteirizada nem os efeitos do cinema são avessos ao literário. A combinação de registros discursivos distintos confirma o que propõe Blanchot (2005), a respeito do futuro da literatura e do *livro por vir*, sem rótulos, sem gêneros e dependente exclusivamente de si mesmo para traduzir os seus segredos e fórmulas: “aquilo em direção a que vamos é pobre e rico de um futuro que não devemos imobilizar na tradição de nossas velhas estruturas” (BLANCHOT, 2005, p. 359). No entanto, se esse diálogo continua bem-vindo, ele nos parece mais bem sucedido quando funciona como o “cinema mental” do qual tratava Calvino, o que não se realiza, muitas vezes, a partir do diálogo evidente com termos técnicos distintivos do roteiro e do cinema, como consequência ora do fascínio alucinante frente às imagens que frequentemente bombardeiam a hipermodernidade, ora como constatação do esvaziamento dos sentidos decorrente do hiperestímulo visual.

As mais diversas mudanças na forma de percepção e da experiência que surgiram a partir da invenção da fotografia e do cinema estão impressas na tecedura textual dessas obras literárias, pela incorporação das técnicas da montagem e decupagem das narrativas fílmicas, bem como da estrutura do gênero roteiro. No entanto, esses romances, certamente, apelam à visibilidade suscitada pelo cinema e pela cultura contemporânea de modo geral, inundada pelas mais variadas mídias – como *videogames*, *videoclipes*, *séries televisivas* e até mesmo a saturação de imagens disponíveis nas redes sociais –, mas não a constituem, porque o que há, em muitos casos, é uma simulação dos recursos de composição das narrativas cinematográficas, funcionando como simulacros de roteiros e de

filmes-possíveis. Isso ocorre, por exemplo, quando Mutarelli faz alusão aos *fares* cinematográficos, ou aos *close-ups* que iniciam seu texto; no caso de Bonassi, ainda que de modo menos evidente, já que ele não faz uso de termos técnicos distintivos da decupagem de um roteiro, essa simulação também ocorre quando ele cria, por exemplo, *travellings* cinematográficos, enumerando caoticamente substantivos, sem que consigamos, de fato, visualizar a composição da paisagem, mas tão somente experimentar a sensação de imagem em movimento.

Assim, por meio de uma série de artifícios, a literatura procura criar a ilusão do simultâneo e do cinematográfico, que não deixa de ser uma convenção, uma simulação, ou seja, um procedimento de composição. Certamente, essa recorrência, por vezes irônica, ao imaginário dos meios de comunicação e do audiovisual acentua a “autossabotagem” do discurso literário. Que o cinema e as imagens espetaculosas permeiam o mundo e a arte literária é um fato dado, mas ainda resta saber em que medida essa presença foi o antídoto ou o veneno para o empobrecimento da linguagem – afinal, mesmo sendo essa convergência sintomática de nosso tempo, ela não é, necessariamente, o que há de melhor nele.

Essas duas obras, de modos ligeiramente distintos, conforme demonstramos, mas essencialmente iguais em sua constatação de uma estética que acentua o vazio, isto é, signos que não encontram referentes na materialidade do real, comprovam que a ilusão cinemática afasta, em muitos casos, o mundo de sua representação; a visibilidade, qualidade fundamental de toda história contada, não parece ser o que esses textos produzidos neste milênio conseguiram mobilizar. Seria possível que essas obras manifestem um desejo de a literatura, através da criação desses romances que não são exatamente um roteiro, e jamais podem se tornar um filme, negar também ao cinema. Ou seja, nega-se o literário – pela incorporação do que seria essencialmente fílmico –, negando-se também o fílmico ou o cinematográfico – já que o mobiliza enquanto impossibilidade de tradução. Assim, permanece-se no quase, no híbrido, no lugar nenhum. Mas sem entender apenas de modo doloroso que essas obras acentuam a presença de uma ausência, talvez seja possível que a permanência da ilusão cinemática no deserto em que se encerram esses romances contemporâneos, produzindo suas miragens vazias a partir de telas em branco, funcione como um clamor urgente pelo respiro necessário em meio à proliferação labiríntica das imagens. Um respiro que não

acontece em nenhum dos dois romances, como se condenassem a nossa condição humana a não nos libertamos nunca, nem mesmo pela arte, do mundo sufocante das imagens.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, L. C. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALLOA, E. (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues (Coord.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, C. D. *Sentimento do mundo: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, M. *Amar: verbo intransitivo*. São Paulo: Via Leitura, 2016.
- ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1990.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzelle. Campinas: Papyrus, 1995.
- BALÁZS, B. O homem visível. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 75-83.
- BALZAC, H. *O pai Goriot*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. 1ª ed. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- BARTHES, R. Ao sair do cinema. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimo; 7).
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAZIN, A. *O que é cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *O anjo da história*. Org. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. In: _____. *A modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a, p. 207-241.
- _____. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Linguagem, tradução, literatura*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015b, p. 147-178.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas: vol. 1.* 3 ed. Trad. Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 37-49.

BERGMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade.* Trad. C. F. Moisés e A. M. L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BLANCHOT, M. *O livro por vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONASSI, F. *Um céu de estrelas.* São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. *Crimes conjugais.* São Paulo: Scritta, 1994.

_____. *100 histórias colhidas na rua.* São Paulo: Scritta, 1996.

_____. *O céu e o fundo do mar.* São Paulo: Geração Editorial, 1999.

_____. *Passaporte.* São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Prova contrária.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOORSTIN, D. J. *The Image: a guide to pseudo-events in America.* New York: Vintage Books, 1992.

BOOTH, W. C. *A Retórica da Ficção.* Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1983.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film History: an introduction.* 2. ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance.* Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BROWER, J. Written with the Movies in Mind: Twentieth-Century American Literature and Transmedial Possibility. *Modern Language Quarterly.* v. 78, n. 2, jun. 2017.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, F. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMPOS, H. Miramar na mira. In: ANDRADE, O. *Memórias Sentimentais de João Miramar.* São Paulo: Globo, 1990.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989.

_____. [et. al.]. *A personagem de ficção*. 3 ed. Editora Perspectiva: São Paulo, 1972.

CARRIÈRE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli; Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. R. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2 ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLERC, J. M. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia e televisão. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (orgs.) *Compêndio de literatura comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG*, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1995.

CUNHA, J. M. S. Afinidades poéticas: a vontade de cinema na literatura, o desejo de literatura no cinema. *Revista da ANPOLL - Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística*. 1(1994). Brasília, DF, v. 30, jan/jul, 2011.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FIELD, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FIGUEIREDO, V. L. F. Literatura e cinema: interseções. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 13-26. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9727>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

_____. Da página à tela e da tela à página: literatura e roteiro. *Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v.4, n.7, p.10 -21, 2008. Disponível em: < <https://seer.ufmg.br/index.php/txt/article/download/9164/7072>>. Acesso em: 10 out. 2017.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-56.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março-maio, 2002.

GABLER, N. *Vida, o Filme*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAGNEBIN, J. M. Morte da memória, memória da morte: da escrita em Platão. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GEERTS, R. 'It's literature I want, Ivo, literature!': Literature as screenplay as literature. Or, how to win a literary prize writing a screenplay. *Journal of Screenwriting*, v. 5, n. 1, p. 125139, 2014.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, s/d.

GINZBURG, J. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *VIDYA*, n 33, p. 43-51, janeiro/junho, 2000.

GOMES, J. C. B. *Imagens, esquinas e confluências: um roteiro cinematográfico baseado no romance O Quietos Animal da Esquina, de João Gilberto Noll, seguido de anotações*. Porto Alegre, 2003. 251 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3050/000380961.pdf?sequence=1> >. Acesso em 02 mar. 2018.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 2 ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HOSSNE, A. S. *Intimidade e corrosão: narradores e narrativas de uma memória (histórica) introjetada*. ANTARES, vol. 7, Nº 13, jan/jun 2015. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/3210>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

ISHERWOOD, C. *Adeus a Berlim*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. 3ª ed. Org. e Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).

LIPOVETSKY, G; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LODGE, D. *Terapia*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2016.

LOGGER, G. *Elementos de cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1976.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MACHADO, A. A. *Pathé-Baby*. Ed. fac-similar. São Paulo: Imesp Daesp, 1982.

MACIEL, L. C. *O poder do clímax*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARQUEZ, G. G. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Remy Gorga. Rio de Janeiro: Record, 1981.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, R. A. F. Cinema e Literatura: algumas reflexões e considerações sobre roteiro como gênero intersemiótico. *Anuário de Literatura*, ISSN: 2175-7917, vol. 17, n. 1, p. 9-28, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n1p9>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

MEARLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. Trad. José Lino Grunewald. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 101-117.

METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORETTI, D. *Cabra cega: do roteiro de Di Moretti às telas / análise cena a cena de Toni Venturi e Ricardo Kauffman*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

MÜLLER, A. Além da literatura, quem do cinema? *Outra Travessia*. Santa Catarina: UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina. n. 7, 2008. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/11974/11239>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

MUTARELLI, L. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O Natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.

_____. *Miguel e os demônios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O Grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

OLIVEIRA, M. L. A. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. In: *Verbo Minas:Letras*, v. 5, n. 10. Juiz de Fora: CES/JF, 2006. Disponível em: < <http://livrozilla.com/doc/1378858/literatura-e-cinema--uma-quest%C3%A3o-de-ponto-de-vista>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

PARAIZO, L. *Palavra de roteirista*. São Paulo: Editora Senac, 2015.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

_____. [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. Relíquias da casa velha: literatura de ditadura militar, 50 anos depois. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 151-178, jan/jun, 2014.

_____. *Realismo e realidade na literatura brasileira: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, F. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1952.

PINTO, M. B. Contos, novela e crônicas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1999. Caderno Ideias/Livros, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/281209>. Acesso em: 05 jul. 2018.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

PRICE. S. *A History of the Screenplay*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N; VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012, p. 15-45.

RIO, J. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

ROBBE-GRILLET, A. *O ano passado em Marienbad*. Trad. Vera Adami. Trad. intro. Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTIAGO, S. Literatura e cultura de massa. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004. p. 106-124.

SANTOS, E. O roteiro cinematográfico: seu status linguístico e literário. *Anais do IV Congresso Abralic*. São Paulo, 31 julho, 1, 2 e 3 agosto, 1994, p. 279-283.

SANTOS, R. C. Z.; BERTIN, J. C. R. Entre o roteiro e o romance: Miguel e os demônios, de Lourenço Mutarelli. *Polifonia*, v. 22, n. 32, 2015. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2406/pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCORSI, R. A. Cinema na literatura. *Pró-Posições*. v. 16, n. 2 (47), maio/ago. 2005. Disponível em: <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/47-dossie-scorsira.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SHAIL, A. *The cinema and the origins of Literary Modernism*. New York: Routledge, 2014.

SILVA, M. A narrativa minimalista de Fernando Bonassi. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 28, Brasília, 2006, p. 47-58. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2095/1662>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

_____. Histórias de rua ou sexo & violência: o realismo suburbano de Fernando Bonassi. *Aletria*, v. 15 - jan.-jun, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1388>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

SILVA, G. M. M. *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico*. 2015. 303 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127745>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

SOUZA, S. G. Escritas Cinematográficas: A influência do cinema nalguns autores portugueses. In: Carelli, F.; Bueno, F.; Cunha, M. Z. *Texto e Tela: ensaios sobre literatura e cinema*. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. Disponível em: <<http://e.usp.br/adr>>. Acesso em: 02 out. 2017.

SOUZA, S. G. Escritas Cinematográficas: A influência do cinema nalguns escritores portugueses. In: CARELLI, F.; CUNHA, M. Z. *Texto e Tela: ensaios sobre literatura e cinema*. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. Disponível em: <<http://e.usp.br/adr>>. Acesso em: 02 out. 2017.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VIEIRA, A. S. *Escrituras do visual: o cinema no romance*. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

VIRILO, P. *Estética da desapareição*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, V. *Minha mãe morrendo e o menino mentindo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZENI, B. G. *Fachada, sinuca e afasia : Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi*. São Paulo, 2008. 174 p. (Produção Acadêmica Premiada). Dissertação (Mestrado) - Serviço de Comunicação Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), São Paulo. Disponível em:

<http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DTLLC_BRUNO.PDF>. Acesso em: 07 jun. 2017.

FILMOGRAFIA

A CHEGADA de um trem à estação. Direção: Irmãos Lumière. França, 1885. 1 filme (1 min), p&b. Título original: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat.

A SAÍDA dos operários da fábrica Lumière. Direção: Irmãos Lumière. França, 1885. 1 filme (45 seg), p&b. Título original: La Sortie de l'usine Lumière à Lyon.

ÁRVORE da vida. Direção: Terrence Malick. Roteiro: Terrence Malick. EUA, 2011. 1 DVD (139 min), cor. Título original: The Tree of Life.

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders, Peter Handke, Richard Reitinger. Alemanha, 1987. 1 DVD (128 min), p&b. Título original: Der Himmel über Berlin.

CÃES de Aluguel. Direção: Quentin Tarantino. Roteiro: Quentin Tarantino, Roger Avary. EUA, 1992. 1 DVD (99 min), cor. Título original: Reservoir Dogs;

HOJE. Direção: Tatal Amaral. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald, Felipe Sholl. Brasil, 2013. 1 DVD (90 min), cor.

INTOLERÂNCIA. Direção: D. W. Griffith. EUA, 1916. 1 filme (210 min), p&b. Título original: Love's Struggle Throughout the Ages.

M, o vampiro de Dusseldorf. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang, Thea von Harbou. Alemanha, 1931. 1 filme (118 min), p&b. Título original: M - Eine Stadt sucht einen Mörder.

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. Roteiro: Roman Polanski. EUA, 1968. 1 DVD (137 min), cor. Título original: Rosemary's Baby.

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Roteiro: William Peter Blatty. EUA, 1973. 1 DVD (132 min), cor. Título original: The Exorcist.

THE MUSKETEERS of Pig Alley. Direção: D. W. Griffith. EUA, 1912. 1 filme (17 min), p&b.

VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. França, 1902. 1 filme (16 min), p&b. Título original: Le Voyage dans la Lune.

VIOLÊNCIA Gratuita. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke. Áustria, 1997. 1 DVD (109 min), cor. Título original: Funny Games.