

CINEMA, ROTEIRO E LITERATURA: DILUIÇÃO DE FRONTEIRAS

Aluno: Eduardo Miranda Silva
Orientador: Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Introdução

Já em 1923, com *Amar, Verbo Intransitivo*, Mário de Andrade dava indícios de uma literatura que queria, além de dizer, mostrar. O romance era tão cinematográfico que, quando da sua adaptação para a tela em *Lição de Amor*, Eduardo Escorel optou por transformar a estrutura fragmentada de cinema numa narração mais tradicional e linear¹. Como observou José Carlos Avellar, a ruptura proposta pela literatura modernista já trazia em si, em sua forma de narrar, uma espécie de roteiro de cinema². Em 1922, uma frase atribuída a Mário de Andrade apontava o cinema como “a criação artística mais representativa de nossa época”.

Na literatura mais recente, dentre inúmeros outros, pode-se citar, como exemplo dessa interseção entre linguagens, o conto “Zoom”, do livro *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca. No conto, a narrativa se constrói buscando superar as limitações próprias do código verbal, tentando levar o leitor à visualização do cenário e da sucessão de cenas³: a começar pelo título *Zoom*, que remete para o movimento de aproximação feito pela máquina fotográfica. Tem-se a impressão de que o olho do narrador se transforma na teleobjetiva de uma câmera fotográfica. Assim, percorre todo o ambiente no qual a história se desenvolve. Ora se aproximando, ora se distanciando. Ora captando detalhes de personagens e objetos, ora mostrando-os num plano mais aberto.

Por outro lado, a estreita relação entre o Cinema Novo e a literatura tem sido assinalada por vários críticos:

O diálogo com a literatura não se faz apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis (...) Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social⁴.

Quando destaca esse diálogo entre cinema e literatura, Ismail Xavier não trabalha com a idéia de tradução, observando diferenças de sensibilidade e perspectiva entre um escritor e um cineasta, e a impossibilidade de transposição de um livro para o filme. Para ele, o texto literário passa a ser ponto de partida. O filme não se limita a dialogar somente com a obra de inspiração, mas, também, com o contexto atual, de forma que essa releitura cinematográfica provoca uma renovação da obra literária.

Objetivos

No âmbito desta pesquisa pretende-se identificar e analisar alguns dos entrelaçamentos entre a literatura e o cinema brasileiros. Serão, então, tomados como objetos de estudo os seguintes livros que, de uma forma ou de outra, se reportam ao cinema: *O Invasor*, de Marçal

¹ Ver a esse respeito AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986. p. 223.

² Ibidem. p. 209.

³ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 143 e 144.

⁴ XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 19.

Aquino, *O Selvagem da Ópera*, de Rubem Fonseca, *Abril Despedaçado*, de Pedro Butcher e Anna Luiza Muller e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

O livro *O Invasor* foi publicado depois do filme. A princípio, Marçal Aquino pretendia escrever um romance a partir do enredo criado por ele. O projeto foi interrompido para que Aquino escrevesse, inspirado neste mesmo enredo, um roteiro para ser filmado por Beto Brant. Depois do filme pronto, Aquino retoma a idéia do romance. Agora, a partir do roteiro e do filme. Finalmente, o livro *O Invasor* é lançado com o romance, o roteiro e algumas fotografias do filme.

Em *O Selvagem da Ópera*, Rubem Fonseca apresenta, já no primeiro capítulo, o subtítulo “Isto é um Filme” e se propõe a escrever um texto que servirá de base para um roteiro a ser filmado, posteriormente. Entretanto, antes mesmo de uma possível adaptação, o leitor de Rubem Fonseca perceberá que tem em mãos um romance que pode ser visto⁵. Isto porque Rubem narra a vida de Carlos Gomes e, paralelamente, indica o posicionamento de mobílias do cenário e o movimento da câmera sobre cada personagem. Se, em determinado momento, está escrito que a câmera deve fazer um close no olhar de Carlos Gomes ou fechar a lente no maestro e num cantor lírico, sentados à mesa, o leitor, mais do que imaginar através da narração, pode sentir a importância e a dramaticidade que se deve dar à cena, em particular, de acordo com o que pede Rubem Fonseca, através de um olho cinematográfico.

No caso do filme *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, a análise focalizará a publicação de *Abril Despedaçado, história de um filme*, de Pedro Butcher e Anna Luiza Müller, em que é narrada toda a produção do filme e as histórias da equipe, nas locações. Além disso, estão contidos no livro o roteiro do filme e mais de 80 páginas de belíssimas fotografias das locações, das filmagens e da produção do filme de Walter Salles. O diretor, ao adaptar para o cinema um livro que tem sua história narrada na Albânia, reafirma a idéia do livro como ponto de partida. O livro do albanês Ismail Kadaré é transposto para o nordeste brasileiro. Em comum, o livro e o filme têm a vingança levada às últimas conseqüências. Quando Walter Salles foi pedir os direitos do livro ao autor, “Kadaré foi o primeiro a reconhecer que a história de *Abril Despedaçado* poderia se passar em qualquer lugar onde existisse cobrança de sangue e lutas de família.”⁶

Já em *Cidade de Deus*, nossa atenção se volta para a segunda edição do romance, lançada em 2002 – também ano de lançamento do filme homônimo de Fernando Meirelles. Nesta edição revista por Paulo Lins, é possível observar os objetivos visados pela editora e pelo autor quando decidem reeditar o livro: tornar *Cidade de Deus* um texto mais palatável ao grande público médio que, agora, procura menos o aspecto romanesco que o texto embrionário e que deu origem a uma das maiores bilheterias do cinema nacional nos últimos dez anos. Deste modo, mudanças na narrativa, como a supressão de histórias e, conseqüentemente, a redução do número de páginas, e no projeto gráfico do livro, como a opção por ilustrar na capa uma fotografia do filme promovem a aproximação da literatura e do cinema, trazendo à tona a revisão de valores em ambas as linguagens.

Metodologia

A partir dessas publicações a pesquisa visa pensar o lugar que o roteiro vem ocupando no mercado editorial, como produto intermediário entre a literatura e o cinema, num momento em que as próprias fronteiras da chamada alta literatura parecem se redefinir. Assim, cabe lembrar as diferentes visões que os cineastas apresentaram do papel exercido pelo roteiro, a maior ou menor importância que lhe foi conferida, segundo a opinião de alguns diretores. O

⁵ Ver a esse respeito FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 147

⁶ BUTCHER, Pedro; MULLER, Anna Luiza *Abril Despedaçado*: história de um filme. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 80.

cineasta americano Martin Scorsese, por exemplo, afirma ser inconcebível a idéia de um filme feito de pedaços, um filme feito sem roteiro. Caso curioso é o de Jean-Luc Godard. A convergência e a diluição das fronteiras entre texto e imagem, em sua obra, pode ser comprovada e exemplificada no filme *Acossado*, em que o espectador toma conhecimento das investigações policiais não pelos fatos narrados e mostrados, mas pela leitura dos jornais. Godard vai na contramão dos “espectadores de cinema, que são como animais realistas: só crêem no que vêem”⁷ e questiona a verdade da imagem, abrindo, conseqüentemente, outras possibilidades de narrativa, além da visual. Entretanto, Godard se refere pejorativamente atribuindo a origem do roteiro ao exemplo de Mack Sennet, comediante do gênero “pastelão”, do cinema americano, que, a despeito dos produtores, chegava no estúdio e inventava as cenas no momento presente. Depois das filmagens, um contador da produção anotava o número de tortas, de atores e de metros de filmes utilizados. Posteriormente, por imposição dos produtores, os custos de produção passaram a ser controlados antes das filmagens. Assim, Sennet esbarrava nas normas da produção, de modo que o número de tortas, os atores e o texto ficaram submetidos aos interesses da produção, que acabava determinando o estilo do filme.

Em *São Bernardo*, de Leon Hirszman, a ausência de roteiro se deu pelo fato de o diretor considerar que o livro homônimo de Graciliano Ramos já seria um guia para a realização do filme. Assim, Leon partiria de um pensamento literário. José Carlos Avellar levanta a hipótese do roteiro ter sido uma das sementes na relação entre cinema e literatura, já que o trabalho de análise, de codificação e de recriação das formas de representação passam a ser feitas por escrito.⁸ Sem dar respostas, o autor abre a discussão através de diversas perguntas sobre o roteiro:

Existiria uma outra forma – a fotografia, talvez; o desenho talvez – de esboçar um filme? Por que fazemos um filme primeiro por escrito para depois fazê-lo de verdade em imagens em movimento? E, se escrever é preciso, como se deve anotar uma história, uma idéia ou um sentimento pensando em imagens, nascido para se expressar através de imagens em movimento? Que ligações existem entre o texto antes do filme e o filme depois do texto? Uma estrutura dramática organizada através de palavras é transformável em imagens? Que valores fazem este texto – o roteiro – escrito para ser jogado fora quando o filme fica pronto?⁹

O cineasta Nelson Pereira dos Santos afirma ser o roteiro um produto necessário para o cinema organizado industrialmente. No entanto, o diretor se remete a uma velha escola da autoria integral. Nesse tipo de produção é dada ao diretor uma maior autonomia, de forma que o resultado final do filme se assemelha mais a uma espécie de montagem mental do filme (elaborada na cabeça do diretor) do que a um roteiro concebido antes da realização das filmagens.¹⁰

Para Jean-Luc Godard, um dos criadores da *nouvelle vague*, movimento francês que privilegiou a direção na chamada “política dos autores”, “a perversão da noção de autor é incontestavelmente uma herança maldita da *nouvelle vague*”. Com esse dado, é possível perceber o efeito de esvaziamento da importância do roteirista diante dos diretores da nova onda francesa. Ainda segundo Godard, apoiava-se “mais facilmente um mal filme de autor que um bom filme de alguém que não o era. E depois o conceito se inverteu, se transformou em culto ao autor, e não a seu trabalho.”¹¹ Como conseqüência disso, o trabalho do roteirista sofreu um apagamento. Em primeiro lugar, para que se ressaltasse o estilo do diretor e, em

⁷ PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. p. 32.

⁸ AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986. p. 223.

⁹ AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986. p. 223.

¹⁰ *Ibidem*. p. 225.

¹¹ GODARD, Jean-Luc. Perversões do autor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 2004. Mais! p. 4.

segundo, para que se apagasse o passado do cinema clássico francês, que “reduzia o cinema a uma mera tradução de um roteiro preexistente, quando deveria ser visto como uma aventura em aberto no campo da *mise-en-scène* criativa”¹², nas palavras de François Truffaut, outro diretor e teórico da *nouvelle vague*.

Em *Abril Despedaçado*, “Walter Salles não escreve roteiros detalhistas, mas nos primeiros esboços de sua versão (...) é possível perceber que desenha o filme na cabeça.”¹³ Na produção do filme, com o *set* principal pronto e a dois meses de começar os trabalhos de preparação, o diretor e a equipe ainda alteravam a ordem de algumas cenas do filme, chegando a causar aflição nos atores. Também o roteirista Leopoldo Serran não acredita no cinema de roteiro, mas no gosto do diretor para quem vai escrever. Segundo o roteirista, o seu trabalho é literário e bastante semelhante ao de um escritor. Alguns textos adaptados por ele – *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *Macunaíma* e *A Falecida*, por exemplo – pretendem mais descrever de forma literária e oferecer possibilidades à produção de imagens do que atender aos modelos convencionais de roteiro.¹⁴ Já Cacá Diegues vê o roteiro como produto que produz um prazer específico e que caminha independente do filme.

São questões como essas que se pretende discutir, levando em conta a permeabilidade de linguagens e a autonomia que o roteiro vem adquirindo, como um produto a ser comercializado independente do filme.

A partir daí, caberá refletir sobre a quebra de hierarquia entre literatura e cinema, do ponto de vista da chamada alta cultura: a literatura e o cinema se misturam e ambos podem estar inseridos na cultura de massa ou numa cultura de consumo mais restrito. O cinema, através dos roteiros ilustrados com fotos do filme, publicados em livro, beneficia-se do valor simbólico deste suporte, ao mesmo tempo em que abre um novo filão para a indústria editorial, servindo também de publicidade para a venda da obra adaptada, como observou Vera Follain¹⁵.

Conclusões

1. *O Invasor*

Numa edição do livro *O Invasor*, pela Geração Editorial, lê-se “Roteiro de Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, baseado na novela *O Invasor* de Marçal Aquino”.¹⁶ À primeira vista, esta apresentação nos remete para um fenômeno comum, isto é, o das freqüentes adaptações de obras literárias para o cinema. No entanto, existe aí uma questão a ser pensada, porque o filme foi lançado antes do romance, que foi publicado junto com o roteiro. Quando o cinema é transposto para o livro, outras indagações surgem sobre a relação entre literatura e cinema. Ao abordar o caminho inverso percorrido pela publicação de *O Invasor*, não se pretende afirmar que o cinema “vira” literatura, mas que o valor dado ao texto cinematográfico – o roteiro – precisa, agora, ser pensado de forma diferente, necessita ser discutido.

Em *O Invasor*, apesar do trecho de apresentação, citado no parágrafo anterior, o filme não é baseado no romance. A complexidade é maior e, por isso, cabe narrar brevemente esta história: em 1997, com metade do livro pronto, Marçal Aquino mostrou parte desses escritos ao diretor de cinema Beto Brant, que se interessou em filmar o enredo. Aceita a proposta do diretor, Marçal Aquino abandonou o processo de produção do livro para escrever o roteiro do

¹² STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP, Papirus, 2003. p. 103.

¹³ BUTCHER, Pedro; MULLER, Anna Luiza *Abril Despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 83.

¹⁴ AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986. p. 230.

¹⁵ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores*. Revista Semear, Rio de Janeiro, n. 11, 2005.

¹⁶ AQUINO, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

filme. Só depois do roteiro pronto foi que o escritor retomou o romance *O Invasor*, num “processo inverso”¹⁷. A produção do filme de Beto Brant é de 2001.

A inspiração vinda do roteiro para compor o romance pode ser comprovada na afirmação do escritor, que encontrou dificuldades, mas, também, soluções:

Abandonei o livro para fazer o roteiro e, enquanto escrevia, descobri todas as soluções dramáticas da história. Normalmente, meu método de trabalho é outro. Eu começo uma história e nunca sei onde aquilo vai dar. Tá outra diferença da literatura para o roteiro: o roteiro precisa de um planejamento, não dá pra se lançar ao mar... o livro, não. Começo a narrar e vou investigando o que acontecerá entre as personagens. (...) Quando retomei o livro *O Invasor*, já tinha tudo resolvido no roteiro. Foi um processo inverso, que espero não repetir.¹⁸

Assim, a “facilidade” encontrada por Marçal Aquino para escrever o romance, depois de o roteiro estar com as soluções dramáticas resolvidas, nos faz lembrar as palavras de Ricardo Piglia: “Las palabras importan menos, salvo en los diálogos, pero los diálogos son fáciles de escribir, sólo hay que tener buen oído. La clave es el relato, eso es lo que tiene en común el cine y la literatura. Al menos cierto tipo de relato. En el sentido clásico.”¹⁹

Já o escritor e roteirista Jean-Claude Carrière problematiza a questão. Para ele, não há nenhuma simplicidade em escrever um roteiro. Além de saber como os filmes são feitos, é preciso que haja no roteirista uma “convergência de qualidades raramente reunidas”:

É necessário ter talento, é claro, o dom da invenção. É necessário ter engenhosidade, empatia, tenacidade. É necessário ter um mínimo de capacidade literária e às vezes até de perícia. É necessário ter uma sensibilidade especial para o diálogo e uma respeitável bagagem técnica. Conforme disse Tati [o diretor francês Jacques Tati], é preciso saber *como* os filmes são feitos. Senão, escrevemos para o vazio, numa torre de marfim, e o escrito, ainda que seja elegante, permanecerá intraduzível. E é preciso saber que as coisas que escrevemos terão um custo.²⁰

Ainda no campo das dificuldades, em relação a como classificar o livro *O Invasor* (se é romance, se é roteiro ou qual dos dois inspira o outro), mais um questionamento se apresenta. Já no início do livro, no índice de catálogo sistemático: a terminologia que classifica o livro é a seguinte: “Romance Brasileiro”. Não existe, portanto, nenhuma referência ao roteiro. Este fato suscita, novamente, a discussão em relação ao valor do roteiro.

Situando o roteiro “não como o último estágio de um percurso literário, mas como primeiro estágio de um filme”²¹, Carrière propõe outra função do roteiro, a de que este material seja de leitura particular para cada profissional que trabalhará com aquele texto:

De todos os tipos de escrita, o roteiro é o que se destina ao menor número de leitores por título: no máximo, uma centena de pessoas. E cada um desses leitores irá consultá-lo em razão de seus próprios objetivos, particulares e profissionais. Os atores irão ler, freqüentemente, apenas os trechos relacionados ao seu papel (o que é conhecido como “leitura egoísta”). Os produtores e distribuidores irão procurar apenas os sinais de seu possível sucesso. O gerente de produção contará o número de figurantes, de filmagens noturnas. O engenheiro de som ficará ouvindo o filme à medida que vira as páginas, enquanto o diretor de fotografia ficará vendo a iluminação, e assim por diante. Toda uma série de leituras específicas. O roteiro é um instrumento, que é lido, anotado, dissecado – e descartado. Sei perfeitamente que alguns colecionadores os guardam e que, às vezes, eles são até publicados, mas isso apenas quando o filme dá certo. Na esteira deste, o roteiro sobrevive.²²

¹⁷ Entrevista de Marçal Aquino. Disponível em <www.webwritersbrasil.com.br>. Acesso em: 15 mar. 2005.

¹⁸ Entrevista de Marçal Aquino. Disponível em <www.webwritersbrasil.com.br> Acesso em: 15 mar. 2005.

¹⁹ PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. p 29-30

²⁰ CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 147

²¹ CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.146

²² Ibidem. p.147.

Seguindo este raciocínio, é possível concluir que o roteiro é invalidado a partir do momento em que o filme está pronto. O filme se liberta dos planos escritos, como, por exemplo, o roteiro, e ganha a tela dos cinemas. Por outro lado, o roteiro desaparece para dar lugar à sua finalidade, sofre uma metamorfose para se tornar um produto audiovisual.

Isso evoca algumas conclusões clássicas ou mesmo conservadoras: a de que a obra do diretor é a que vai permanecer, já que o produto final é, em tese, de sua autoria. Deste modo, Jean Claude Carrière acredita que o roteirista precisa adquirir e manter a humildade, “não só porque o filme pertence com mais frequência ao diretor, e somente o nome dele será glorificado (ou difamado), mas também porque a obra escrita, depois de manuseada e utilizada intensamente, será finalmente posta de lado”²³. Assim, o roteirista deve se distanciar do roteiro, passando a dedicar seu amor ao filme.

Marçal Aquino também tece suas considerações a respeito do valor do roteiro:

O roteiro é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto. Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde, no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde. Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção.²⁴

Entretanto, o mesmo Marçal Aquino e o crítico José Carlos Avellar rechaçam, de certa forma, a idéia defendida anteriormente, quando põem em pauta um debate sobre a autonomia dos roteiros cinematográficos. Essa discussão é, em parte, reflexo de um aumento quantitativo nas publicações desse gênero, nos últimos anos, e diz respeito não a um roteiro que precisa ser publicado em conjunto com o romance (no caso de uma adaptação) para que este sirva de alavanca para o sucesso daquele, ou vice-versa – o roteiro sirva para divulgar a obra literária –, mas de um roteiro *per se*, como propõe Avellar:

Um roteiro é um relato que se refere a um filme assim como uma fotografia se refere ao fragmento de real nela registrado, fixando o movimento, limitando o campo de visão. Mas, da mesma forma que uma fotografia pode ser vista e apreciada independente do fragmento de real a que se refere, não poderia um roteiro ser visto como uma forma narrativa autônoma, como algo bem próximo do texto de uma crítica de cinema?²⁵

Além da idéia de obra autônoma defendida por Avellar, o escritor e roteirista Marçal Aquino, tratando de *O Invasor*, vê, na forma como o livro foi publicado, uma finalidade didática que possibilita ao leitor / espectador traçar pontos de comparação entre o romance, o roteiro e o filme: “Até achei legal porque se pode entender todo o processo, você vê aí a literatura, se tiver paciência de ler o roteiro (porque ler roteiro não é fácil) e quiser ver o filme, então tem a comparação de como é o andamento de uma obra para outra linguagem”.²⁶

Sendo assim, pressupõe-se que a visão acerca do roteirista e de seu trabalho se alteram já que o roteiro se torna um produto comercializado. Como contraponto, Jean Claude Carrière apresenta o exemplo de Flaubert, que defendia e procurava para si o eclipse total do autor. Admirava, como exemplo maior, o dramaturgo William Shakespeare que, a despeito de sua personalidade, já dizia tudo em sua obra, não sendo necessário ao seu leitor o conhecimento do caráter do escritor. Seus livros seriam compreensíveis sem a sua ajuda²⁷. O roteirista, talvez, não busque o eclipse, mas o reconhecimento, não só nos meios de produção

²³ Ibidem. p. 148.

²⁴ Entrevista de Marçal Aquino. Disponível em <www.webwritersbrasil.com.br> Acesso em: 15 mar. 2005.

²⁵ AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. p.234.

²⁶ Entrevista de Marçal Aquino. Disponível em <www.igler.ig.com.br> Acesso em: 15 mar. 2005.

²⁷ CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.179.

cinematográfica, mas à luz do público, sendo visto como co-autor, ao lado do diretor ou mesmo com um grau de autoria acima do diretor do filme. No cinema atual é raro o roteirista ser referência para que se lembre de um filme, com exceções como o norte-americano Charlie Kaufman, autor de textos originalmente extravagantes (*Quero ser John Malkovich*, *Adaptação e Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*). Essa idéia rememora o cinema francês, antes da *nouvelle vague*, quando, na década de 1950, grande parte dos filmes eram mais ou menos parecidos na direção cinematográfica – esta era a principal crítica de revistas como a *Cahiers du Cinéma* – e, ao mesmo tempo, diversificados em relação ao enredo. O que sobressaía era o roteiro e, logo, a imagem do roteirista tinha maior projeção. Na maioria das vezes, o diretor fazia um trabalho quase padronizado, sem imprimir o seu estilo próprio.

Não obstante, o roteirista está longe de ser comparado a um escritor. As barreiras técnicas e financeiras colocam todo o trabalho de criação nas mãos da produção e do diretor do filme. Segundo Carrière, o roteirista precisa saber que “um roteiro é sempre o sonho de um filme”²⁸. Diferente do escritor que cria livremente, o roteirista precisa estar sempre pensando em todos os tipos de restrições e ainda precisa convencer o diretor e os produtores do filme de que a sua história é boa e, por isso, pertinente que seja narrada na íntegra, sem cortes que a prejudiquem. Argumentando a favor dos roteiristas, Ricardo Piglia vê uma subordinação em excesso do roteirista e se pergunta retoricamente sobre filmes famosos de diretores igualmente prestigiados, mas de roteiristas desconhecidos: “Alguien se recuerda quiénes escribieron el guión de *Rocco y sus hermanos*?”²⁹ (*Rocco e seus irmãos*, filme do diretor italiano Luchino Visconti).

E quando se discute as limitações do roteiro, podemos pensar na trajetória histórica do roteiro e, logo, na dificuldade para que este fosse naturalmente incorporado às produções e, principalmente, ao trabalho de diretores e atores. Já foram exemplificados aqui casos como o do comediante americano Mack Sennet, narrados de forma crítica por Godard. Carrière, na autoridade de roteirista, destaca o efeito racionalizador no trabalho dos atores, mas também o mal-estar que essa “imposição” de regras por escrito – e que devem ser obedecidas – gera:

Eu percebo com freqüência, durante os ensaios de uma peça, por exemplo, que se damos oralmente uma fala para um ator, sem escrevê-la, ele a trata despreocupadamente e muitas vezes com fértil inventividade. Se você escreve a mesma fala numa folha de papel, ou, melhor ainda, a entrega datilografada, o ator a respeita imediatamente. Isto pode até paralisá-lo.³⁰

Em *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Blvd.*), de 1950, a personagem Norma Desmond (Gloria Swanson), uma ex-diva do cinema mudo, contrata Joe Gillis (William Holden), um roteirista de filmes B, em Hollywood, para que este redija o texto que será encenado por ela. Norma é uma atriz decadente, que não se adapta ao cinema do momento, em Hollywood e é iludida por seu mordomo e por si própria, – esse único empregado da casa era o diretor de todos os seus filmes e, agora, cuida para que a atriz continue vivendo num mundo fantasioso e não enlouqueça. O seu objetivo é reviver a época de ouro, mostrar a todos que o cinema mudo, e ela principalmente, não morreram. Coerente com a idéia de Norma, mas bastante ironicamente com o ofício de Joe, a atriz se incomoda com as falas escritas pelo roteirista. Ela deseja um roteiro nos moldes do cinema antigo, onde se privilegiava mais as feições e a dramaticidade dos atores. A atriz afirma que o cinema ficou pequeno para suportar sua estrela.

No filme de Billy Wilder, talvez, a origem do problema seja diferente do abordado por Jean-Claude Carrière, mas tanto o incômodo de Norma Desmond, atriz do cinema mudo que se incomoda com a simples existência de um roteiro em “Crepúsculo dos deuses”, quanto o

²⁸ Ibidem. p.179.

²⁹ PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. p 32.

³⁰ CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.154.

dos atores, citados pelo autor, que preferem as falas dadas oralmente convergem, ao final, para o mesmo ponto: o roteiro.

2. O Selvagem da Ópera

No filme *Sedução da Carne* (1954), baseado no conto *Senso*, de Camillo Boito, o diretor italiano Luchino Visconti rompe com a estética neo-realista, que vinha caracterizando sua filmografia, e transforma o seu cinema em ópera e melodrama, utilizando como pano de fundo a invasão austríaca na Veneza de 1866. O enredo conta a história da Condessa Serpieri, uma nobre italiana que participa da resistência, mas que fatalmente se apaixona pelo tenente austríaco Franz Mahler. Na tela, o diretor condensa diversas vias de expressão artística: as óperas de Bruckner e Verdi são encenadas no palco. Nela, há o canto, a música, a pintura (para mostrar a aristocracia, que está em decadência), a arquitetura e a literatura – esta última, na maioria das vezes, inspiração para o libretista adaptar à linguagem operística. Visconti lança mão da linguagem de ópera em todo o filme: da interpretação enfática e teatral à estrutura da trama organizada em atos. Assim, já tendo mostrado o poder de reunir diversas artes dentro de seu filme, Visconti parece agora querer nos chamar a atenção para o fato de que a ópera já fazia essa convergência antes da existência do cinema.

Em “O Selvagem da Ópera”, o escritor Rubem Fonseca aborda a vida do compositor Carlos Gomes, uma figura emblemática para discutir a ópera, a literatura, o cinema e a cultura brasileira. Imerso no mundo da ópera, Rubem nos remete às semelhanças desta com o cinema. E, assim como Luchino Visconti, nos descreve através de um movimento de câmera, agora por meio da literatura, um cenário operístico e as demais representações artísticas contidas nele:

Galeria de museu. Câmera percorre em travelling a pintura *A batalha de cavalaria*, de Salvator Rosa, detendo-se em alguns detalhes, enquanto se ouve a abertura da ópera. O maestro e o libretista olham o quadro.³¹

Conforme transcorre a leitura, torna-se perceptível a associação que se pretende fazer entre o libretista (aquele que adapta ou escreve o texto para ser encenado) e o roteirista de cinema (também este responsável pelo texto de encenação)³². Ainda no campo de semelhanças, os acessos de fúria do compositor brasileiro propõem um diálogo com a figura do diretor de cinema visto como um *pop star*, aquele que está acima de todas as coisas e, às vezes, sobrepõe-se ao produtor do filme. Uma avaliação do temperamento extremamente passional de Carlos Gomes e de sua relação de amor e ódio com os libretistas faz lembrar a vaidade dos diretores de cinema, sobretudo quando o movimento da *nouvelle vague* passou a depositar grande responsabilidade no diretor do filme, deixando assim, em segundo plano, o roteiro e, conseqüentemente, a figura do roteirista de filmes. Na *nouvelle vague*, como já observara Godard, a assinatura do autor assume grande importância, independente do resultado do trabalho. O caso de Carlos Gomes é bastante ilustrativo para o exemplo cinematográfico: dono de uma pesada assinatura a partir de sua obra-prima *O Guarani*, o músico tem dificuldade para conquistar a almejada unanimidade de crítica e público no eixo Brasil-Itália. O fato não quer significar que a obra do compositor seja de má qualidade, mas ressalta o impasse que um único trabalho, geralmente o primeiro de todos, pode causar para continuidade da carreira de determinados produtores de arte.

A ânsia de obter o sucesso marca a trajetória do personagem. Mais uma vez, a alusão que Rubem Fonseca faz ao cinema vai propor o debate em torno dessa arte. As inúmeras

³¹ FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 111.

³² FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 154.

dificuldades, atropelando o desejo de solidificação do cinema brasileiro, serão as mesmas enfrentadas pelo compositor, que não tem a visão de profissionalismo quase industrial do ciclo de óperas na Itália³³. O cinema brasileiro igualmente não possui o mesmo nível de profissionalismo, de divisão de tarefas (incluindo nesta o roteirista) do cinema industrializado norte-americano. O músico também se queixará dos Estados Unidos, afirmando que “os americanos não se interessam por nada que não seja uma novidade da vida prática, isto é, o meio mais fácil de ganhar dólares.”³⁴ Isso levará o maestro a afirmar que na América do Norte a arte é um mito. Assim, a falta de uma visão total da própria carreira vai fazer com que Carlos seja, muitas vezes, ludibriado por produtores que estão à sua volta. Este será um importante fator para o definhamento da carreira e da vida pessoal de Carlos.

A partir da viagem de Carlos Gomes e de seu estabelecimento na Itália, Rubem Fonseca aborda a noção de pertencimento do músico, as barreiras culturais que ele enfrenta na Itália e, posteriormente, a aceitação, por parte dos brasileiros, de um músico que era até então um “produto nacional”, mas que agora compõe óperas numa linguagem universalizada e de difícil e discutível identificação com o público e com a crítica brasileira. Carlos vai estar dividido entre os dois países, ora sentindo uma falta de acolhimento do povo brasileiro, ora reclamando do clima tropical e voltando à Itália para conseguir compor (no que nem sempre terá sucesso). Outros fatos irão acentuar o conflito do músico: a imagem de selvagem que Carlos tem aos olhos dos italianos e da própria mulher, Adelina e a indefinição da nacionalidade do filho, já próximo ao fim do romance.

Carlos Gomes também enfrentará o dilema de produzir segundo sua intuição artística e tentar agradar à opinião especializada ou fazer concessões ao público. O resultado disso é a criação descontínua que, em conjunto com a má administração dos assuntos financeiros relacionados ao seu trabalho, levará o músico à ruína.

Todos esses choques tematizados em *O selvagem da Ópera*, que transcendem a narrativa da vida de Carlos Gomes, servirão à reflexão sobre o cinema e sobre o deslizamento e a diluição das fronteiras entre as linguagens. A começar pelo subtítulo *Isto é um filme*, em *O selvagem da Ópera*, Rubem Fonseca não quer dizer que o seu romance seja um roteiro de filme ou um argumento, mas um texto que se aproxima em muitos aspectos da linguagem cinematográfica e que se quer como cinema, sem ter necessariamente que ser filmado. Esta literatura não só narra – como se faz tradicionalmente – mas causa uma sensação de presentificação ao “mostrar” a disposição de objetos e pessoas diante de uma câmera. Rubem convida o leitor / espectador a visualizar a cena, conduzindo o seu olhar.

Para tornar mais real a noção de filme, o autor lança mão de recursos frequentemente utilizados no cinema, como a elipse, a omissão de fatos que não julga relevantes (a infância do músico, por exemplo), o corte brusco que dá a sensação de edição das cenas, fusão de imagens, assim como os movimentos de câmera (*zoom*, *travelling*, *close up* etc) que ajudam esse leitor / espectador a compor a cena na “tela do texto”.

Apesar da ênfase na visualização que caracteriza o romance, nem tudo o que é narrado é “mostrado”. Neste caso, o duplo “leitor / espectador” se transfere para “leitor / futuro roteirista” já que Rubem Fonseca fornece informações somente para dar mais segurança e conhecimento acerca da vida do músico a esse futuro roteirista. Isto quer dizer que, quando o romance for adaptado, alguns fatos não serão de conhecimento do espectador do filme, como exemplifica o escritor, numa descrição da casa da Condessa de Barral, futura amiga de Carlos Gomes:

³³ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

³⁴ FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 229.

Há também jardins, que a câmera não mostrará, e adegas, e despensas, e porões e sótãos e caleças e landaus e cavalos de linhagem e correlatos palafreiros, e inúmeros outros empregados, escravos ou não, que a câmera não mostrará.³⁵

Neste romance, as regras de hierarquia são quebradas. Rubem Fonseca põe a literatura a serviço do cinema quando a utiliza como meio para chegar ao texto que poderá dar origem ao filme. A tentativa de mascarar a mestiçagem de Carlos Gomes, por parte de seus familiares, ao descrevê-lo miticamente como um descendente de índio, impondo-lhe um falso purismo, purismo este que se encontra também na idéia de uma literatura como arte mais alta, será combatido por Rubem Fonseca, em *O Selvagem da Ópera*, ao mostrar a contaminação sofrida pelas linguagens de diferentes artes³⁶.

No sentido inverso, o diretor David Cronenberg acredita ser a literatura uma arte superior ao cinema, admitindo haver um esnobismo na sua opção. Cronenberg, numa conversa com o escritor Salman Rushdie, relata que o autor de *Versos Satânicos* vê o cinema como uma arte de difícil realização e isso é um dos motivos da grandeza do cinema como arte³⁷.

Tratando de um dos difíceis empreendimentos na produção de um filme, o roteiro, Rubem cita o escritor Marcel Proust: “Um roteiro é um trabalho de arquiteto.”³⁸ O trabalho de adaptação, então, é uma das tarefas mais árduas do cinema. Por esse motivo, Rubem Fonseca tenta facilitar o trabalho do roteirista que possa vir a adaptar o roteiro para o cinema produzindo “não um resumo e sim minudências.”³⁹ Rubem, ao comentar as queixas de José de Alencar de que seu romance *O Guarani* virara uma “embrulhada”, se baseia num comentário do poeta Auden, o libretista de Stravinski, para dizer que falhas ocorrem em todas as adaptações, seja para o teatro, para o balé, para o cinema ou para a televisão, mas que na ópera nenhum enredo pode ser sensato porque as pessoas não cantam quando sentem-se sensatas.⁴⁰

Nem por isso, o cinema deixa de apresentar questões menos problemáticas, como a necessidade da existência de um vilão para que o protagonista tenha seu caráter engrandecido.

Tanto o herói quanto o vilão devem, ainda conforme a norma sancionada, apresentar virtudes e defeitos. Os autores dos antigos dramalhões cinematográficos gostavam de apresentar heróis imaculados e vilões irredimíveis, simbolizando o bem e o mal em luta, alegando que o público queria conflitos e antagonismos bem demarcados.⁴¹

O exemplo clássico de um músico e seu antagonista vem do filme *Amadeus*, de Milos Forman, em que Mozart e Salieri, “num curioso processo dialético, estabelecem a contrariedade, a oposição clássica dos conflitos cinematográficos.”⁴²

Mas, no texto sobre a vida de Carlos Gomes, há dificuldade para se encontrar um vilão que esteja à altura do músico e que o acompanhe por toda a trama. Talvez o vilão de Carlos esteja no mal-estar em ser colonizado, em ser o receptor de uma cultura transplantada – estar tratando de temas da cultura brasileira num formato estético europeu de arte, a ópera. Da mesma forma, Roberto Schwarz, analisando o caso do escritor José de Alencar, escreve a respeito da vinda do formato romance para o Brasil:

³⁵ FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 17.

³⁶ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

³⁷ CRONENBERG, David. Escrita é arte maior. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 2004. Mais! p. 6.

³⁸ FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 53.

³⁹ Ibidem. p. 177.

⁴⁰ Ibidem p. 82.

⁴¹ Ibidem p. 155.

⁴² Ibidem p. 155.

Os grandes temas, de que vem ao romance a energia e nos quais se ancora a sua forma – a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate de aristocracia e vida burguesa, o antagonismo entre o amor e a conveniência, vocação e ganha-pão – como ficavam no Brasil?⁴³

Não obstante a falha das adaptações nas óperas, para Rubem Fonseca “os roteiristas do filme, que são uma espécie de libretistas, devem considerar as opções possíveis e fazer a melhor escolha.”⁴⁴

Outro problema apresentado pelo autor se refere ao excesso de informações num texto básico, como ocorreria num exemplo clássico, o de *Guerra e Paz*, de Tolstoi, considerado, por Rubem Fonseca, como um texto básico para cinema. Para realizar o filme homônimo do diretor King Vidor, foram necessários seis roteiristas para destrinchar o livro e o resultado, segundo Rubem Fonseca, não teria sido tão eficiente.

Além de todos os problemas, no cinema caberá a diretores e produtores administrar pessoas. Todos os personagens descritos pelo escritor precisarão encontrar seus equivalentes atores. A literatura e os escritores tiram vantagem disso por criarem personagens sem nenhum ônus para o autor. A presentificação dificulta a produção artística seja do diretor de cinema, seja do fotógrafo ou de outro profissional que trabalhe com a imagem real. No livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, no conto “Corações solitários”, um fotógrafo de fotonovelas com dificuldades em encontrar o modelo de que necessita se queixa de estar sempre na “banda podre”: “Uma palavra vale mil fotografias, estou sempre na banda podre.”⁴⁵. O outro lado a que o personagem se refere é o dos profissionais que imaginam as cenas e escrevem, sem precisarem se dar ao trabalho de produzi-las visualmente.

Em *O Selvagem da Ópera*, o problema recai sobre *O Guarani*. Na fase de pré-produção da ópera, Carlos Gomes faz questão de escolher o tenor que interpretará Peri, mas o tenor que deveria ter a aparência de um índio, é um italiano gordo, branco e com um vasto bigode, isto é, a imagem evidencia o choque de culturas. A imagem que mostra causa constrangimento também quando se compõe a cena da visita de Carlos Gomes a uma de suas amantes, a soprano Ricca. Na cena em que ambos estão na cama, depois do coito, “conforme ocorre no cinema sério, lençóis cobrem as metades inferiores dos corpos do casal recostado na cama”⁴⁶. Esse pudor é resultado de uma causa externa, é o pudor da imagem. No entanto, o constrangimento que não era dos personagens, mas do cinema, da imagem, vai contaminar os que presenciam a morte do músico na vida real. Rubem Fonseca narra esse fato ao mostrar as pessoas no leito de morte do músico, envergonhadas diante da miséria em que padeceu Carlos Gomes. Isso fará com que essas mesmas pessoas modifiquem este “cenário” degradante:

Da horrenda agonia, que o filme mostra sadicamente, nada deverá restar, tudo será ocultado, mascarado, maquiado; apenas estes ganchos de ferro que prendem a rede nas paredes não irão desaparecer e registrarão, ainda que de maneira quase secreta, a cavilosa impostura.⁴⁷

A prova real e culminante dessa alteração, da imagem que mente será a pintura “*A morte de Carlos Gomes*”, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, que eternizará a cena inexistente na vida do músico. Ela mostra

o músico agonizando num amplo quarto, sob um belo dossel, tendo ao lado um piano, cercado pelo carinho e o respeito de jornalistas, músicos, militares, viscondes, um arcebispo, um almirante, um

⁴³ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988. p. 30.

⁴⁴ FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 156.

⁴⁵ SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Contos reunidos / Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 377.

⁴⁶ FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 124

⁴⁷ *Ibidem*. p. 243.

general, um governador e um vice-governador de Estado, todos vestidos formalmente, os civis de negras sobrecasacas, os militares em uniforme de gala e condecorações, o arcebispo em seu *pallium* colorido.⁴⁸

Ironicamente, a câmera que mostra (a do cinema), registrará a encenação da farsa. Porém, “toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira.”⁴⁹ E isso, de acordo com Rubem Fonseca, confere a supremacia do cinema.

É interessante observar que o ofício principal de Rubem Fonseca está na literatura, mas argumenta – talvez em nome da diluição das fronteiras entre as linguagens específicas para cada arte –, muitas vezes, em favor do cinema (ou da literatura servindo ao cinema).

Retomando o diretor David Cronenberg, o esnobismo e a superioridade associada à literatura é uma possibilidade para que se pense sobre o restrito público consumidor de livros – tradicional e historicamente, a literatura é vista como sendo uma arte, uma produção cultural de nível elevado e de consumo restrito às elites, de “alta cultura”. Assim, Rubem Fonseca lembra aos roteiristas: “devemos ter o cuidado de não enganar os espectadores, como fazem os romancistas com seu diminuto número de leitores. Nosso filme será visto por milhões, no mundo todo.”.

3. *Abril Despedaçado*

Em comum, a vingança. Esse é o ponto de partida tomado pelo diretor Walter Salles para filmar a história contada pelo escritor albanês Ismail Kadaré, no romance *Abril Despedaçado*, que já teve outras duas versões para o cinema – a primeira é albanesa e não teve nenhuma repercussão e a segunda versão é francesa, de 1987, com roteiro de Olivier Assayas e direção de Liria Bégéja.

Walter Salles, a despeito do enfrentamento das dificuldades inerentes às adaptações de textos literários para o cinema, teve o aval de Kadaré, que considerou condição *sine qua non* para um bom resultado cinematográfico a permanência da fábula, da essência do romance – a vingança entre duas famílias. Em contrapartida, os roteiristas Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz tiveram liberdade para criar um texto de situações e encenações diferentes das do livro. Partidário desta idéia, o crítico de cinema Ismail Xavier explica através da relação trama-fábula, algumas das considerações a respeito da adaptação de textos entre cinema e literatura:

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que me oferece – a trama – que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida.⁵⁰

Também Eduardo Escorel, quando filmou *Lição de Amor* (1975), adaptando *Amar, Verbo Intransitivo*, romance de Mário de Andrade – que, segundo o próprio autor, era “cinematográfico” e que rompia, portanto, com a tradicional forma do romance – abandonou a estrutura não linear do texto de Mário e optou por uma narrativa mais clássica. Isto é, Eduardo Escorel aproveitou a fábula e refez a trama, como observou Avellar: “mas o aspecto que mais interessou ao realizador foi a história de Carlos e Fraulein, que para ele sobrevive mais que a técnica cinematográfica do romance.”⁵¹

⁴⁸ Ibidem p. 244.

⁴⁹ Ibidem p. 25.

⁵⁰ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pelegrini, Tânia et alli (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, Itaú Cultural. p. 66.

⁵¹ AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986. p. 211.

Recorrendo novamente a comparação para elucidar o par trama-fábula, cito José Carlos Avelar, que, ao explicar a ligação entre a literatura e o cinema brasileiros a partir da década de 1960, torna secundária a idéia da busca de identidade pelo cinema no texto literário, aprofundando mais a relação entre ambos:

O que primeiro o cinema descobriu na literatura brasileira não foi o texto propriamente dito, foi a vontade, foi o enredo, foi um sentimento irmão, foi a presença de um outro autor movido pelo mesmo impulso de descobrir e discutir o país, e de discutir em brasileiro.⁵²

E, defendendo a independência de um e outro – o cinema e a literatura – nessa relação, o crítico afirma que

Nem o texto feito para cinema (ou tomado como base para o cinema) deve frear as possibilidades de invenção permitidas pelas palavras para melhor servir ao filme, nem o cinema ao filtrar o que está sendo previamente anotado num texto (feito para cinema ou feito para ser lido) deve frear as possibilidades de invenção permitidas pela imagem sob o pretexto de melhor servir ao texto.⁵³

Questões concernentes ao filme *Abril Despedaçado* são narradas por Pedro Butcher e Anna Luiza Müller no livro *Abril Despedaçado: história de um filme*, onde ambos os autores detalham problemas típicos do cinema. O testemunho de Pedro Butcher e Anna Luiza Müller direto das locações do filme, no nordeste brasileiro, nos permitirá a abordagem de um dos impasses nas filmagens: a mudança de planos na elaboração do roteiro, e que, se não é arriscado afirmar, poderia ser, em parte, decorrente da adaptação de um livro na tela.

Enumeramos, pois, alguns dos percalços da produção, originados nas sucessivas e repentinas mudanças do roteiro, para citá-los, posteriormente, mediante alguns exemplos. No roteiro de *Abril Despedaçado* há o que, de fato, está escrito e é filmado; o que está escrito e não é filmado; o que não está escrito e será filmado e o que estava escrito, foi filmado, mas é cortado pelo diretor depois de gravado ou, ao final, no processo de pós-produção do filme, na ilha de edição.

Walter Salles, que “começou a escrever sua versão da história em quartos de hotéis e salas de espera de aeroportos”⁵⁴ entre os intervalos de outras filmagens fez mudanças no início do filme dois meses antes de começar os trabalhos de preparação das locações e dos atores: “O set principal de *Abril Despedaçado* estava pronto, mas o roteiro ainda não. Às vésperas do início das filmagens, Walter Salles ainda tinha dúvidas não só quanto ao ‘2º ato’ do filme (...), mas também estava inseguro em relação ao começo da história.”⁵⁵ Aliás, até quase o fim das filmagens, o diretor, num conflito interno, questionará várias vezes a forma como começa o filme.

Tenso com uma possível falta de material bruto no momento de edição do filme, o diretor filmou muitas cenas de festas populares, “mas no decorrer da montagem final do filme, Walter se deu conta de que essa preocupação havia sido excessiva, e a maior parte desse material acabou sendo descartada.”⁵⁶ Dentre os inúmeros cortes encontra-se um, em especial: a cena gravada por rezadeiras, moradoras próximas das locações, que tiveram treinamento de voz e que dariam o tom de semelhança entre o livro e o filme, na opinião de Ismail Kadaré. Para ele, “a origem da tragédia estaria nos cantos fúnebres enunciados por rezadeiras profissionais nos enterros da Grécia antiga. As rezadeiras nordestinas ganhariam

⁵² Ibidem. p. 212.

⁵³ Ibidem. p. 212.

⁵⁴ BUTCHER, Pedro, MÜLLER, Anna Luiza. *Abril Despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 76.

⁵⁵ Ibidem. p. 124.

⁵⁶ Ibidem. p. 178-179.

voz fundamental em sua adaptação.”⁵⁷. Estas encenações não estavam planejadas no roteiro, mas Walter Salles, à época, as justificou – “Aqui em Rio de Contas cenas surgiram de outras, os planos deram certo, as pessoas ajudaram.”⁵⁸ – sem saber que depois as mesmas seriam cortadas por ele próprio.

Ao longo das filmagens, o diretor vai dando ênfase em alguns personagens, mudando as relações de outros, afastando-se do romance de Kadaré, mas mantendo a idéia central do enredo. O diretor deixa claro para Kadaré que seria impossível fazer uma transposição literal do romance⁵⁹ e com isso percebe-se que a idéia inicial do roteiro, que se aproximava mais do livro, deixa agora de ser o eixo central para o trabalho de toda a equipe.

Walter Salles menciona que o fato de ser um profissional oriundo dos documentários o obrigou a desenhar o filme na cabeça antes de concebê-lo dada a sua dificuldade para dramatizar. A dificuldade confessada pelo próprio diretor para lidar com atores se materializa no menino Ravi Ramos Lacerda, que interpreta o personagem Pacu. Mais para o fim das filmagens, Ravi terá o auxílio de outros atores, principalmente de Luiz Carlos Vasconcelos, para criar algumas dramatizações exigidas na sua atuação.

Toda a explanação de acontecimentos nos bastidores de *Abril Despedaçado* se insinua para um objeto de investigação: o roteiro de cinema.

A publicação do texto de encenação do filme em *Abril Despedaçado: história de um filme*, numa edição de luxo contendo fotografias e a história do filme suscita algumas questões e discussões.

A primeira delas diz respeito às modificações inevitáveis sofridas pelo roteiro, pois sabemos que, num razoável número de filmes, principalmente no cinema fora da grande indústria hollywoodiana, sempre ocorre um mínimo de alteração no texto pré-concebido (seja pela dificuldade ou incapacidade do ator em sua fala, seja pela inadequação das locações, seja simplesmente por vontade do diretor ou por diversos outros motivos). Sendo assim, o roteiro como produto final é não só o que havia antes do início das filmagens, mas também produto de todo o processo ocorrido nas locações do filme. Pergunta-se, então, se o filme é o resultado do roteiro ou se o sentido é o inverso, o roteiro é, em alguns casos, o resultado de um filme.

A segunda opção – o roteiro como resultado do filme – é a mais interessante quando se analisa o livro de Pedro Butcher e Anna Luiza Müller. Diante de tantas modificações no roteiro do filme, a questão latente é sobre o grau de comprometimento do filme com o roteiro inicial. A “infidelidade” cometida por Walter Salles justificaria a não existência de um roteiro fechado, a exemplo de cineastas que filmavam a partir da própria literatura, sem intermédio de textos adaptados. Deste modo, o único motivo para a exigência de um roteiro fiel ao filme, e não o contrário, é a publicação do texto. Muito mais do que ser coerente com o produto filme, esse tratamento do roteiro, a arte final, se deve muito também ao fato de que agora ele é publicável, não podendo ter o aspecto de um material de transição (concepção primeira do roteiro) com correções e alterações expostas ao leitor daquele livro-roteiro. Ele deve sim representar e, de fato, ser uma transcrição / tradução do que foi visto na tela para o papel.

O projeto editorial de *Abril Despedaçado: história de um filme* surgiu quando Pedro Butcher entrevistava Walter Salles no lançamento do filme *O primeiro dia* e o diretor mostrou fotos da pesquisa de locação que estava fazendo para o próximo filme. Mais tarde, durante o lançamento de *Central do Brasil*, em conversa com Sérgio Machado (seu diretor assistente) e Walter Carvalho, Pedro sugeriu “acompanhar todo o processo de criação de ‘Abril’ e contar o ‘em torno’ da realização do filme, não deixar que essas histórias paralelas se perdessem”⁶⁰. O trabalho empreendido foi, então, o de um jornalista da área cinematográfica. Ou seja, o caráter

⁵⁷ Ibidem. p. 80.

⁵⁸ Ibidem. p. 185.

⁵⁹ Ibidem. p. 79.

⁶⁰ Entrevista de Pedro Butcher ao autor, em 06/12/2005.

que se pretendeu dar ao livro foi o de uma grande reportagem sobre os bastidores do filme *Abril despedaçado*.

Bastante ambicioso e diferente da proposta de publicação de *O Invasor*, no qual se disponibiliza para o leitor o roteiro e o romance, com algumas poucas páginas de fotografias, em *Abril Despedaçado* o grande número de reproduções fotográficas dos bastidores da produção e de cenas contidas no filme e outras que não foram incluídas é o principal atrativo da publicação que se quer uma história do filme.

Com uma tiragem de 3.000 exemplares, tendo já vendido cerca de 2,1 mil⁶¹, neste livro de 240 páginas, as 66 páginas iniciais são dedicadas exclusivamente às fotografias de excelente qualidade. Depois desta parte, mais 19 fotografias de página inteira se alternam com os relatos dos bastidores. Nas páginas que abrigam textos, há, ainda, em 41 delas, fotografias ocupando parte do espaço. Finalmente, as 35 páginas finais do livro reproduzem o roteiro que, como observado, tem todas as falas, indicações de posição de atores, de luz, de clima, por exemplo, totalmente correspondentes ao filme que se vê em cinema ou vídeo. Assim, toda a riqueza de imagens coloca o roteiro numa perspectiva diferente e mais avançada de leitura, no sentido amplo, e cria um intermediário entre a literatura e o cinema: uma espécie de literatura para ser vista e cinema para ser lido.

Um outro papel cumprido pelo livro consiste em reafirmar e justificar o porque de o filme de Walter Salles não ter seguido à risca um roteiro. Ao relatar as dificuldades para se manter na tela as mesmas tramas tecidas por Ismail Kadaré, em seu romance, Pedro Butcher torna o leitor um cúmplice do roteiro final. Aqui, narrar o processo, os bastidores, é tornar compreensível o resultado final do filme.

4. *Cidade de Deus*

Em *Cidade de Deus*, a começar pelo romance de Paulo Lins que deu origem à versão cinematográfica, dirigida por Fernando Meirelles, já podemos observar a que se deve parte do sucesso de bilheteria do filme. Se levarmos em conta um dado histórico, especificamente relativo à produção hollywoodiana, na relação cinema-literatura, temos a sétima arte calcando-se no formato de literatura *best-seller* e romance de narrativa tradicional. Vera Figueiredo, citando Borges, analisa este quadro:

Se o cinema europeu tendia, então, a se afastar do modelo romanesco tradicional, a indústria cinematográfica hollywoodiana, voltada para o entretenimento, consolidou-se seguindo padrões já consagrados da narrativa literária. Daí que Jorge Luis Borges vai afirmar que, com os *westerns*, “Hollywood, por razões comerciais, naturalmente, salvou a épica, num tempo em que os poetas tinham esquecido que a poesia começou pela épica”. Assim, quando no pós-guerra, as artes buscavam se revitalizar, retomando algumas propostas das chamadas vanguardas históricas, a vertente norte-americana da produção cinematográfica confirmava sua vocação de herdeira da narratividade que a literatura renegava e da figuração que as artes plásticas rejeitavam – o caráter industrial do cinema acabava por reafirmar a dimensão popular de sua estética, o que o levava a buscar soluções de sucesso já comprovado pela literatura narrativa de tipo tradicional.⁶²

Ainda segundo Vera Figueiredo:

Ao deslizamento do *best-seller* para as telas, o mercado editorial, ao longo da segunda metade do século XX, parece responder com o esforço para criar *best-seller* a partir das telas. Esse movimento não se restringe somente ao caso de relançamento de romances adaptados, mas se

⁶¹ Entrevista de Pedro Butcher ao autor, em 06/12/2005.

⁶² FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores*. Revista Semear, Rio de Janeiro, n. 11, 2005.

estende, cada vez mais, à publicação de roteiros, fazendo lembrar as iniciativas dos editores que, no início da modernidade, acabaram por alterar as relações entre teatro e literatura.⁶³

Assim, constituímos, através dos exemplos citados, uma relação recíproca entre as citadas artes, em que, se por um lado o cinema faz uso de uma literatura tradicional que costuma ser garantia de sucesso em meio ao grande público, ele também retribui o sucesso nas telas através do estímulo de espectadores ávidos em se tornarem também leitores do texto de origem, em decorrência do bom resultado no audiovisual. É difícil, portanto, sentenciar se se trata de um filme que é a extensão do livro ou o contrário. É preferível tomar o exemplo como um deslizamento do enredo e da trama por linguagens diversificadas que possibilitam leituras idem.

Deste modo, indagamo-nos a respeito do romance, que antes deste advento fílmico era visto como fim em si, e agora tem sua perspectiva alterada para “ganhar as telas”, no processo de se tornar texto-base. Cabe retomar o exemplo dado por Rubem Fonseca, em *O selvagem da ópera*, sobre o trabalho de adaptação para o cinema do romance *Guerra e Paz*, de Tolstói. Nele, o que seria um simples trabalho de adaptação tornou-se uma tarefa de Hércules dado o volume de informações da trama produzido por Tolstói, sendo para tanto necessária a presença de seis roteiristas a fim de destrinchar o livro e transformá-lo em roteiro. Também *Cidade de Deus*, para chegar ao resultado final, teve nada menos que doze versões diferentes de roteiro ao longo de quatro anos, sem contar as revisões que foram feitas durante as filmagens. Não se pretende, no entanto, emitir o julgamento de que *Cidade de Deus* e tampouco *Guerra e Paz* se tratam de obras intermediárias em via de serem adaptadas para o cinema, porém se faz necessário observar a linha tênue entre um texto-argumento para o cinema e determinadas produções literárias.

Rubem Fonseca, partindo da idéia do caráter transgressor de *O selvagem da ópera*, que é catalogado como romance, mas também é concebido desde o início como um texto repleto de informações para facilitar a feitura do roteiro para o cinema, afirma que toda literatura poderia, então, ser considerada como texto básico para um filme, porque, como diz o narrador, “ão contrário de um script (ou de um soneto, ou de uma bula de remédio, ou de uma receita de cozinha) que tem suas rígidas regras de elaboração, o texto básico de um filme pode, deve mesmo, ser escrito com abundância de informações, dentro de uma estrutura flexível, pois quem sairia ganhando são os roteiristas e diretores, que dispõem de mais dados para o seu trabalho.”⁶⁴

Não à-toa, é freqüente o número de escritores de romances que empreendem a difícil tarefa de escrever um roteiro, na qual é preciso, segundo Jean-Claude Carrière, ter talento, o dom da invenção, técnica, entre outras qualidades literárias, além de saber que tudo o que for escrito terá um custo para ser produzido. A relação, por vezes conflituosa, entre a profissão de escritor e a de roteirista é abordada em “O desprezo” (1963), por Jean-Luc Godard, ao narrar a história de um escritor de romances policiais que aceita o convite para adaptar *A Odisséia* de Homero. Depois de inúmeras brigas decorrentes da intromissão do produtor no roteiro, o escritor admite que prefere escrever encenações para o teatro. Na verdade, o que justifica o seu trabalho no cinema, segundo ele próprio, é a remuneração de 10 mil dólares que ele não ganhará escrevendo romances. Godard, conhecido por desbravar e problematizar através da metalinguagem mídias diferentes, realiza um simulacro da realidade e nos faz perceber que o trabalho coletivo que dá sustento ao escritor também confina e tolhe a sua total liberdade.

Entretanto, essa tentativa do cinema de se legitimar através da literatura e dos escritores para contar uma história tem produzido, para além do debate da linguagem nestas artes,

⁶³ Idem.

⁶⁴ FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 32.

mudanças de maior proporção já que afetam o mercado editorial, que tem procurado estabelecer a intimidade do leitor com o roteiro impresso, tratado estrategicamente como um tipo de literatura⁶⁵. Há não só um trabalho de preservação cultural para salvar o roteiro do esquecimento, mas também uma finalidade mercadológica que movimenta as rotativas e, conseqüentemente, o caixa das editoras.

O caso de *Cidade de Deus* é um exemplo ainda mais abrangente para se pensar na quebra de fronteiras entre as diversas formas de comunicação. *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, gerou um filme, uma nova edição do próprio romance, a publicação do roteiro e as histórias dos bastidores do filme, além de uma série de televisão, *Cidade dos homens* – produzida por Fernando Meirelles e com a participação de atores do elenco de *Cidade de Deus* – num formato estético semelhante ao do filme.

Em *Cidade de Deus: o roteiro do filme*, publicado pela editora Objetiva, o diretor Fernando Meirelles narra a primeira leitura que fez do romance, “Quando terminei as 600 páginas da leitura, eu já tinha a relação de locações e personagens anotadas na contracapa, já estava completamente envolvido na produção.⁶⁶”, e conta que a princípio não cogitava a idéia de adaptar o livro. Outra estratégia utilizada para “ganhar” o leitor e colocá-lo a par do trabalho e da autenticidade do filme é citar Paulo Lins como sendo consultor na reconstituição do romance nas telas. Desta forma, ganha-se respaldo literário no filme, que, por sua vez, dá maior credibilidade ao roteiro que será publicado. Meirelles faz questão de frisar também que “as várias versões de *Cidade de Deus* estão disponíveis nas bibliotecas da ECA/USP e da Faap⁶⁷”.

Neste livro – que contém os comentários de Fernando Meirelles, o roteiro de Bráulio Mantovani e a organização de depoimentos e a pesquisa de imagens feitos por Anna Luiza Muller – temos um caso semelhante ao de *Abril despedaçado: história de um filme*, ainda que este último tenha uma proposta, explícita já no título, de se aprofundar nos bastidores do filme. Fernando Meirelles assinala que decidiu dividir a história em três fases e chega a explicar a linguagem cinematográfica aplicada em cada fase, como na primeira parte do filme, denominada “Anos 60”:

Uma cinematografia clássica. A *Cidade de Deus* é apresentada em planos gerais com suas casas organizadas, sempre em perspectiva e com horizonte. A câmera permanece estática em tripés ou carrinhos. Os enquadramentos nunca fecham além do plano médio. A lente básica usada é uma 40 milímetros. Cenas diurnas, em exterior, predominam. O tom é quente e o contraste mais baixo.⁶⁸

O trecho acima não faz parte do roteiro original do filme. Ele constitui uma série de indicações para a compreensão do leitor, que pode, com esses dados visuais, construir o filme e compreender melhor a razão de se ter optado por usar um determinado plano de câmera e não um outro.

Em dado momento do roteiro, para mostrar “que na favela não existem apenas bandidos e traficantes de drogas” a equipe criou minibiografias de pessoas que não tiveram nenhuma relação com o tráfico e mesmo assim eram assassinadas inexplicavelmente. Estas seqüências foram filmadas, mas não fazem parte do resultado final, como explica Fernando Meirelles:

⁶⁵ Ver a esse respeito FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores*. Revista Semear, Rio de Janeiro, n. 11, 2005.

⁶⁶ MEIRELLES, Fernando, MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. p. 9.

⁶⁷ MEIRELLES, Fernando, MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. p. 11.

⁶⁸ Idem. p. 20.

Nesta versão impressa do roteiro você verá quatro depoimentos (ver páginas 45, 56, 126 e 144). Elas acabaram fazendo falta ao filme, que ficou muito centrado na vida dos traficantes. Mas o filme não poderia se estender para sempre. Entre ser fiel à minha concepção original ou respeitar o limite da paciência do espectador, fiquei com a segunda opção.⁶⁹

Em seguida, as cenas cortadas são “mostradas” – o texto e uma fotografia – como se fizessem parte do roteiro, acrescentadas do título “cena cortada na montagem”. Sobre o corte de cenas, o diretor de *Cidade de Deus* justifica a decisão:

Da primeira versão do roteiro até a décima segunda, quase 50 páginas foram cortadas. Caíram personagens e tramas. Mesmo assim, o primeiro corte do filme ficou com quase três horas e precisei eliminar 48 minutos. Neste processo, novas cenas e outros personagens também desapareceram. Algumas das seqüências eliminadas na montagem, por estarem na versão final do roteiro, foram mantidas neste livro (como você verá nas páginas 61 e 62) (...) Mesmo com toda a importância dramática, tivemos que cortar. A sala de montagem quando chega a este ponto é um dos lugares mais cruéis para um diretor.⁷⁰

Em outro trecho do livro, Fernando Meirelles, ao afirmar que “60% dos diálogos não estavam no roteiro final, nasceram do improviso”, nos coloca diante de questões já discutidas por Jean-Claude Carrière, como, por exemplo, a paralisação e o bloqueio da inventividade que tem um ator quando está diante de uma folha, com todos os seus diálogos já prontos. Assim, o diretor faz um paralelo da criação das falas dos atores, em *Cidade de Deus*, ao improviso dos músicos de jazz.

Não obstante, temos, após o lançamento do filme, um roteiro que nada tem de improviso. Pelo contrário, até mesmo as falas improvisadas pelos atores foram incorporadas como escrita no roteiro. Temos, então, o roteiro como produto primeiro do filme, aquilo que deu origem ao audiovisual, e, ao mesmo tempo, o roteiro comercializado como uma espécie de pós-filme.

Na esteira do pós-filme, curiosamente, o romance homônimo que deu origem ao filme, agora está incluído num conjunto de reminiscências de *Cidade de Deus*. Não bastasse a semelhança que, naturalmente, o romance guarda com a trama do filme, o escritor Paulo Lins, reeditou a versão de 1997, pela Companhia das Letras, e relançou o livro, pela mesma editora, com o número significativamente inferior ao da primeira edição. O romance, que antes terminava na página 548, agora comporta 401 páginas da narrativa, que foi enxugada.

Já podemos enxergar alguns dos motivos que levaram Paulo Lins e a Companhia das Letras a reeditarem o romance. Um deles é a projeção que o filme deu ao livro. Neste ponto, Vera Figueiredo ilustra o caso de uma publicidade do livro *O jardineiro fiel*, de John Le Carré, veiculada no jornal com a seguinte frase: “O livro que foi parar no cinema por um brasileiro. Agora pode parar em suas mãos”. Ora, o que se observa no exemplo citado é que o romance é levado a reboque da grande campanha de marketing feita para o filme *O jardineiro fiel*, de Fernando Meirelles.

Em nosso caso, o sucesso do filme – *Cidade de Deus* teve 3,3 milhões de espectadores nos cinemas do país⁷¹ – parece deixar em alerta a editora e o escritor, já que um romance de quase 550 páginas não é lido facilmente pelo público médio. É preciso que se torne palatável e fluida a leitura do romance. Por outro lado, o que se obtém com a redução do número de páginas é um romance mais próximo ao roteiro e, conseqüentemente, ao filme. Se Fernando

⁶⁹ MEIRELLES, Fernando, MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. p. 44.

⁷⁰ MEIRELLES, Fernando, MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. p. 60.

⁷¹ BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005. p. 55.

Meirelles comporta em um único personagem o caráter de três, conforme ele próprio afirma, Paulo Lins suprime parágrafos que contenham pequenas histórias que complexificam a trama de *Cidade de Deus*. Na segunda edição, ficou de fora, dentre outras muitas histórias, a primeira batida policial feita na Cidade de Deus, narrada entre as páginas 91 e 94 da primeira edição. Tal como o filme, a nova edição do romance se exime de contar pormenores da origem do bairro, como vemos no trecho a seguir:

Lá pelo Novo Mundo, entraram cinco viaturas da Polícia Militar. Pela Estrada do Gabinal, passaram dez camburões e um caminhão em direção a Cidade de Deus. Pela Estrada dos Bandeirantes, vinte camburões e dois caminhões com o mesmo destino. Era a primeira blitz no novo bairro, que figurava nas manchetes dos jornais constantemente. Jacarepaguá tornara-se um bairro violento desde a finalização do conjunto habitacional. Os assaltos, estupros e arrombamentos repetiam-se dentro e nas imediações de Cidade de Deus.⁷²

Em outro trecho, a supressão de uma cena de violência parece apontar para o desejo de que se leia o romance e visualize o filme. Não fosse isso, em nada mudaria manter uma cena em que uma grávida é estuprada na reedição do romance. Reedições na literatura não têm o hábito freqüente de fazer modificações no texto num espaço de tempo tão curto (são cinco anos entre as duas publicações). Além da cena do estupro implicar numa possível falta de identidade do livro com o filme, já que ela não está presente na versão cinematográfica, há ainda o pudor da imagem, tratado no caso de *O selvagem da ópera*, quando Rubem Fonseca problematiza a diferença entre o narrar por meio de palavras e pelas imagens.

No entanto, a tentativa de buscar identidade com o filme produziu um resultado ironicamente inverso. A projeção do filme *Cidade de Deus*, que é “baseado em histórias reais”, segundo o roteiro e os créditos finais, chamou a atenção dos que estavam incluídos nesta história real e fez com que Paulo Lins tivesse que modificar o nome de quase todos os personagens devido aos processos judiciais movidos pelas pessoas que foram retratadas na tela. A segunda edição do romance, que procurou proximidade com o filme, curiosamente, tem então os nomes dos personagens diferentes da versão cinematográfica. Os nomes originais se encontram no filme e na primeira edição do livro, desconhecido por grande parte do público até o lançamento do filme.

Uma outra estratégia bastante usual na literatura que é adaptada para o cinema e depois relançada é chamar a atenção para a versão audiovisual daquele livro já na capa. Em *Cidade de Deus*, há na capa uma tarja de cor laranja com a seguinte frase: “Romance que inspirou o filme dirigido por Fernando Meirelles em edição revista pelo autor” e, preenchendo metade da capa, há uma foto do personagem Busca-Pé, o adolescente fotógrafo que narra toda a história no filme.

Deste modo, o romance de Paulo Lins traça um novo caminho e propõe uma nova leitura a partir do filme de Fernando Meirelles. E o filme, criticado em alguns momentos pela narrativa naturalista e estereotipada, consegue, através da publicação do roteiro e dos bastidores, contar uma outra história, o ‘por trás das câmeras’.

Como se pôde concluir, o fenômeno editorial analisado confirma a tendência contemporânea no sentido de romper as fronteiras entre diferentes linguagens e campos de produção cultural. No caso dos objetos dessa pesquisa, essa tendência se reflete também no movimento pendular entre um cinema que quer ser lido e uma literatura que quer ser vista. A interseção entre os mercados cinematográfico e editorial parece apostar em um nicho consumidor composto de estudiosos da comunicação e das letras, sem perder de vista a ampliação do número de leitores de obras literárias, em função da publicidade que as adaptações cinematográficas conferem à literatura, e a criação de um público leitor de textos

⁷² LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 91.

híbridos que lançam mão de imagens (fotografias dos filmes), e elaboram um enredo a partir do próprio processo de realização da obra cinematográfica, narrando histórias dos bastidores.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- AVELLAR, José Carlos. *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- AQUINO, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____; MÜLLER, Anna Luiza *Abril Despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CRONENBERG, David. *Escrita é arte maior*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 2004. Mais! p. 6.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Canibalismos recíprocos: literatura, cinema e cultura de massa*. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 237-250, 2004.
- _____. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores*. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 11, 2005.
- _____. *Estéticas híbridas: o ocaso da grande divisão*. In: Henriques, Ana Lúcia (org.). *Literatura e comparativismo*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2005.
- FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GODARD, Jean-Luc. *Perversões do autor*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 2004. Mais! p. 4.
- HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. Ufrj, 1996.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MEIRELLES, Fernando, MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- _____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Contos reunidos / Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pelegrini, Tânia et alli (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, Itaú Cultural.

Filmografia

WILDER, Billy. *Crepúsculo dos Deuses* (Sunset Boulevard.), 1950, EUA

GODARD, Jean-Luc. *O desprezo*. (Le mempris), 1963, França / Suíça

VISCONTI, Luchino. *Sedução da carne* (Senzo), 1954, Itália

BRANT, Beto. *O Invasor* (O Invasor), 2001, Brasil