

## 5. Considerações finais

O modelo editorial adotado para o lançamento da segunda edição de *O cheiro do Ralo* pode induzir o potencial leitor a algumas confusões. À primeira vista, o contato com a proposta gráfica da capa do livro impede qualquer diferenciação segura em relação à capa do Dvd do filme homônimo dirigido por Heitor Dhalia. As imagens e a tipografia da capa do romance são todas retiradas dos elementos do filme. Em grande destaque está o rosto de Selton Mello (ou se preferirmos, “Lourenço”, o personagem por ele interpretado), elemento maior de uma colagem circular que sobrepõe e conecta outros atores/personagens do filme. Entre eles identificamos, na lateral do círculo, o perfil de Lourenço Mutarelli, que no filme interpreta o segurança do personagem “Lourenço”.

Mas a referência ao filme não se restringe à capa. A penetração dos elementos cinematográficos no corpo do livro fica ainda mais patente no texto da contracapa. O romance é apresentado a partir de um texto de Selton Mello que mistura suas impressões sobre o livro a histórias sobre o processo de realização do filme. O tom da apresentação é muito próximo ao de um *making-off*, em que as palavras surgem na forma de um depoimento pessoal. Selton Mello nos oferece o testemunho de um fascínio que não se restringe ao romance, mas também revela aspectos da produção do filme e, sobretudo, da sua participação como protagonista. Se a primeira edição trazia uma breve carta do cantor e compositor Arnaldo Antunes comparando o ritmo do livro ao dos quadrinhos, no segundo lançamento a editora decidiu privilegiar o cruzamento com o cinema. A escolha de um astro midiático como Selton Mello para referenciar o livro torna evidente a importância do diálogo com outros campos para o êxito comercial da literatura. A entrada de Mutarelli no mundo das letras, diferentemente do usual, não acontece referendada por outro escritor. Ao contrário, seu primeiro livro já surge ladeado por referências às outras linguagens que, de certa forma, também se fazem muito presentes na própria fatura do texto.

Em seu artigo “Literatura, roteiro e o mercado editorial: o escritor multimídia”, Vera Follain de Figueiredo já chamava a atenção para esses

atravessamentos de referenciais no mercado de livros. Sublinhava especialmente dois aspectos: o aumento significativo das publicações de roteiros cinematográficos e as transformações operadas nas republicações de livros adaptados para o cinema. Como exemplo do segundo caso, Follain tratou especificamente das alterações sofridas pelo romance *Cidade de Deus* em função da realização do filme: “o autor, após o sucesso da obra no cinema, retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação a primeira edição, tornando mais palatável o romance.” (Figueiredo, 2010, p.33) Esse tipo de procedimento colocaria em questão a própria noção da literatura enquanto produto final, na medida em que o texto não pode ser tomado como obra fechada ou encerrada. Se, em função do filme que inspirou, o livro pode ser retomado, adaptado ou reescrito a qualquer tempo, passa a ser impossível determinar o ponto em que a obra se conclui ou mesmo aquele em que ela tem início.

Como já vimos, a influência dos dados estéticos de outras mídias já se apresenta naturalmente absorvida pela linguagem literária. Escritores como Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Lourenço Mutarelli são constantemente elogiados pela capacidade de capturar referenciais estéticos da televisão, do cinema, ou mesmo da publicidade, e transformá-los em matéria criativa de suas literaturas. O uso de bricolagens, impressões de zapping, cortes no clímax da cena, narrativas conduzidas pela imagem são estratégias comuns aos textos de muitos desses escritores. Tendo isso em mente, convém rever a afirmação do cineasta Beto Brant quando alega ter como uma de suas pretensões “dar visibilidade à literatura de Marçal Aquino”. De certo modo, o uso dos termos na expressão de Brant dá a entender que essa literatura só alcançaria o atributo da visibilidade quando transformada em cinema, argumento que parece não se sustentar quando percebemos tantas estratégias afeitas ao universo audiovisual já incorporadas ao texto. Nesse sentido, seria mais pertinente pensar que Brant identifica nessa literatura uma visualidade latente que ele faz tornar sensível quando a transporta para o registro fílmico.

Quando Mario de Andrade externou seu desejo de realizar um romance cinematográfico trazia para a literatura brasileira um discurso de defesa da impureza e do contágio. Na sua aproximação com o cinema, o escritor não trouxe apenas o uso dos efeitos da montagem cinematográfica na estruturação do seu

texto. Trouxe também a idéia de uma literatura convertida em arte impura, caráter que o cinema já ostentava. No contexto atual, a idéia de arte impura parece elevada a um paroxismo. Se antes o contato se dava a partir de um diálogo entre expressões de vanguarda (no caso citado, entre o Modernismo e os experimentos da vanguarda cinematográfica russa), agora a relação assimila em pé de igualdade manifestações estéticas da alta e da baixa cultura. Literatura e cinema estabelecem, hoje, um diálogo contínuo e ininterrupto que também incorpora à trama de interlocuções dados da linguagem da televisão, da publicidade, dos quadrinhos, do vídeo-clipe e da internet. O aspecto híbrido das linguagens cinematográfica e literária já se manifesta no nascedouro dessas narrativas contaminadas pelos referenciais de outros campos das artes e da cultura de massa.

É nesse sentido que se fragiliza a idéia de adaptação enquanto passagem de um campo anterior e consolidado - a literatura, para um domínio que a sucederia - o cinema. A indagação que nos moveu a princípio, “O que buscam os cineastas na literatura brasileira contemporânea?”, mostrou-se insuficiente para lidar com uma realidade extremamente dinâmica e permeável. Não se trata mais de um caminho unívoco, em que o cinema iria recolher na fonte literária os elementos para nutrir sua narrativa. O contato entre os meios percorre uma pluralidade de eixos que oferecem sempre a possibilidade de uma circulação em mão dupla. O uso da palavra “busca” ofereceria a idéia de um lugar definido a ser encontrado, perspectiva muito distinta da que percebemos na maleável relação entre os campos da produção artística e midiática hoje. Relação constituída por encontros e desencontros, coincidências e estranhamentos, conflitos e conciliações.

Neste cenário, a perspectiva hierárquica que assegurava à literatura uma posição de solidez e de anterioridade em relação aos outros campos sofre sérios abalos. O acelerado trânsito entre os meios faz balançar o estável lugar do escritor no escalonamento hierárquico. Os mecanismos da cultura de massa, expressos especialmente pela abundante produção de imagens e sons, são responsáveis por um contundente impacto na organização simbólica que garantia à literatura um lugar canônico.

A série de contínuas transformações nos parâmetros da relação entre as artes e a cultura de massa conduzem também ao questionamento da noção de autor. Um fenômeno em especial se apresenta como um desafio maior à definição dos contornos da autoria: o contínuo deslizamento da obra. Um dos critérios mais

valiosos para determinar a qualidade de uma obra e por extensão do gênio de seu autor seria a sua perenidade. A verdadeira criação do gênio deixaria marcas para a posteridade. Partindo dessa premissa, a política dos autores se baseou em circunscrições categorizantes, tais como, estilo, personalidade, e, sobretudo, unidade obra-autor. A partir do instante em que é impossível definir o instante de conclusão da obra, como delinear os contornos de seu autor? Se a obra é sempre outra obra, em que momento pode-se identificar e eleger o seu gênio criador? A incapacidade de traçar limites fixos para a obra em seu ininterrupto trânsito entre meios provoca, assim, uma crise nos parâmetros de definição do autor. Em uma dinâmica pautada pela mobilidade, pela transformação e pela heterogeneidade o conceito de autoria já não pode se sustentar nos referenciais de unidade, originalidade ou permanência.

Como já identificamos nos posicionamentos de Marçal Aquino, Lourenço Mutarelli e Beto Brant, essa nova perspectiva conceitual não se dará sem crises e tensões. A excessiva diluição das certezas conceituais que historicamente pautaram a definição de fronteiras entre os campos artísticos, e entre a arte e o mercado, provoca o medo de esfacelamento em um contexto de anomia em que o sentido se perde nos vertiginosos deslocamentos entre linguagens. Traz também a pânico da apropriação pelos impiedosos mecanismos mercadológicos. A própria instabilidade do momento é provavelmente uma das causas de percebemos respostas e percepções tão distintas em relação a esses medos.

Como contraponto, talvez seja interessante reencontrar a percepção de Robert Bresson a respeito de seu papel enquanto artista. A escolha do personagem não poderia ser mais contrastante com a perspectiva atual. Bresson foi reconhecido pelos críticos proponentes da “política do autor” como um dos cineastas mais representativos da noção de autoria. Sua busca obsessiva pelo específico da linguagem fílmica, a insistente afirmação de uma pureza cinematográfica, sua coerência estilística e a capacidade de imprimir sua personalidade aos filmes que dirigiu lhe gabaritaram como poucos para receber a insígnia do autorismo. O documentário holandês “The road to Bresson” presta reverência ao gênio de Bresson ao tentar encontrar as raízes que fundamentam a coerência estética desse autor do cinema. Entretanto, quando questionado a respeito dos critérios que sustentam o seu gênio cinematográfico, Bresson surpreendentemente recorre ao pensamento de um célebre romancista francês:

Se vocês me perguntam a partir do que construo o rigor de meu cinema, eu sou obrigado a votar às reflexões de Stendhal a propósito das origens de sua criação. Dizia Stendhal: “As outras artes me ensinaram a escrever”.<sup>1</sup>

O que o cineasta Bresson - passando pelo escritor Stendhal - nos mostra é a absoluta impossibilidade de qualquer expressão artística se constituir supondo uma estrita separação das outras artes. O sentido híbrido entre imagem, palavra e som já estaria embutido na origem da criação artística.

José Carlos Avelar recolhe uma lógica similar no depoimento de Jorge Furtado a respeito do nascimento do seu desejo de fazer cinema. Avelar entende que o cinema de Furtado não se projetaria apenas na tela, mas se realizaria, sobretudo, na imaginação e no texto. Daí brotaria a sua valorização do roteiro nas etapas de confecção de um filme. Nas palavras do cineasta: “Para mim o roteiro é o momento em que realmente as coisas acontecem”. O apreço pelo aspecto verbal estaria também presente nas referências mais fundamentais de Jorge Furtado. Em entrevista a Claudiney Ferreira no programa *Jogo de Idéias*, as primeiras questões giram em torno da proximidade do diretor com a literatura e, em um dado momento, o entrevistador lança uma provocação purista: “Você nunca sentiu que estava fazendo literatura demais nos filmes?” De bate pronto, Furtado devolve uma resposta emblemática: “Às vezes me sinto fazendo literatura de menos, ao fazer cinema. Alguém já disse que o cinema vai se tornar uma arte quando deixarem só as legendas e esquecerem as imagens”.

A blague de Furtado serve para ilustrar o valor que o cineasta devota às palavras em seu processo de criação artística. Os termos dessa importância são esmiuçados na seqüência da entrevista, quando ele confessa que seu desejo de fazer cinema surgiu a partir da leitura de *O tempo e o vento*, quando começou a imaginar os personagens, os objetos, os cenários, as cenas e situações descritas por Érico Veríssimo. Ao falar de sua descoberta pessoal do encontro entre literatura e cinema, Jorge Furtado traz à baila uma qualidade preciosa para as artes, e que tem sua gestação justamente na articulação entre imagem e verbo: a capacidade de imaginar.

---

<sup>1</sup> Depoimento ao documentário “The road to Bresson”, dirigido por Leo De Boer, Holanda, 1984.

Na quarta conferência de *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino se volta para o atributo da visibilidade. Calvino parte da indagação de Dante a respeito da origem das imagens que invadem seu espírito para construir um questionamento mais amplo: de onde vêm as mensagens visíveis? Onde brota a imaginação?

Para Calvino as imagens se apresentariam ao poeta como imagens cinematográficas projetadas, ou recebidas em um televisor. A escrita seria o movimento seguinte a essa capacidade de imaginar visualmente, processo imaginativo para o qual Calvino cunha a expressão “cinema mental”. Expressão que poderia sintetizar a hipótese aventada por José Carlos Avellar a partir da análise da relação de Graciliano Ramos com o cinema: “Mas o romance, todo e qualquer romance, nasce de um cinema? Escrever é como fazer uma adaptação literária de um filme que o escritor, espectador privilegiado, viu antes de qualquer outro?” Tendo isso em vista, poderíamos também especular que a adaptação da literatura pelo cinema poderia se dar como manifestação do desejo de encontro com a imagem primeira, original, o “cinema mental do escritor”.

Calvino descreve dois caminhos possíveis para o processo imaginativo: um que vai da imagem à palavra e outro que parte da expressão verbal para alcançar a imagem. Analisando a própria experiência criativa, se reconhece mais afeito ao primeiro percurso. Seus livros teriam como ponto de partida imagens sintéticas como a de um homem partido ao meio, ou a de um rapaz caminhando por sobre as árvores. Apenas depois da imagem inaugural do processo criativo, a sua escrita seguiria os ditames lógicos da expressão verbal. No entanto, se para Dante essas imagens seriam inspiradas por Deus, Calvino lembra que os escritores contemporâneos preferem atribuí-las a emissores ligeiramente mais telúricos, “tais como o inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças a sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações de um ser num determinado instante ou ponto singular”. A possibilidade de articular, combinar, reajustar o infinito manancial de imagens que a cultura nos fornece (e nesse ponto, Calvino não estabelece qualquer distinção de valor entre a cultura de massa e as outras tradições) seria o mecanismo produtor da faculdade imaginativa.

No entanto, essa capacidade estaria diante da ameaça de soterramento pelo excesso de imagens produzidas no atual contexto cultural. A “civilização da imagem” estaria colocando em risco o espaço reservado à imaginação individual:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o risco de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de por em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre a página branca, de *pensar* por imagens. (Calvino, 1990, p.108)

A capacidade de ver por olhos fechados se manifesta na tensão com a profusão de imagens que nos invadem de olhos abertos. Para Calvino, cabe a cada um inventar uma pedagogia pessoal que garanta a cristalização da imaginação nesse turbilhão de imagens fluidas. A aptidão para pensar por imagens se daria na relação das histórias individuais com o repertório que a cultura nos oferece ou impõe. Calvino conta então a história do caminho de constituição do seu próprio universo imaginário. A infância do escritor italiano foi povoada pelas figuras dos seminários infantis e pelos gráficos e cores dos Comics americanos. A partir daquelas cenas impressas inventava narrativas que se sobrepunham e se transformavam a cada nova leitura das revistas. Se por um lado Calvino imputa a proximidade com essas imagens a responsabilidade por um atraso na capacidade de se concentrar sobre a letra impressa, por outro reconhece nas constantes leituras dessas figuras a sua escola de fabulação, lição fundamental para a definição do seu modelo de escrita.

Do permanente confronto entre a profusão de imagens e a capacidade pessoal de fantasiar a partir delas, emerge e se constitui a potência imaginativa do artista. A impossibilidade de alcançar um bom termo no conflito entre imagem e letra, entre verbo e visão seguirá movimentando argutas provocações mútuas entre campos da criação artística. Millor Fernandes é autor de uma dessas provocações, em tom de anedota. Diante da desgastada frase feita “Uma imagem vale mais do que mil palavras”, Millor desafia: “Então me mostre essa frase em uma imagem”. A série de provocações poderia ter como réplica uma reflexão de Jorge Furtado: “Há quem diga que a função da literatura é escrever algo infilmável. E a função do cinema é tentar filmar isso.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Entrevista a Claudiney Ferreira no programa Jogo de Idéias do Itaú Cultural. <http://www.youtube.com/watch?v=JjTcNhK-a2Q>  
Consulta em dezembro de 2010.

Como se vê, a tensão entre os termos da relação entre literatura, cinema, e mercado, ou, por outro, entre a “civilização da imagem”, a palavra e a imaginação parece, felizmente, longe de encerrar. E é por entre as poucas rotas seguras e os muitos desvios nessa intrincada malha de forças de atração e repulsa que o autor contemporâneo tenta desenhar seu caminho.