

Literatura , roteiro e cinema: diálogos

Aluno: Larissa Ribas Biban
Orientador: Vera Lúcia Follain de Figueiredo

“É fácil fazer um mau roteiro de cinema. Você pode fazer um roteiro com facilidade. Mas fazer um bom roteiro é quase tão difícil quanto escrever um bom romance.”

Rubem Fonseca

Introdução

A partir da década de 50, o cinema brasileiro busca na literatura, que havia se reiventado com as técnicas cinematográficas, recursos estilísticos para se renovar. Conforme disse o crítico de cinema José Carlos Avellar em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil (1994)*, os que escrevem veem filmes e os que produzem filmes leem livros, isto é, os cineastas e os escritores se influenciam de maneira recíproca.

A interpenetração entre as artes ampliou-se nesta época, pois foi o momento em que, não só a literatura e o cinema, mas também o teatro (e a música) intensificaram o diálogo entre si, como pode ser visto na seguinte passagem:

Um diálogo natural, disse Dias Gomes pensando a questão do ponto de vista do teatro: “Nenhuma arte é totalmente autônoma no sentido de não utilizar meios de expressão comuns a outras artes”. Natural e inconsciente acrescentou Plínio Marcos observando a conversa ainda do ponto de vista do teatro: “Não sei até que ponto o cinema influenciou minha obra. Mas, certamente, houve influência”. Um diálogo necessário, disse Clarice Lispector observando a conversa do ponto de vista do romance: “O romance tem que ser renovado, senão ele morrerá. Nesse aspecto tem sido das mais fecundas a influência do cinema.” (AVELLAR, 1994:8)

Um exemplo desse diálogo entre a literatura e o cinema é o filme *Rio, 40 Graus* (1954). É através do longa que Nelson Pereira dos Santos inaugura o chamado Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos constrói um panorama da cidade, a partir da ambientação da história com os personagens e os cenários. O diretor revelou que, ao rever seu primeiro filme – *Rio, 40 Graus* –, percebeu a presença de Jorge Amado, através dos meninos de rua que lembram os *Capitães de Areia* do escritor. Segundo o cineasta, o filme foi feito com personagens e ambiente – no caso a periferia – emprestados do livro. No entanto, o diretor afirma não ter percebido que reproduzia a idéia de Jorge Amado no momento em que fazia o filme:

Talvez seja possível dizer que a idéia do cinema tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura. Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias, e de novos modos de narrar, que, por sua vez, adiante, iluminaram a escrita cinematográfica,

estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (AVELLAR, 1994:9)

A partir daí a relação entre o cinema e a literatura continuou a se acentuar: o cinema cada vez mais procura na palavra maneiras de se recriar e a literatura se renova, a partir de técnicas provenientes da chamada sétima arte:

Destruidor de estéticas, renovador da literatura, o cinema aparecia como um instrumento capaz de ressucitar a palavra, a primeira invenção poética do homem – dizia Victor Chklóvski, crítico de literatura e de artes plásticas. As palavras haviam perdido sua forma poética para se reduzir a expressão utilitária que permite a comunicação direta, era preciso ressucitá-las. A imagem do cinema seria um meio de ressucitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica. (AVELLAR, 1994:10)

Segundo José Carlos Avellar, essa intensificação dos diálogos se deu em transposições literárias ou em interlocuções. Avellar lembra que Joaquim Pedro de Andrade apontou a importância de se estudar o modernismo de 22 para se produzir um filme, e que Nelson Pereira dos Santos afirmou que, na falta de um cinema direcionado para as questões populares, a literatura brasileira era um exemplo que estimularia os novos diretores cinematográficos: “O que se plantou então foi algo maior do que qualquer outra coisa comparável a uma linha de produção de filmes adaptados de obras literárias. Criou-se, então, uma interlocução permanente, um desafio mútuo e vivo que dificilmente pode ser medido em termos de adaptações mais ou menos destacadas.”¹

Em *Vidas Secas* (1938), Graciliano Ramos sugere – através das questões dos meninos em relação aos nomes das coisas – uma tensão entre o que se diz e o que se vê. A palavra alimenta a imagem ou esta alimenta o verbo? Ou, conforme questiona Avellar, “todos os nomes, tudo o que dizemos e ouvimos, toda a palavra tem uma imagem?” (AVELLAR, 1994:44)

No livro de Graciliano e no filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos (1963) a temática é concreta: a desigualdade social que desencadeia a miséria nas regiões afetadas pela seca no Nordeste. O autor e o cineasta abordam esta questão, criticando-a de forma que a história pareça realidade.

No filme, apesar de o roteiro ser feito para servir a palavra, o diretor não se restringe “a ver os acontecimentos imaginados no texto como realidade a ser materializada na cena feita para a câmera” (AVELLAR, 1994:45). O longa começa com uma sequência em que se vê a família de retirantes próxima ao quadro fixo e aberto da câmera, enquanto se ouve um ruído desconfortável. O objetivo, aqui, é apresentar o ambiente desagradável e o que o subdesenvolvimento da região proporciona aos personagens.

Pode-se perceber também que a fotografia do filme é estourada propositalmente com a ideia de representar a intensidade da luz do nordeste brasileiro, de que decorre a construção de uma estética que evidencia o clima da seca. A iluminação de *Luis Carlos Barreto* foi feita com base na fotografia de *Waldemar Jr* em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que repercutiu no Brasil e na Europa, sendo fonte de inspiração de diversos cineastas do Cinema Novo.

Para os diretores de cinema desta época, a sétima arte deveria se responsabilizar pelo ato de desvendar os mistérios da realidade brasileira. Os cineastas encontravam nas temáticas relacionadas ao campo – principalmente o sertão nordestino – uma forma de realçar o subdesenvolvimento do Brasil, que é mais intenso e atemporal nestes ambientes.

¹O encontro entre cinema e literatura segundo José Carlos Avellar, retirado do site <http://marcopolli.wordpress.com/2007/08/22/o-encontro-entre-o-cinema-e-a-literatura-segundo-jose-carlos-avellar/> Acesso em: 10/04/2010 às 17h

No momento em que Nelson Pereira dos Santos decide abordar a temática voltada para as questões rurais, com objetivo de denunciar o atraso e a miséria do Nordeste, sua obra deixa de ser uma simples adaptação de uma obra literária e ganha um teor político de intervenção nos debates da época que envolviam as questões da reforma agrária e as do campo. Segundo Avellar, Nelson Pereira dos Santos ultrapassa a superfície do texto: a imagem verbal em *Vidas Secas* estimula a criação de uma imagem visual com o mesmo comportamento:

O que *Vidas Secas* filme trouxe do *Vidas Secas* livro não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes da obra existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor. (AVELLAR,1994:45)

Não se trata, então, de ilustrar o que está escrito nem de ilustrar o modo de escrever, mas de voltar ao que o escritor viu (como se a imaginação fosse um filme), ao processo que o levou a escrever seu texto.” (AVELLAR,1994:46). Segundo Nelson Pereira dos Santos, o livro de Graciliano – por possuir muitas imagens - é um tipo de roteiro. Na narrativa de *Vidas Secas*, o narrador é como uma câmera de cinema: enquadra, corta, monta e conta suas histórias em planos diferentes. Para Nelson, quando se lê o livro, se tem a sensação de que o autor está contando um filme que assistiu: “Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama.” (AVELLAR,1994:47). Segundo o cineasta, basta se deixar estimular pela leitura e a partir disso fazer um filme. No entanto, conforme disse Nelson, é necessário se distanciar um pouco do romance e prestar atenção nas ideias e nas imagens que surgem para o cinema.

Um filme não transpõe o livro em que se baseia, nem quando os acontecimentos são iguais aos do livro, como no caso de *Vidas Secas*. No cinema, o diretor cria imagens audiovisuais a partir da interpretação do texto. Nelson cria e constrói um filme em sintonia com o livro, uma vez que a relação entre a literatura e o cinema acontece no momento em que ambas se estimulam a se fazer por si.

A noção de adaptação: diferentes pontos de vista

Para Avellar, o cinema está presente na base das estruturas narrativas do século 20 e em algumas vezes, por exemplo, se pinta e se escreve o cinema. No entanto, isso não acontece porque os livros e os quadros são semelhantes aos filmes. O mesmo ocorre em relação à literatura: um filme dialoga melhor com um livro no momento em que age como leitor e não como ilustrador do texto original:

Assim como o chão para a literatura é a imagem flagrada pela objetiva da câmera – o movimento se movendo, passando, fugindo da vista, disperso, descontínuo, indisciplinado, sempre aberto, incompleto, fragmento-, assim como o chão da literatura é o que não fica parado, o chão do cinema é o organizado, nomeado, enquadrado, concentrado, disciplinado, identificado, finito pela palavra. (AVELLAR,1994:56).

Ao analisar a literatura, o cinema percebeu que a imagem é também texto e que esta não transpõe o nosso pensamento com palavras, pelo contrário, a imagem pensa de outra forma. A melhor maneira de pensar a literatura e o cinema, para Avellar, é visualizar a “imagem como o chão da palavra e a palavra como o céu da imagem.”

A relação entre o cinema e a literatura é evocada de diversas maneiras e os movimentos de aproximação e distanciamento entre as duas artes, segundo Marcel Vieira Barreto Silva em *Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico* (2009), se

evidenciam através da adaptação literária, “que, como tal, define-se como um processo cultural que tanto é formado pelas condições sociais em que ocorre quanto as forma, dialeticamente, na manifestação concreta dos filmes” (SILVA,2009:3)

A questão da adaptação literária pode ser abordada de diversas formas. A mais comum, segundo Ismail Xavier em *Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema (2003)*, foca no “problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro” (XAVIER, 2003:61). Para o autor, tendo em vista que o cinema e a literatura se afastam através do tempo, além de possuírem linguagens diferentes, a adaptação não deve ser feita com o objetivo de traduzir o conteúdo do texto de origem. Daí a dificuldade encontrada por muitos cineastas, conforme disse Jean Claude Carrière em *A linguagem secreta do cinema*:

Provavelmente, é tão difícil escrever um livro sobre cinema quanto seria fazer um filme sobre a linguagem literária. Não posso usar imagens e sons nestas páginas, e os livros sobre a história do cinema, ilustrados com fotos, sempre me pareceram híbridos e ilegítimos (CARRIÈRE,1995:38)

Também Vinicius de Moraes, em *O cinema de meus olhos (1991)*, assinala:

Cinema é cinema, literatura é literatura, (música é música.) Pouco importa que se crie um roteiro de uma obra literária. O verdadeiro diretor é que não tem nada de se deixar influenciar pela matéria literária de onde vai nascer seu filme. Suas imagens serão livres, serão criação sua, nunca ilustração a bico de pena do que leu”(DE MORAES,1991:89)

Para Ismail Xavier é essencial que o cineasta parta do pressuposto de que o livro e o filme nele baseado são “dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003: 61).

Apesar das críticas de alguns escritores em relação aos filmes nascidos de suas obras literárias, era comum, segundo Ismail Xavier, uma postura tradicional em relação ao problema da adaptação, principalmente por parte dos que acompanhavam a carreira de um determinado escritor cuja obra era transposta para o cinema. A fidelidade da adaptação fílmica em relação ao texto de origem fazia com que o cinema fosse visto como “parasita da Literatura”. A escritora Virginia Woolf, por exemplo, em 1926, criticou, a adaptação de *Anna Karenina*, de Leon Tolstoi: segundo Virginia, a chamada sétima arte não era autônoma, pelo contrário, ela “parasitava a Literatura”. Para a escritora, o cinema deveria buscar sua autonomia, explorando seus recursos estilísticos.

Para Randal Johnson em *Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas (2003)*, insistir na fidelidade da adaptação é um “falso problema”, pois quem o faz desconsidera as diferenças entre as duas artes, ignorando o processo de produção cultural que engloba a literatura e o cinema.

Nas últimas décadas, porém, esta questão da fidelidade deixou de ser essencial e, aos poucos, passou-se a privilegiar o dialogismo para se pensar na criação das obras, se é necessário ou não fazer determinada adaptação. Para Ismail Xavier, a produção de um filme baseado em uma determinada obra literária deve ser considerada um diálogo com o texto de origem e com o seu próprio contexto. Sob essa perspectiva, o diretor cinematográfico, responsável pela criação de novos pontos de vista, recria e improvisa ferramentas que facilitam soluções visuais equivalentes aos procedimentos estilísticos de uma obra literária.

Desse entendimento da relação entre as duas artes e do cinema como “parasita da literatura”, até chegar ao conceito de adaptação que dialoga com o texto original, foram debatidas diversas vezes as questões que envolvem a linguagem fílmica e a literária. Teóricos e cineastas discutiram – e ainda discutem- o paradigma da fidelidade da adaptação, que, segundo

Robert Stam, se destaca, pois alguns cineastas se equivocam ao tentar produzir visualmente o que é mais apreciado pelos leitores nos textos originais. O paradigma da fidelidade da adaptação também ganha importância, uma vez que algumas tentativas de transpor o conteúdo do texto fonte para as telas de cinema são melhores do que outras. Além disso, para Robert Stam, determinadas adaptações perdem parte dos “aspectos salientes” de suas fontes.

Para Marcel Vieira Barreto Silva, o problema de assumir a “aporia da fidelidade” como um fator de comparação relacionado à adaptação, “é o efeito de primazia que se dá ao texto fonte. De fato, a adaptação cinematográfica é um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, hibridizante, multicultural e canibalizante.” (SILVA, 2009:3)

Segundo Marcel, essa idéia indica que o processo de adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos diferentes: a obra original é escrita em uma época, influenciada por códigos de representação e por um momento histórico determinado, da mesma forma que a adaptação fílmica dessa obra. O diálogo, portanto, irá se desenvolver entre a imagem e a palavra, mas com outras referências, inclusive provenientes do cinema.

Além da distinção entre os contextos do livro e do filme adaptado da obra literária, é importante notar que as formas de cada um se diferem, pois, conforme disse Robert Stam, a literatura e o cinema possuem seus meios próprios de representação que ajudam no entendimento da adaptação como uma relação intersemiótica. Por esse motivo, o processo de adaptação se torna automaticamente distinto e original e transformar o meio verbal em audiovisual explica a improbabilidade e até mesmo a “indesejabilidade” da adaptação literal.

Segundo Marcel Vieira Barreto Silva, a “condição relacional” da adaptação, contudo, pode ser compreendida a partir de diversos conceitos, como os de “apropriação”, “assimilação”, “derivação”, “dialogismo”, “hibridização”, “intertextualidade”, “recriação”, “re-interpretação”, “tradução”, “transcodificação”, “transcrição”, “transformação”, entre outros termos utilizados para o processo de adaptação que se referem a argumentos metodológicos próprios. Para Marcel, as novas teorias da adaptação indicam formas de se chegar em metodologias e abordagens mais amplas, acompanhando outras variantes das interseções entre a palavra e a imagem. Marcel acredita na importância de se relacionar a análise textual comparativa a uma perspectiva mais abrangente, envolvendo os meios de produção cinematográfica, o mercado editorial e os circuitos de exibição. Além disso, segundo ele, é importante também abordar as relações estéticas, afinal é através delas que as obras de arte representam em cada meio – seja na literatura, no teatro ou no cinema – uma realidade sócio-cultural dada.

A relação entre a literatura e o cinema, portanto, pode se realizar também pela maneira como um período da produção cinematográfica “representa a realidade, suas escolhas estéticas e primazias do olhar em relação à literatura do presente e do passado.” (SILVA, 2009:4) Para se entender a adaptação de um filme baseado em uma obra literária como um processo cultural, é importante que se reflita e que se passe a ver a adaptação com outros olhos, ou seja, através de uma análise mais abrangente, direcionando o olhar para uma visão mais ampla do processo.

Por outro lado, autores como Robert Stam acreditam que a relação entre cinema e literatura, hoje, se insere no contexto mais amplo da circulação de narrativas por diferentes suportes, propiciada pela tecnologia digital. Estes destacam a tendência contemporânea no sentido de romper com as barreiras entre linguagens e campos de produção cultural distintos.

Rubem Fonseca e o cinema

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, além de lido, quer ser visto (Figueiredo, 2003). As descrições constantes fornecem elementos para o figurinista, para o cenógrafo, para o diretor de fotografia, enfim, pretendem atender aos diversos interesses da equipe envolvida na produção de um filme.

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. As fronteiras entre cinema, ópera e literatura, portanto, são embaralhadas.

O Selvagem da Ópera é “um texto em que a preocupação com a linguagem filmica vai conferir um estatuto específico ao relato biográfico.” (Figueiredo, 2003: 150) O livro tem uma característica que o diferencia das outras biografias que estamos acostumados a ler. Apresenta-se como um texto básico para ser filmado: não seria um roteiro, nem um argumento e sim um texto de forma livre que serviria de base para a elaboração de um filme. O narrador refere-se à pesquisa exaustiva que realizou e entrecorta o relato da vida do personagem com sugestões para a composição do filme:

Mas esta parte do filme deve terminar no palco do Scala, ao findar a estréia de *O guarani*, os gritos e os aplausos em dolby stereo ocupando a sala do cinema; na tela, a câmera fechando num close de Carlos, agradecido, curvando-se, momentaneamente domesticado. (1994, p.74)

Por vezes, o narrado e o movimento da câmera confundem-se:

Mas estas notáveis desgraças alheias pouco lhe servem de consolo. Desprende-se das mãos de Aletti e retira-se correndo da casa. A câmera o acompanha, ela é sempre atraída por cenas de desespero. Carlos não quer ser visto a chorar mas a câmera o segue de perto em sua corrida pelas ruas, capta em close as lágrimas escorrendo no seu rosto.(p.99)

Evita-se, dessa forma, a ilusão de transparência entre o texto escrito e a vida narrada, assim como imprime-se à narrativa uma espacialidade própria da linguagem cinematográfica, apelando-se sempre para a dimensão do olhar – o narrador nos induz a olhar as cenas a partir do foco que ele seleciona.

Já em *Vastas emoções e Pensamentos Imperfeitos*, a história de gira em torno de dois eixos que se entrecruzam. No primeiro, a trama policiaesca tem como ponto de partida o roubo de pedras preciosas contrabandeadas, que desencadeia uma série de outros crimes. No segundo, o personagem principal, absorvido pelo projeto de um filme baseado num texto Isaac Babel, acaba por se envolver na caça de um manuscrito perdido do escritor russo.

Vastas Emoções e pensamentos imperfeitos é, além de uma típica história policial contemporânea, um romance ensaístico que aborda a relação entre o cinema e a literatura, centrando-se na questão metalinguística de roteirização de obras literárias. Nesse sentido, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em seu livro, *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, afirma:

Enquanto o cineasta de *Vastas emoções* quer decifrar sonhos e resgatar o manuscrito do autor russo Isaak Babel, a partir do qual faria um filme, a sintaxe narrativa do romance de Rubem Fonseca, como a do cinema, descarta a dimensão de profundidade, colocando lado a lado, na “tela da página”, a ação dos personagens, o relato de sonhos, as cenas criadas para o filme, as cenas do programa de televisão do irmão evangélico do narrador e trechos do livro de Babel que serviriam de base para a obra cinematográfica. Ou seja, a disposição narrativa do texto contrapõe-se à busca estéril do personagem principal, que ama o cinema, mas não consegue perceber que não existe nada aquém ou além das imagens, que não existe uma dimensão oculta pelas imagens, onde residiria o sentido. (2003, p. 148)

Assim, mais do que meramente escrever um texto literário para ser filmado, Rubem cria um texto que busca ser um filme “sem imagens” como os sonhos do narrador-cineasta do romance. O autor associa a linguagem cinematográfica à linguagem dos sonhos, ao mesmo

tempo em que assinala o desejo do ficcionista de viver as aventuras criadas pela imaginação, diluindo as fronteiras entre ficção e realidade. Pode-se dizer que Rubem Fonseca sugere o entrelaçamento entre a vida, a ficção, a literatura, o cinema e o sonho. As aventuras do narrador estão sempre pontilhadas de referência ao cinema, cada frase que ouve, cada cena que desempenha em sua vida real, cada episódio que presencia evoca uma frase, uma cena, uma seqüência de um filme célebre.

Cada cena da realidade vai sendo, de pronto, associada a um pedaço do filme que o narrador traz na memória. Curiosamente não há qualquer referência direta a Hitchcock em todo o livro, mas o enredo que envolve o herói inocente, involuntariamente, em uma trama criminosa, sendo que este herói perseguido acaba identificando o criminoso oculto, é próprio de Hitchcock. O autor compara alguns de seus personagens a Sidney Greenstreet, Alexander Knox, Burt Lancaster, Richard Widmark, Charles Laughton. Exalta também dezenas de cineastas: John Huston, Orson Welles, Max Ophuls, Stanley Kubrick, Henry Hathway, Ingmar Bergman, Istvan Szabo, Abel Grance, Eric Rotimer, Win Wenders, Allan Dwan, Roberto Rossellini e Rainer Fassbinder.

Como se vê, os diálogos entre o cinema e a literatura são evocados de diversas maneiras. Algumas obras de Rubem Fonseca foram adaptadas para o cinema com a colaboração do autor, que participou da redação dos roteiros. *Lúcia Mc Cartney – Uma garota de programa* (1971), filme de David Neves, é a fusão do conto “Lúcia Mc Cartney” (que dá título ao seu terceiro livro) e “O caso de F.A”. A adaptação para o cinema foi feita a quatro mãos: o próprio Rubem Fonseca ajudou David a fundir as duas histórias, a deslocar certos momentos da narrativa e a cortar alguns detalhes. Além desse conto foram adaptados os romances *A grande arte*, dirigido por Walter Salles Junior (1991) e *Bufo & Spallanzani*, dirigido por Flávio Tambelini (2001).

As obras de Rubem Fonseca também foram exibidas na TV: *Nau Catarineta* (1978/ TV Cultura), adaptada e dirigida por Antunes Filho; *Mandrake* (1983/TV Globo), adaptada por Euclides Marinho e dirigida por Roberto Farias; *Agosto* (1993/TV Globo), adaptada por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil e dirigida por Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca; *Lúcia McCartney* (1994/TV Globo) adaptada por Geraldo Carneiro e dirigida por Roberto Talma; *A coleira do cão* (2001/ TV Globo), adaptada por Antonio Calmon e dirigida por Roberto Farias.

Conclusão

Ao longo da segunda metade do século XX, perde força a idéia tradicional de adaptação, porque já não existe uma demanda em termos do grau de fidelidade do filme em relação ao texto de origem: privilegia-se o diálogo com a obra ao invés da fidelidade, que outrora fora a cobrança mais comum, sobretudo por aficionados pelo escritor que, como observou Ismail Xavier, “exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir” e consideravam que as distorções do cineasta eram traições à “obra original”.

Hoje em dia, a crítica cinematográfica já não toma a proximidade com a obra literária como critério fundamental para atribuir, a partir desta, um valor absoluto ao filme. Muito mais vale ter o texto literário como ponto de partida para averiguar as distintas significações que o cineasta dá à narrativa do que procurar, no filme, o livro. Segundo Ismail Xavier, o diálogo cada vez mais vinculado entre os meios cinematográficos, teatrais e literários fundamenta um dos motivos pelo qual a crítica dos nossos tempos recusa a “fidelidade” como critério de avaliação.

Como se pode concluir, o processo de adaptação é uma tarefa de ressignificação, visto que meios com signos distintos irão gerar, incondicionalmente, obras distintas. No entanto, em tempos de convergência de mídias e em que um mesmo produto cultural é lançado em diferentes meios, cabe pensar a tensão que se estabelece entre esses deslizamentos, cada vez mais freqüentes, e as especificidades da linguagem de cada meio.

Rubem Fonseca já escreveu roteiros baseados em suas próprias histórias, fez roteiros de argumentos originais criados por ele e de histórias de outros escritores. Segundo afirma, fazer adaptações de suas próprias histórias seria mais fácil do que de obras alheias, mas fazer filmes de obras literárias seria sempre mais difícil do que de argumentos originais. Quando questionado,

em entrevista ao Jornal do Brasil, sobre a crença de que fazer roteiros de cinema é mais fácil do que escrever um romance, Rubem discordou, declarando: “É fácil fazer um mau roteiro de cinema. Você pode fazer um roteiro com facilidade. Mas fazer um bom roteiro é quase tão difícil quanto escrever um bom romance.”

Ao ler a ficção do autor, conclui-se que, embora familiarizado com a prática de escrever roteiros, seus textos não se propõem a ser uma mediação entre obra literária e filme, mas buscam diluir as fronteiras entre literatura e cinema, isto é, querem ultrapassar os limites entre as duas linguagens, fazendo com que a literatura vá além do código e do suporte que a constituem, assumindo-se como simulacro de um filme. Assim, *O Selvagem da Ópera*, classificado como romance na ficha catalográfica da editora, é apresentado, no primeiro capítulo, como projeto de um filme e, conseqüentemente, tem sua estrutura afetada por esse objetivo, isto é, a narrativa da vida de Carlos Gomes, que constitui o fio do enredo do romance, é conduzida por um olhar cinematográfico.

Nesse sentido, mais do que escrever uma literatura para ser filmada, o autor cria um texto que se quer como um filme: um filme “sem imagens” como os sonhos do personagem de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.

Referências Bibliográficas:

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *La biblioteca de Babel*. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecê, 1984.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DE MORAES, Vinicius. *O cinema de meus olhos*, (org: CALIL, Carlos Augusto) . São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. “Narrativas paranóicas e o mal-estar da interpretação.” In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Follain (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- _____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994,
- _____. *A Confraria dos Espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- GIMFERRER, Pere. *Cine y Literatura*. Barcelona: Seix Barral Editorial, 2005.
- GOMES, Renato G. “Cenas urbanas: identidades em fragmentos e crise da representação.” In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Follain (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.
- XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.” In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003
- DIGITAIS:**
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Roteiro, literatura e o mercado editorial: o escritor multimídia*. In: http://www.uff.br/ciberlegenda/artigo1_maior2007.html (Acesso em: 7/04/2010 às 15h)
- FONSECA, Rubem. MELO, Patrícia. Tambellini, Flávio. *Bufo & Spallanzani*. In: http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/bau/pdf/roteirobufo.pdf (Acesso em: 13/04/2010 às 19h)

ROSA, Gian Luigi de. *Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excuro da transposição cinematográfica no Brasil*. In:

http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_De%20Rosa2.pdf (Acesso em: 8/04/2010 às 18h)

SANTOS, Karla Aparecida Marques. *Bufo & Spallanzani. Diálogo: Literatura e Cinema* In:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-6ZNEWL/1/disserta_o.pdf (Acesso em: 13/04/2010 às 14h30)

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico*. In:

<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/6544/5951>

(Acesso em: 25/03/2010 às 15h)

http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/ (Acesso em: 17/03/2010 às 15h10)

<http://marcopolli.wordpress.com/2007/08/22/o-encontro-entre-o-cinema-e-a-literatura-segundo-jose-carlos-avellar/> (Acesso em: 10/04/2010 às 17h)

<http://www.oseminaristaolivro.com.br/default2.asp> (Acesso em: 16/04/2010 às 16h)

FILMOGRAFIA:

TAMBELLINI, Flávio. *Bufo & Spallanzani*. Brasil, 2001.