



# Literatura na sociedade midiaticizada: mutações do paradigma estético da modernidade

Vera Lúcia Follain de Figueiredo\*

## Resumo

Focalizam-se, neste artigo, interseções e convergências, motivadas pela mediação do mercado na esfera dos bens culturais e pelos avanços de ordem tecnológica, que vêm sinalizando uma mudança de lugar da literatura na hierarquia cultural. Por esse viés, questionam-se os possíveis efeitos da expansão dos meios audiovisuais sobre as pautas de produção, consumo e valoração das obras literárias.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Mercado Editorial; Valor.

Nem a matéria nem o espaço nem o tempo são, nos últimos vinte anos, o que sempre haviam sido. Deve-se esperar que inovações tão grandes transformem toda a técnica das artes, atuando sobre a invenção mesma, talvez chegando a modificar maravilhosamente a noção mesma de arte. (Paul Valéry)

**P**ara fazer face ao elitismo da arte burguesa e à alienação da indústria cultural, Walter Benjamin, no ensaio “O autor como produtor”, propõe a superação das esferas compartimentalizadas de competência no processo intelectual, a abolição da diferença essencial entre autor e público, que se tornaria uma diferença funcional e contingente. O direito de exercer a profissão literária, por exemplo, não mais se fundaria numa formação especializada e com isso se transformaria em direito de todos. Cada vez mais os consumidores seriam conduzidos à esfera da produção, ou seja, cada escritor deveria ter a capacidade de transformar em colaboradores, os leitores ou espectadores.<sup>1</sup> Seguindo a mesma

\* Texto recebido em novembro/2007 e aprovado para publicação em dezembro/2007.

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

<sup>1</sup> Num campo bastante restrito, pode-se dizer que o sonho de diluição das fronteiras de competência foi, até certo ponto, realizado com a expansão do uso da internet, já que o usuário, no ambiente virtual, pode atuar como autor, editor e distribuidor. Pode também partilhar com escritores consagrados a elaboração de narrativas de ficção interativas.

linha de pensamento, ressalta que, no cinema, o homem comum vinha ocupando, em filmes russos, o lugar do ator, realizando uma auto-representação. Para Benjamin (1985), seria preciso romper as fronteiras que a concepção burguesa considerava fundamentais e, nesse sentido, faz tanto a crítica do teatro que se diz a serviço da alta cultura quanto a do espetáculo de diversão:

Esse teatro de máquinas complicadas, com inúmeros figurantes, com efeitos refinados, transformou-se em instrumento contra o produtor, entre outras razões, porque tenta induzir os produtores a empenhar-se numa concorrência inútil com o cinema e o rádio. Esse teatro, seja o que está a serviço da cultura, seja o que está a serviço da diversão – eles são complementares – é o de uma camada social saturada, que transforma em excitações tudo o que toca. (p. 132)

Já no teatro épico de Brecht, elogia o fato de este não competir com os novos meios de difusão, mas aprender com eles, absorvendo inclusive a técnica de montagem, decisiva para o cinema e para o rádio. Em vez de um público de cobaias hipnotizadas, Brecht visaria interessar as massas pelo teatro, como especialistas, e não através da “cultura”, do mesmo modo que um estádio esportivo, diz o autor, estaria cheio de especialistas. Assim, o teatro épico corresponderia às novas técnicas, aprendendo, por exemplo, com o cinema, a liberdade que este oferece ao espectador de entrar e sair da sala quando deseja.

Segundo Walter Benjamin (1985), as mudanças provocadas pela reprodutibilidade técnica poderiam ser utilizadas para a formulação de exigências revolucionárias na política artística, já que iam ao encontro dos grandes movimentos das massas modernas. Daí o seu entusiasmo pelo cinema, cujo caráter artístico seria em grande parte determinado pela reprodutibilidade. Fruto de um trabalho coletivo, o cinema é visto pelo autor como agente poderoso de transformações, como motor de uma grande mudança na função social da arte, sendo que o próprio trabalho do ator, que não representa diante do público, mas diante da máquina, o aproximaria das massas:

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (p. 179)

Advoga, então, a “expropriação do capital cinematográfico”, colocando-se contra a exploração capitalista do cinema pela grande indústria, e assinala também a necessidade de se repensar critérios de valor, mesmo que a reflexão viesse a abalar os privilégios dos críticos:

O teatro épico ataca a concepção de base segundo a qual a arte deve ser um verniz superficial, cabendo unicamente ao kitsch a tarefa de refletir em sua totalidade a experiência de vida, em benefício exclusivo das classes baixas, as únicas que se deixam comover por esse gênero subalterno. Mas o ataque a essa base é ao mesmo tempo um ataque aos privilégios da própria crítica – e ela está consciente disso. Na polêmica em torno do teatro épico, ela deve ser parte interessada. (p. 87)

Se o grande deslocamento sonhado por Benjamin e Brecht – aquele que seria consequência da democratização dos meios de produção dos bens culturais e da diluição das compartimentalizações que definem competências –, está longe de se concretizar plenamente, não se pode, entretanto, deixar de reconhecer que o mercado global e as novas mídias vêm operando outros deslocamentos significativos.

No âmbito deste artigo, pretende-se refletir sobre as relações entre literatura e cinema, buscando delinear um movimento que se faz presente no cenário contemporâneo e que aponta para outros arranjos no campo da cultura, que não exatamente aqueles estabelecidos pela modernidade estética. Sem deixar de considerar a diversidade de tendências que caracteriza o panorama atual e longe de querer insinuar o fim da literatura, imprimindo ao tema um tratamento apocalíptico, serão priorizadas interseções e convergências motivadas pela expansão do mercado de bens culturais e pelos avanços de ordem tecnológica, que vêm alterando o lugar da literatura na hierarquia cultural, sinalizando o surgimento de novos parâmetros de valoração. Por esse viés, questionam-se os possíveis efeitos da hegemonia dos meios audiovisuais sobre as pautas de produção, consumo e valoração da obras literárias.

Como destacou Wolfgang Iser (1996), a literatura foi perdendo, progressivamente, o papel central, exercido no século XIX, de fornecedora de soluções que os sistemas religioso, sócio-político ou científico não podiam oferecer. Sabe-se que, na esteira da grande revolução causada pela expansão da cultura tipográfica, a literatura ocupou, na modernidade, uma posição privilegiada na hierarquia cultural – posição esta que se consolida nos primórdios do nacionalismo e da industrialização. No momento em que o mapa da Europa era redesenhado segundo o princípio da nacionalidade, surgia um intenso debate teórico em torno dos critérios a serem utilizados para decidir quais povos teriam direito a se tornarem nações integrais ou quais nações seriam viáveis. Um desses critérios, como assinala Hobsbawm (1990), era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo literário. Além disso, como as crenças que deveriam sustentar as nações necessitavam de artefatos culturais para se sedimentarem, houve, na época, um forte incentivo tanto para se produzir quanto para se consumir uma literatura que definisse uma identidade comum. O romantismo, por exemplo, tematizando o passado remoto e misterioso, criava um terreno fértil para o florescimento das mitologias nacionais (ANDERSON, 1988).

Em contrapartida, no início do século XX, quando começou a se legitimar culturalmente, o cinema despertou grande interesse nos escritores e nos artistas, 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 caracterizado pela intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica serviram de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tentava escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. A aproximação entre os dois campos é, então, notória, inclusive pela formação literária de vários cineastas e pela parceria que se estabelece entre diretores e escritores.

No cenário atual, entretanto, as relações entre literatura e cinema assumem novas características, decorrentes da progressiva expansão dos meios de comunicação audiovisual. A proliferação de narrativas, disponibilizadas pelo mercado cultural no interior de uma ampla rede, em que os bens simbólicos circulam de maneira descentrada, reconfigura as fronteiras entre os meios. Se no século XIX, a literatura dividia o espaço dos jornais com a prosa de cunho periodístico, o que contribuiu para a consolidação do romance moderno e para o prestígio do estilo realista, ao longo do século passado, estreitaram-se os laços entre o texto literário e as mídias audiovisuais, tornando-se necessário verificar as características assumidas, na contemporaneidade, pelas trocas e apropriações entre os dois campos.

Acrescente-se que literatura e cinema vêm atravessando um momento de grandes mutações em função não só das tecnologias digitais, que, favorecendo a convergência de mídias, põem em xeque a especificidade de cada linguagem, mas também da vasta expansão de uma cultura midiática de mercado, que cria zonas de indistinção, abalando a dicotomia arte elevada/cultura de massa que balizou os paradigmas estéticos da modernidade. Como observou Andréas Huyssen, o consumo é cada vez mais o denominador comum de toda cultura, tornando ilusões sobre a autonomia do “erudito” tão difíceis de sustentar como o sonho transgressor das culturas das minorias (2002).

Textos e imagens deslizam de um suporte para outro, intensificando-se o intercâmbio entre as artes, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura. As narrativas migram dos livros para o cinema, do cinema para os livros, dos jogos eletrônicos para o cinema e deste para os jogos eletrônicos, para dar apenas alguns exemplos. Tudo isso num cenário em que os produtos circulam também de uma cultura a outra, sem maiores barreiras, seguindo as rotas da globalização da economia.

Nesse quadro, a literatura, que, desde a virada do século XIX para o XX, vinha pautando sua trajetória pelo desafio aos padrões de gosto já consolidados,

revela, cada vez mais, uma preocupação com a reconquista do público, procurando aliar estratégias de sedução e um certo grau de negatividade. Entre a literatura cujo valor está em gerar espaços pósteros, para usar a expressão de Silviano Santiago, isto é, entre o texto que se distancia do consumo pelos contemporâneos e o *best-seller*, existe, hoje, toda uma produção textual que, situada num lugar fronteiro, caracteriza-se pela opção por uma estética ambivalente. A busca do difícil equilíbrio entre agradar um público mais amplo e preservar a complexidade tem levado autores a trabalharem com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga e, em contrapartida, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalingüística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar de maneira distanciada e também nostálgica as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. O romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, publicado em 1980, pode ser considerado um marco dessa tendência literária.

Ao contrário da literatura moderna, que era, por definição, difícil de interpretar, despertando um sentimento de estranheza, uma certa vertente da literatura, na sociedade de consumo, quer se fazer passar como algo familiar, cabendo ao público mais refinado desconfiar dessa familiaridade e recuperar a sua dimensão complexa, encoberta por esta aparente simplicidade. Para recuperar o desfrutável, a dimensão do prazer, que fora relegada à cultura de massa, narrativas literárias têm recorrido às repetições e às semelhanças, sem deixar de trabalhar com sutilezas que deixem espaço aberto para a interpretação que resgatará seus aspectos diferenciais, nem sempre percebidos por um leitor menos atento. Evidencia-se, assim, o caráter negociador desta arte – não se trata, agora, de desafiar as exigências do mercado de bens culturais, de heroicamente rechaçar o sucesso comercial.

Esse movimento de negociação, deve-se assinalar, já pode ser encontrado no século XIX, guardadas, evidentemente, as diferenças entre cada época. Ao longo daquele século, a tensão entre o pólo de produção restrita e o pólo de produção ampliada da cultura chegou, muitas vezes, a desestabilizar as fronteiras entre alto e baixo, transformando a luta pela autonomia da arte numa questão de permanente vigilância, em função do perigo, sempre iminente, de deslizamento de um campo a outro.<sup>2</sup> Como foi ressaltado em obra anterior (FIGUEIREDO, 2003), é preciso lembrar que, em plena fase heróica de luta pela autonomia da arte, escritores que dependiam de seu ofício para sobreviver, como Edgar Allan Poe, fizeram concessões ao gosto de um público mais amplo, às exigências dos editores,

<sup>2</sup> Veja-se a este respeito Huyssen (1996).

sem abdicar de um certo grau de inovação formal e de crítica. Edgar Allan Poe sofreu na carne as conseqüências da ambição e da ignorância dos editores e transformou esse sofrimento em matéria de sua ficção, sobretudo nos chamados contos humorísticos.

No contexto contemporâneo, no entanto, essa estética ambivalente assume outros contornos, em função da ampliação do mercado de bens culturais, sempre voltado para a busca de algo que pelo menos pareça uma grande novidade, capaz de provocar um escândalo, virar notícia, multiplicando as vendas do produto. Nesse quadro, a própria categoria do novo fica sob suspeita, já que a novidade é um recurso utilizado para atrair os consumidores, ou seja, a inovação como um valor em si pode ser vista como resultado da pressão da sociedade de consumo e se confundir com os ditames da moda.

Acrescente-se que, a partir do momento em que as vanguardas foram se tornando tradição e, portanto, o que era dissonante transformou-se em algo harmônico, como observou Umberto Eco (1985), a inaceitabilidade da obra deixou de ser critério soberano para definir o que é arte, uma vez que o inaceitável estava doravante codificado como agradável. Diz o autor:

Desconfio que devamos talvez renunciar àquela idéia subjacente que domina constantemente nossas discussões e segundo a qual o escândalo público deveria ser uma prova da validade de um trabalho. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva, isto é, penso que será possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil, e perceber que, ao contrário certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular na cadeira não contestam coisa nenhuma. (p. 53)

Assim, a repetição, constitutiva da estética de gêneros, já não precisaria ser vista como um pecado, como algo que se opõe à “verdadeira arte” indissociavelmente ligada à criação do novo – o que leva, por exemplo, Ricardo Piglia (2003) a afirmar que a forte presença dos gêneros já não é polêmica e que a alta literatura deixou de ser o espaço exclusivo da combinação livre e da criatividade pura. Segundo o escritor, os gêneros se definem por serem estereotipados e estruturados, por oferecerem a versão positiva de um procedimento fixo, mas, hoje, se reconheceria “a elegância da repetição de certas fórmulas”.

A narrativa literária tenta, então, tirar partido do procedimento que tem garantido a vitalidade da cultura midiática, isto é, a utilização de fórmulas de sucesso do passado aliadas a algo de novo, evitando o risco de desagradar o público, seja pelo excesso de repetição, seja pelo excesso de novidade. O instável equilíbrio entre invenção e padronização, intrínseco à dinâmica da cultura das mídias, devido ao seu atrelamento à esfera do consumo, vem sendo buscado, de modo

próprio, pela ficção literária contemporânea como um caminho para a sobrevivência, colocando-se em jogo os princípios de autonomização da esfera da arte que fundaram a modernidade estética.

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

De lá para cá, a interpenetração entre as mídias se expandiu, sinalizando a necessidade de um tipo de abordagem crítica que contemple os protocolos de leitura gerados pelos deslizamentos de produtos culturais por diferentes meios e suportes. Seguindo esta direção, é importante ressaltar que, ao longo da segunda metade do século XX, paralelamente ao deslizamento do *best seller* para as telas, o mercado editorial empenhou-se cada vez mais no esforço para criar *best seller* a partir das telas, isto é, em despertar o interesse pela obra literária a partir do sucesso de sua versão audiovisual. A visibilidade da obra literária vai se tornando tributária do fato de ter sido tomada como texto-base para um filme, como fica claro, para dar um exemplo bem recente, no caso da publicidade do livro *O jardineiro fiel*, de John Le Carré, veiculada nos jornais. O texto começa com a seguinte frase: “O livro foi parar no cinema por um brasileiro. Agora pode parar em suas mãos”. E, em seguida, o livro é oferecido como prêmio para quem responder melhor a seguinte pergunta: “Que livro brasileiro inspiraria um filme internacional? Por quê?”. Nas entrelinhas, o texto publicitário sugere que “parar no cinema”, conquistando o mercado internacional, seria o ponto alto de uma obra literária.

A idéia é que se chegue à literatura por intermédio de sua versão audiovisual – esta ganha o *status* de obra final, enquanto o texto literário, visto por esse ângulo, tende a ocupar o lugar do argumento, do texto realizado para dar origem a um filme e que será lido a partir da mediação do espetáculo fílmico. O mercado editorial investe na reedição de obras que foram filmadas, colocando, na capa, fotos do filme como estratégia de sedução para a compra do livro. Para além do fato de uma grande parte dos escritores ganhar a vida como roteiristas de televisão ou de cinema, há autores que, não sendo roteiristas, já escrevem seus livros, de olho na tela, isto é, pensando numa possível adaptação, o que, evidentemente, interfere na fatura do texto.

Romances e contos adaptados para o cinema ou para a televisão entram no



circuito de vendas lado a lado com os roteiros a que deram origem e que também são publicados em livro, já que o mercado editorial tem apostado, cada vez mais, no filão das publicações derivadas de filmes. Não se está fazendo referência a livros de teoria ou crítica de cinema, nem à publicação de roteiros de filmes que não foram realizados e que funcionam como documento, como registro de memória que não deve ser perdida.<sup>3</sup> Interessa destacar, além da publicação de roteiros em volumes separados, as publicações de histórias de realização de filmes, isto é, de relatos das etapas de elaboração de uma obra cinematográfica concluída, como também o lançamento de obras híbridas nas quais se reúne material variado como fotos, entrevistas e, às vezes, o próprio roteiro.<sup>4</sup>

Essas edições, que pelo próprio apelo visual do projeto gráfico, não parecem ter um objetivo meramente didático, tiram partido da popularidade do audiovisual e do valor remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial: em muitos casos, do livro primeiro, literário, passa-se para as telas e, depois, retorna-se ao suporte livro para uma nova publicação, que se alimenta da relação entre o primeiro e o segundo produto. O prestígio do livro, como meio de comunicação ainda capaz de evocar a esfera de uma cultura elevada, legitima os textos relacionados a uma fase pré-filme, que alcançam, desse modo, um novo *status*, sendo considerados como pertencentes a um patrimônio cultural que deve ser preservado – fato que tem conseqüências, inclusive, para a própria questão da autoria, tanto do roteiro quanto do livro em que se publica o roteiro. Assim, na orelha de **Cidade de Deus: o roteiro do filme**, Bráulio Mantovani (2003) afirma:

O cinema é uma arte do coletivo. E um roteiro só se completa no corte final do filme. Mas isso em nada diminui a condição autoral do roteirista. Somos nós, escritores, os responsáveis pela eficiência da narrativa cinematográfica. É, portanto, com um misto de humildade e vaidade que celebro o sucesso de **Cidade de Deus** e a publicação deste roteiro.

Se os roteiros que, em princípio, seriam escritos utilitários para um público restrito, submetem-se 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, textos introdutórios, ou pela inclusão do roteiro no mesmo volume, suscita, também, um tipo de recepção diferente, já que todos esses elementos interferem na leitura. A literatura, encai-

<sup>3</sup> Tal é o caso de Galano, que, além do roteiro, registra o trabalho de preparação do filme de Joaquim Pedro de Andrade, interrompido por falta de recursos financeiros e nunca realizado.

<sup>4</sup> Dentre outras publicações, ver: Diegues (2003); Carvalho (2003); Butcher e Müller (2000). Ver também os vários livros de roteiros da Coleção Aplauso Cinema-Brasil, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e pela Fundação Padre Anchieta.

xando-se no amplo universo de produtos relacionados ao pré-filme, tende a deixar de ser vista como produto final, como obra-prima concluída. Passa a ocupar um outro lugar na hierarquia cultural, perdendo a posição de centralidade que atingira no século XIX.

Ao mesmo tempo, o movimento de vai e vem entre texto literário e roteiro tem chamado a atenção de escritores e críticos. O argentino Ricardo Piglia, por exemplo, considera que a novela do século XIX está hoje no cinema e afirma que quem quiser narrar como Balzac ou Zola deve fazer cinema, acrescentando, ainda, que quem quer narrar como Dumas deve escrever roteiros. Para ele, o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda e por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois (2000).

A observação de Piglia nos leva a refletir sobre o deslizamento da narrativa de ficção de gosto popular, do suporte impresso do jornal, na forma de folhetim, para as telas e daí a indagar sobre o fenômeno recente de aumento do número de escritores roteiristas, que se alugam para sonhar, para usar a bela expressão de Gabriel Garcia Márquez. No Brasil, um número crescente de escritores, sobretudo das gerações mais novas, vem trabalhando como roteirista, seja de forma esporádica, seja mais sistematicamente, dentre eles, Marçal Aquino, José Roberto Torero, André Santana, Cláudio Galperin e Fernando Bonassi. Este último declara, numa entrevista:

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

Se no início do século XX, eram discutidas as conseqüências para a literatura brasileira do fato de vários escritores serem jornalistas,<sup>5</sup> hoje, o debate pode se ampliar para as possíveis interferências da atividade de roteirista na fatura do texto literário, interferências que não são necessariamente negativas, podendo, ao contrário, contribuir para o uso criativo de técnicas de composição narrativa. Nesse sentido, no início do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino, o entrecruzamento dos planos temporais deixa evidente a marca de uma escrita que se constrói na tensão entre o mostrar e o dizer. A utilização do verbo no presente aproxima o texto da presen-

---

<sup>5</sup> Ver, a título de exemplo, o livro *Momento literário*, de João do Rio, em que o autor entrevista escritores da época sobre a relação entre literatura e jornalismo.

tificação operada pela imagem cinematográfica e o passado perde sua condição “natural” de tempo por excelência das narrativas, surgindo como uma dimensão que invade o presente, que irrompe em *flashes* trazidos pelos discursos dos personagens – discursos entrecortados pela intervenção dos gestos e fatos que a cena presentifica.

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

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

No parágrafo inicial de uma das partes em que é subdividido o primeiro capítulo do romance – parte essa cujo título é “Isso é um filme” –, o narrador declara: “Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem” (1994, p. 9). Em seguida, após algumas considerações sobre a opção por não seguir uma ordem linear no enredo, o narrador diz:

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

Ocorre que Tolstoi não escreveu *Guerra e paz* pensando na sua adaptação para o cinema, enquanto Rubem Fonseca escreveu um “romance-filme”, escrito de forma a orientar o trabalho do diretor e do roteirista.

É, então, necessário considerar que o universo cultural contemporâneo se caracteriza pela intensificação dos processos de deslocamento, interação e convergência, que se realizam em diferentes níveis e provocam mutações nos paradigmas estéticos da modernidade, afetando o *status* institucional da arte. Tal quadro, no qual a noção de superfície ganha proeminência, em detrimento da noção de

profundidade (avessa aos deslizamentos), encontra eco no próprio pensamento teórico pós-estruturalista com sua crítica da hermenêutica e sua valorização dos jogos intertextuais. Rejeitando a idéia de obra como produto finito, cujo destino estaria fechado depois de concluída, e afirmando o texto como produção aberta que se completa em cada leitura, vertentes do pensamento teórico da segunda metade do século XX questionam os lugares fixos, hierarquizados, em favor dos descentramentos. Ao se estender a noção de texto a todas as práticas significantes, como propôs Roland Barthes, dialogando com as reflexões de Bakhtin e Júlia Kristeva, tornam-se mais tênues as fronteiras entre as artes, acentuando-se a idéia de interseção de superfícies textuais. Também a valorização do pólo da recepção, a ênfase na leitura, está, de certa forma, em consonância, com um mundo caracterizado pela proliferação de relatos e imagens que se referenciam mutuamente e circulam pelas redes, sem que se pressuponha a idéia de um centro. Por esse viés, pode-se pensar a transposição das narrativas literárias para diferentes meios e suportes como exercícios, práticas de leitura, que as recriam sem que seja conferida qualquer primazia ao texto primeiro.

As adaptações, na contemporaneidade, situam-se em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, sem um claro ponto de origem, como observou Robert Stam (2003). Nesse movimento, as obras literárias vêm desempenhando o papel de prototextos dos textos cinematográficos e televisivos, para resgatar a terminologia empregada por Gerard Genette, em 1982. Fenômeno que não pode ser dissociado dos recursos que as tecnologias da comunicação vêm disponibilizando nem das estratégias utilizadas pelo mercado de bens culturais. Cabe destacar que a mídia audiovisual tem sido cada vez mais utilizada pelas editoras para divulgar livros: pequenos filmes, exibidos no cinema, na internet ou divulgados em CDs, são usados como *trailer* de livros de ficção, apresentando imagens que buscam sintetizar visualmente os livros. No caso do cinema, procura-se passar o *trailer* do livro antes de filmes que tenham alguma afinidade com a ficção literária. A mensagem audiovisual serve de chamariz para o texto, sobrepondo-se à publicidade escrita, como se as palavras impressas fossem insuficientes para atrair leitores, havendo necessidade de recorrer às imagens.

Procedimentos do mercado editorial, estratégias publicitárias e critérios de avaliação utilizados pela crítica jornalística apontam para uma série de mudanças que afetam a posição da literatura na hierarquia cultural, gerando a necessidade de repensar parâmetros teórico-críticos no campo dos estudos literários. Ressalte-se que a tecnologia digital, ao multiplicar a oferta textual, também contribui para a quebra de hierarquias. Além disso, como os critérios de valoração, na cultura impressa, passavam pela materialidade, isto é, pela atribuição de maior ou

menor valor aos suportes (livros, jornais, revistas, cartas etc.), a continuidade, na tela do computador, de diversos tipos de textos não deixa de afetar a hierarquização dos discursos. Não é à-toa que, paralelamente às pesquisas que priorizam os fluxos, as passagens de um meio a outro, decorrentes dos processos de “desmaterialização” dos textos, tem se ampliado o campo dos estudos voltados para os suportes, isto é, estudos que dirigem a atenção para a encarnação material dos bens simbólicos e sua relação com a leitura e a construção dos significados, bem como com o estabelecimento de padrões de valor.

Nesse cenário, o lugar tradicionalmente ocupado pela literatura na cultura ocidental moderna vem sendo alterado não só pela relativização de seus pilares universais ou pelos imperativos da razão mercantil que tende a reduzir todos os campos da atividade humana ao valor econômico, mas também pela interação da velha tecnologia da escrita com as mais recentes tecnologias disponíveis. A quantidade de textos que circulam pela rede, seja em *sites* que disponibilizam obras canônicas, seja em endereços mais voltados para a divulgação de escritores iniciantes, demonstra que a literatura continua a desempenhar um papel na cultura contemporânea, ainda que classificações e paradigmas de valor consagrados possam se tornar obsoletos diante, por exemplo, da convergência entre o mercado de livros e o de produtos audiovisuais ou da expansão de uma estética multimídia, em que textos, imagens e sons se combinam, entrelaçando-se as linhas divisórias de diferentes territórios artísticos.

## Abstract

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

Key words: Cinema; Literature; Publishing Market; Value.

## Referências

- AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONASSI, Fernando. Entrevista disponível em [www.webwritersbrasil.com.br](http://www.webwritersbrasil.com.br). Consulta em 24/10/05.
- BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. *Abril despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CARVALHO, Mário César de. *Carandiru – registro geral: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003.
- DIEGUES, Carlos. *O diário de Deus é brasileiro: notas, idéias, imagens e memórias da fabricação de um filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GALANO, Ana Maria. *Casa Grande Senzala & Cia: roteiro e diário*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- HUYSEN, Andréas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo e Vilela, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 1. São Paulo: 34, 1996.
- MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando e MULLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Letras mestiças*. Folha de São Paulo, 15 de junho de 2003, MAIS!.
- RIO, João do. *Momento literário*.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.