

Literatura e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia

*Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

RESUMO

Este trabalho parte da crescente interseção entre campos artísticos, impulsionada não só pelos avanços tecnológicos, mas também pelos interesses do mercado de bens culturais, para pensar as transformações nas experiências da escrita e da leitura nas sociedades multimidiáticas. Discutem-se projetos criativos que têm em comum o fato de expandirem as fronteiras da literatura para além do suporte do livro e de priorizarem os deslocamentos dos textos, os processos de reciclagem, em detrimento da originalidade e da criação individual.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura multimídia; Mercado cultural; Interseção; Reciclagem; Originalidade

ABSTRACT

This work parts from the growing intersection between artistic fields, driven not only by technological advances, but also by the cultural market interests, to think the changes in writing and reading experiences in multimediatic society. We discuss creative projects that have in common the fact that expand the boundaries of literature beyond the book support and prioritize the texts displacements, recycling processes, to the detriment of originality and individual creation.

KEYWORDS: Multimedia culture; Cultural market; Intersection; Recycling; Originality

* Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. - PUC-Rio -. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, verafollain@gmail.com

A crescente interseção entre campos artísticos, impulsionada pelos avanços tecnológicos, mais notadamente o embaralhamento das fronteiras entre cinema, vídeo, fotografia, escultura, *performance* e instalação, vem pontuando, desde a segunda metade do século passado, a reflexão teórica sobre a arte contemporânea. Já nos anos de 1970, momento em que a grande revolução tecnológica das chamadas novas mídias apenas se anunciava como promessa, Gene Youngblood, no livro intitulado *Expanded Cinema*, propunha, a partir do surgimento da televisão, do vídeo e do computador, uma outra maneira de pensar o cinema, que incluiria todas as formas de expressão constituídas pela imagem em movimento. Em sentido expandido, vídeo e televisão, assim como criações multimídias, poderiam ser consideradas cinema.

Como assinalou Arlindo Machado, a ênfase no termo “expandido” revela uma mudança de estratégia analítica: em lugar de pensar os meios individualmente, a atenção se dirige para as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais (2007, p. 69). Com essa perspectiva, vários teóricos, como Peter Weibel, Raymond Bellour, Jeffrey Shaw, passam a empregar a expressão “cinema expandido” ao fazer referência à produção fílmica contemporânea que, estendendo-se para além do espaço da tela, caracteriza-se por variados modos de projeção, difusão e recepção das imagens em movimento. Reforça-se, assim, a concepção do cinema como intermídia, que estava presente no livro de Youngblood: diante, por exemplo, do filme realizado para ser exibido em exposições nas quais a imagem cinematográfica é exposta como uma obra de arte na sala de um museu, ou face a uma cineinstalação, o campo cinematográfico é repensado. Critérios definidores de sua especificidade são revistos, dentre esses, o que deriva do dispositivo instituído de apresentação dos filmes – isto é, a projeção em sala escura de imagens em movimento sobre uma tela de grande formato, diante de espectadores sentados por um certo tempo –, que, aliás, já havia sido problematizado pelas vanguardas europeias nas primeiras décadas do século XX.

Com os avanços da tecnologia digital, o fenômeno da “expansão” dos limites de cada campo artístico ganha ainda mais proeminência, falando-se de escultura expandida, de fotografia expandida, de vídeo expandido, de televisão expandida e também de documentário expandido e de literatura expandida. No que diz respeito às chamadas artes plásticas, Rosalind Krauss assinala que categorias como escultura e pintura foram esticadas e torcidas pela crítica americana do pós-guerra numa

demonstração extraordinária de elasticidade que evidencia como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Diz Krauss:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável (1984, p. 87).

Para a historiadora de arte, a categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estariam em si próprias abertas a uma modificação extensa, ou seja, não seriam infinitamente maleáveis. Partindo desse pressuposto, Rosalind Krauss pergunta, então, se a categoria escultura, ao ser forçada a abranger campo tão heterogêneo, não correria o perigo de entrar em colapso. Conclui, entretanto, que tal preocupação não se justificaria no pós-modernismo, pois trata-se de um momento no qual a prática não seria definida em relação a um determinado meio de expressão, como a escultura ou a pintura. Seria definida em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, quadros, espelhos ou escultura propriamente dita – podem ser usados: “o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, quanto uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão” (1984, p. 88).

Como sabemos, embora tenham se tornado mais comuns com o aprimoramento das tecnologias eletrônicas e digitais, os deslocamentos e expansões que abalam as especificidades de cada meio de expressão, constituindo uma questão central das artes contemporâneas, já se faziam presentes pelo menos desde as colagens cubistas e dos *ready-mades* de Duchamp. A literatura também não ficou imune aos contínuos entrecruzamentos entre diferentes áreas da produção cultural, como atestam, mais recentemente, os transbordamentos da escritura para além dos limites da página impressa nos videotextos. No entanto, essa questão não tem mobilizado, tanto quanto era de se esperar, os estudiosos da literatura: são os teóricos das áreas das Artes Plásticas, da História Cultural e da Comunicação que têm apresentado uma reflexão

mais sistemática sobre as distensões da escrita e as interseções da literatura com os demais campos artísticos.

No Brasil, a convergência entre a literatura e as mídias digitais tem sido abordada frequentemente sob o signo do temor apocalíptico do fim do livro ou da euforia tecnológica face aos novos suportes eletrônicos dos textos, acompanhada de um certo deslumbramento com o potencial de divulgação das redes e com as novidades das edições digitais lançadas pelo mercado editorial. Algumas vezes, emprega-se a expressão “literatura expandida” para designar textos compostos pela montagem de citações de obras alheias, mesmo que esses textos sejam publicados em livros impressos, de forma convencional, ou seja, a noção de literatura expandida confunde-se com a de mixagem. O uso indiscriminado do termo “literatura expandida” acaba por colocar em segundo plano a reflexão, que o próprio termo suscita, sobre o destino daquilo que a modernidade convencionou chamar de literatura. Deixam-se de lado algumas perguntas importantes, como por exemplo: considerando, como lembra Krauss, que os campos artísticos se constituem historicamente, pode-se afirmar que, no contexto hipermidiático, uma nova lógica regerá o campo da literatura? A partir daí, o termo literatura passará a abranger uma produção cujo principal meio de expressão não é necessariamente a palavra escrita?

A dissertação de mestrado em Artes Visuais intitulada *Literatura Expandida: arquivo e citação* na obra de Dominique Gonzalez-Foerster, de Ana Pato, publicada em 2012, caminha nessa direção. A autora identifica na prática da artista plástica francesa o surgimento de uma forma de literatura expandida, que constituiria um caminho possível para a criação literária em meio a um mundo saturado de textos e imagens. As citações e apropriações de textos de outros artistas por Dominique Gonzalez-Foerster decorreriam da opção por uma lógica arquivista em consonância com a ideia do mundo como biblioteca – segundo o pensamento de Jorge Luis Borges – e com as mudanças na concepção de acervo trazidas pela tecnologia digital: este teria ganhado mais dinamismo no ambiente virtual, já que o público pode reagrupar textos ou fragmentos, realizando, a partir deles, um trabalho de reinterpretação e de criação.

Transitando entre o cinema, o vídeo e a instalação, a produção artística de Gonzalez-Foerster constrói-se através de citações de obras de cineastas, escritores, arquitetos e músicos, colocando em xeque o modelo convencional de autoria. Tal procedimento, segundo Ana Pato, transpõe para as artes visuais o método e o pensamento de autores contemporâneos, como Enrique Vila-Matas e J. C. Ballard,

preunciando um novo tipo de escrita e de literatura, que se expande para o espaço expositivo, se hibridiza com as artes visuais a exemplo do cinema experimental que, reclassificado como arte contemporânea, é exibido em galerias de arte. Ana Pato reconhece nesse processo a possibilidade de uma nova forma de literatura não mais circunscrita à palavra ou exclusivamente à comunicação linguística, mas pluridimensional: “um romance pode ser preenchido com personagens e lugares, descrições e diálogos, mas também com obras de arte”, diz Dominique Gonzalez-Foerster, acrescentando:

Sempre quis escrever, mas não consegui. Para mim, a forma de escrever de Vila-Matas é muito clara. Entendo como ele combina a leitura, o *déplacement*, o encontro. Sinto-me gêmea de sua forma de construir o texto e da ideia de que tudo é material, cada encontro, cada leitura. E de que, no final, é tudo um grande trabalho de edição, de montagem (Pato, 2012, p. 70).

Seguindo uma tendência semelhante, trabalhos como *Delírio de Damasco*, da escritora e artista plástica Verônica Stigger, tanto a intervenção na Mostra SESC de Artes, em São Paulo, em 2010, quanto o livro derivado da exposição, confundem os contornos entre literatura e artes visuais. A exposição exibiu placas de madeira coladas em tapumes de uma construção no centro da cidade com frases ouvidas na rua, como as seguintes: “Fome é meu estado natural”; “Isso é o que ela sente ou o que sente o coração dela?”; “Não pode. Por que não pode? Porque não pode.” No livro, as frases são exibidas uma a uma em cada página. Declara a autora:

Talvez tenha sido mais com os artistas plásticos do que com os escritores que aprendi a tomar gosto pela experimentação. Daí, eu trazer constantemente para o terreno da literatura procedimentos caros às artes visuais. Daí também minha preocupação com a forma que o livro terá. Para mim, a forma gráfica do livro é indissociável do texto. Enquanto escrevo, já vou pensando na forma que o livro deve assumir (2013, p. 16).

Minha Novela, livro de Verônica publicado em 2013, foi apresentado originalmente em formato de vídeo, como parte de uma instalação, na mostra realizada na Embaixada do Brasil em Bruxelas, entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013. Na tela escura, o texto narrativo é exibido frase por frase, isto é, expõe-se uma frase de cada vez, como se a obra fosse constituída pela sequência de manchetes jornalísticas sobre reviravoltas na vida de personagens de folhetins: “Ivanor troca Amélia pela

batina”. “Rosalva busca paz na igreja e se apaixona por Ivanor”. “Com medo de ser preso, Juvenal se atira de um viaduto” (2013a).

Também os murais do *Paginário*, de Leonardo Villaforte, compostos de páginas de vários livros, privilegiando a montagem em detrimento da escrita original, acabam por aproximar a prática de leitura e o movimento de livre circulação dos visitantes em espaço expositivo, o que evidentemente põe em discussão não só o conceito de escrita, a noção de autoria, como também a relação que tradicionalmente se estabeleceu entre o leitor e o suporte do livro. Sob o nome de *Paginário*, Leonardo realiza, desde 2013, instalações urbanas, em diferentes pontos do Rio de Janeiro, que consistem na colagem em muros, de cópias de páginas de livros escolhidas por amigos do artista: as passagens preferidas de cada página são destacadas com marca-textos coloridos.

Diante de vários projetos que apontam para transformações nos modos de leitura e na concepção do que chamamos de livro, diante também das reflexões que tais mudanças vêm suscitando em diversos campos do conhecimento, pode-se dizer que, na área acadêmica de Letras, os rumos da literatura, como campo artístico, têm sido pouco discutidos e, muitas vezes, a questão tem se diluído em meio ao debate sobre o futuro da cultura impressa. A literatura é, intrinsecamente, a arte do livro, como a definiram alguns pensadores? Se assim for, como delimitá-la a partir da mudança de suporte, isto é, do deslizamento dos textos para as telas? A literatura tal como a modernidade a concebeu seria ultrapassada com a hegemonia das escritas hipermidiáticas? Para Foucault, a literatura teria começado no dia em que o espaço da retórica foi substituído pelo que se poderia chamar o volume do livro, embora ela tenha sempre procurado transgredir esse espaço. Diz o filósofo que a literatura não deve ser compreendida nem como a linguagem do homem nem como a palavra de Deus, nem como a linguagem da natureza, nem como a linguagem do coração ou do silêncio, mas como a linguagem própria do livro – “uma linguagem transgressiva, mortal, repetitiva, reduplicada” (FOUCAULT apud MACHADO, 2000, p. 154).

A questão da mudança de suporte não se constitui, desse modo, apenas num problema comercial, que afeta as editoras, como às vezes é tratada, já que, como observou Roger Chartier, os suportes materiais que permitem a leitura, a audição ou a visão dos textos participam profundamente da construção de seus significados:

Se os textos se emancipam das formas que os acompanham desde os primeiros séculos da era cristã – desde o códex, o livro composto por

cadernos, do qual derivam todos os objetos impressos que nos são familiares – são, de fato, todas as tecnologias intelectuais, todas as operações em curso na produção de significações que se encontrarão modificadas (1999, p. 91).

Na era da tecnologia digital, filmes, fotografias, textos, músicas, traduzidos em dados numéricos, inserem-se numa rede não hierárquica de circulação. Torna-se importante lembrar, então, que, face a essa contínua torrente de transformação intertextual, num processo incessante de reciclagem, textos literários vêm cada vez mais assumindo o lugar de intermídia, para usar a expressão de Youngblood, servindo de prototexto no campo da produção cinematográfica, televisiva e digital. Como destacava, na década de 1980, Umberto Eco, no lugar do choque e da frustração de expectativas, ganha terreno, na era eletrônica, uma estética da repetição que vem minando o critério da originalidade característico da arte moderna. Identificada com os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa, essa estética da serialidade implica a ideia de infinitude do texto, cuja variabilidade se converteria em prazer estético (1989, p. 110).

Os princípios da criatividade e da originalidade perdem espaço com a profusão dos trabalhos de montagem a partir de materiais de arquivo e com a prática de apropriação e deslocamento dos textos para uma nova obra. A obra do poeta novaiorquino, laureado pelo MoMA, Kenneth Goldsmith, por exemplo, tem se caracterizado pelo deslocamento de grandes massas textuais: *Día* (2003), um livro de 900 páginas, reproduz em sua totalidade a massa textual contida no *New York Times* de 1º de setembro de 2000, anúncios incluídos. Segundo o autor, em entrevista ao Jornal *El País*, é difícil imaginar um volume que contenha um número maior de possibilidades: “Não falta nada. Em *Día*, há paixão, amor, guerra, ódio, triunfos, fracassos, assassinatos, luxúria” (2014). Para Goldsmith, a poesia, hoje, adota formas inusitadas. Há desde poetas que, por exemplo, fazem películas que funcionam como poemas até poetas que transcrevem documentos legais: as palavras se converteram em material plástico, os textos anteriores em *ready-made* e a literatura aproxima-se, por esse caminho, da arte conceitual.

Como se vê, a noção de poesia como confissão de um "eu lírico" ou como voz do sentimento é posta em xeque diante de obras que interagem com o novo ambiente tecnológico da cultura: uma cultura midiática, de *talk shows*, *out-doors*, publicidade, TV

e também de computadores e redes de informação. Quando se pergunta quem são os leitores de seus livros, Goldsmith responde:

Eu não tenho leitores. Não se trata disso. Meus livros são aborrecidíssimos e lê-los seria uma experiência espantosa. Não se trata de ler, mas de pensar em coisas acerca das quais jamais pensamos. A medida do êxito de um livro assim é a quantidade de debate que gera: se escreveram resenhas, se comentaram nos *blogs* e se foram incluídos nos programas de cursos universitários. Não nos enganemos, nisso não há diferença em relação às grandes obras da vanguarda. Quem lê os *Cantos* de Pound ou o *Ulisses*, de Joyce? São livros de que todo mundo fala, mas que praticamente ninguém lê (2014).

Assim como as formas de ler e de escrever têm mudado, a concepção de obra literária também vem sendo alterada. A exemplo de algumas vertentes das artes plásticas, a obra, no campo da literatura, pode se tornar o conceito e o escritor passa a ser, então, o proprietário de uma ideia. Para Jacques Rancière, assim desfaz-se o que constituía o conteúdo mesmo da noção de obra: “a expressão da vontade criadora de um autor numa materialidade específica trabalhada por ele, singularizada na figura da obra, erigida como original distinto de todas as suas reproduções” (2003). A ideia de obra torna-se radicalmente independente de toda elaboração de uma matéria particular e a originalidade passa para a ideia. Para o filósofo, paradoxalmente, o esvaziamento da obra não concretizou a tão anunciada morte do autor, mas, ao contrário o fortaleceu abrindo espaço para a negociação entre os proprietários de ideias e proprietários de imagens. Daí decorre que “o autor por excelência seria então, atualmente, aquele cuja ideia é explorar o que lhe pertence como algo próprio, sua própria imagem” (2003). O autor não seria mais o “espírito histrião” de que falava Mallarmé, mas o “comediante de sua imagem”.

A expressão “comediante de sua imagem” despida, aqui, neste artigo, de qualquer sentido pejorativo, nos traz à memória o folhetim digital *Delegado Tobias* (2014), de Ricardo Lísias, publicado em cinco volumes. Os livros giram em torno do assassinato do escritor e personagem Ricardo Lísias – crime que teria como principal suspeito, segundo a polícia, um indivíduo chamado Ricardo Lísias. Escritores, críticos e jornalistas oriundos do chamado mundo real, como, por exemplo, Manuel da Costa Pinto, aparecem como personagens dessa narrativa que questiona, de maneira bem-humorada, o estatuto da ficção na sociedade da informação. Os limites entre o verdadeiro e o falso são problematizados, ao mesmo tempo em que a narrativa se

alimenta da própria tenuidade dessas fronteiras para envolver os leitores em mistérios gerados por uma trama de natureza metalinguística, que suscita perguntas tais como: o autor morreu? Quem o matou? Quem assumiu seu lugar? O escritor-personagem e o autor são a mesma pessoa? A literatura tem o compromisso ético de não confundir o leitor, deixando bem claro o que é ficção e o que é realidade? Quem é o leitor médio? O que é autoficção?

Depois das tensões geradas com a publicação do romance *Divórcio* (2013), de fortes bases biográficas, cuja trama também extrapolou as páginas do livro, mas de modo não totalmente controlado pelo autor, Lísias parece ter decidido partir para a radicalização das simulações, para as falsificações duplicadas sem fim: o desdobramento vertiginoso da figura do autor em personagem e do personagem em autor rompe as fronteiras entre mundo real e ficção, apontando para a ficionalização de tudo que nos cerca. Diz o autor: “Há gente encontrando o Delegado Tobias na rua até agora, assim como se diz absurdos sobre o meu romance *Divórcio* até agora também [...]” (2014a).

A trama ficcional do e-folhetim não se restringiu à página do *e-book*, expandindo-se para o *Facebook*, numa narrativa interativa, com viva participação dos leitores, criada pelo escritor e pela editora e-galáxia. O autor travava discussões, em sua própria página, com o personagem delegado Paulo Tobias, que teve um perfil criado no *Facebook* e que protestava, na rede, contra o uso da sua imagem no texto de Lísias. Falsas manchetes de jornal também foram postadas para instigar leitores e até a possibilidade de proibição do livro pela Justiça foi aventada pelo escritor e pela editora. Como assinalado no *blog* da editora e-Galáxia, a ficção ultrapassou “os limites do suporte livro para em seguida tragar de volta para dentro do livro a realidade que dela se aproxima” (2014). Conforme o *blog*, durante toda a semana de lançamento de *Delegado Tobias 1*, o *e-book* se manteve entre os mais vendidos na categoria ficção das lojas Apple, Amazon e Livraria Cultura, e causou grande repercussão nas redes sociais.

O volume 5, que encerra a série, inicia-se com uma apresentação, assinada por Ricardo Lísias, na qual este se reporta às estratégias utilizadas para estender o e-folhetim para as redes sociais, como, por exemplo, a criação do perfil do delegado no *Facebook*, enquanto Lísias e os editores, nas próprias páginas pessoais, lançavam um material que dialogava com o *e-book*: “Eram notícias falsas em recortes de jornal e revista, cartazes e inclusive a simulação de peças jurídicas de um hipotético processo que a personagem teria iniciado para proibir o *e-book*” (2014b). O último volume reúne

parte desse material que circulou no *Facebook*, e que está disperso nos textos fragmentado dos livros anteriores.

O e-folhetim de Lísias destacou-se pela ousadia do formato – isto é, pequenas narrativas em série disponibilizadas em *e-books*, dois deles gratuitos – e pelos meios usados para divulgação. Mas chamou a atenção também, porque, ao utilizar a comunicação em rede para alimentar a história ficcional, expondo-se como personagem de uma página policial (no folhetim, vítima e assassino chamam-se Ricardo Lísias), o escritor levou ao paroxismo a estratégia publicitária, levada a cabo pelas editoras, de dar visibilidade à obra por meio da *performance* do autor: cada vez mais, tira-se partido do prestígio social da figura do escritor e de seu desempenho como celebridade midiática.

Contra o escritor-celebridade e a desvalorização da obra de arte, Bernardo Carvalho afirma, no texto intitulado *Em defesa da obra*:

Ao se privilegiar as obras, se pressupõe que nem todos podem ser autores, e que nem todas as autorias são iguais. E nada mais natural, depois de tanto esforço de marketing a celebrar a figura do autor, que a obra tenha passado a ocupar um lugar secundário e insignificante (2011).

Para Bernardo Carvalho, a autoria passou a ser vista como sinônimo de visibilidade, uma forma privilegiada de estar e aparecer no mundo, em detrimento das obras, e seriam as grandes corporações da internet que acabariam colhendo os frutos dessa estratégia:

[...] são elas que nos proporcionam afinal o sonho de sermos célebres autores de nós mesmos e são elas que nos vendem a miragem de transformar cada detalhe da nossa vida privada em evento público. Por uma razão muito simples: o lucro dessas novas empresas depende unicamente do conhecimento dos desejos íntimos dos consumidores (2011).

Não se pode negar que a visibilidade da obra literária foi se tornando, ao longo da segunda metade do século XX, cada vez mais tributária de fatores externos a ela própria, como, por exemplo, do fato de ter fornecido matéria ficcional para um filme, valorizando-se o texto literário por intermédio de sua versão audiovisual. Essa tendência, como destacamos em *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (2010), manifesta-se nas inúmeras estratégias que visam diluir as fronteiras entre as

duas esferas de produção, como as reedições de obras que foram filmadas, colocando-se, na capa, fotos de cenas do filme, como tática de sedução do público.

Mais recentemente, algumas editoras têm lançado mão dos meios audiovisuais para divulgar livros. Pequenos filmes, de cerca de dois minutos, exibidos na internet, em *sites*, *blogs* de editoras e até no cinema, são usados como *trailers* de livros: no cinema, procura-se exibi-los antes de filmes que tenham alguma afinidade com a obra. O *book trailer* serve de chamariz para o texto, substituindo resenha e publicidade escritas nos moldes tradicionais, como se as palavras impressas fossem insuficientes para atrair leitores, que necessitariam de estímulos audiovisuais. Em diferentes formatos, de acordo com o tipo de livro que apresentam, os *book trailers* podem mostrar, por exemplo, cenas do autor lendo trechos selecionados, intercaladas com imagens de arquivo, como costuma acontecer com livros de historiografia. Outras vezes, ouve-se a poesia de um escritor consagrado na voz de um poeta com maior visibilidade midiática, de um ator ou cantor, enquanto imagens alusivas à obra ou à vida do autor do texto recitado são exibidas. Quando se trata de livros de ficção, o *trailer* busca sintetizar visualmente o enredo dessas narrativas: quase sempre conta com trilha sonora e é estrelado por atores, aproximando-se dos *trailers* de filmes. Há, no entanto, exceções, como o caso do romance *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque: neste *book trailer*, por cinco minutos, o autor, em primeiro plano, lê algumas páginas do livro – a câmera só se desloca da imagem do escritor, cuja fama, no Brasil, se deve à sua carreira de cantor e compositor, para aproximar-se das páginas que estão sendo lidas, voltando em seguida para o autor.

O propósito de atrair o leitor/espectador pelo entrecruzamento do campo literário e do audiovisual, nos dias de hoje, evidentemente não se esgota nos *book trailers*. O mercado editorial tem investido também na publicação de romances que dão continuidade a séries de TV. Segundo matéria de Alexandra Alter, publicada na *Folha de São Paulo* (24/01/2015), desde a publicação da série de livros *Star Wars*, que começou em 1976, várias narrativas de ficção televisiva deram origem a livros, como o drama sobre terrorismo *Homeland*, a série policial britânica *Broadchurch*, o seriado de ficção científica *Fringe*. Tais romances, que, muitas vezes, garantem a sobrevivência de personagens de séries populares que terminaram há algum tempo, são garantia de lucro certo para editoras e produtores. Revigora-se também, na atualidade, a publicação de livros a partir de filmes – prática muito antiga, presente já na Europa das duas primeiras décadas do século passado, quando eram comuns as publicações de versões

romanceadas de obras cinematográficas e de textos destinados a serem convertidos em filmes.

Cabe lembrar ainda as mudanças no *status* do roteiro devidas à iniciativa do mercado editorial de ampliar a publicação desse tipo de texto, tido, tradicionalmente, como efêmero. Tais mudanças nos levaram a indagar, na obra mencionada, se poderíamos estender o termo literatura expandida a ponto de abrigar também os roteiros, já que esses são textos que se situam num entrelugar entre a literatura e o audiovisual e que, de certo modo, ultrapassam as fronteiras da comunicação verbal e do suporte impresso. A ampliação da publicação dos roteiros tem, inclusive, fortalecido a ideia, defendida por alguns profissionais do cinema, de que constituem um novo gênero narrativo, capaz de despertar o interesse do leitor comum, não especializado.

A interseção entre os campos artísticos promovida pelas novas tecnologias e capitalizada pelo mercado tem alterado a prática dos próprios artistas que se veem atuando dentro desse campo ampliado, tornando-se profissionais multimídia. Nesse quadro, a parceria entre escritores e cineastas, numa espécie de colaboração que transcende as fronteiras de cada campo¹, tem sido frequente, o que tende a tornar obsoleta a própria noção de adaptação. Esta pressupõe a ideia de transposição de uma obra literária acabada, isto é, fechada em sua integridade, para o audiovisual. Pressupõe, portanto, sempre uma distância entre o trabalho do escritor e o do diretor. Distância que tem se tornado cada vez menor: daí a presença de escritores no *set* de filmagem, colaborando estreitamente com diretores e roteiristas, podendo ocorrer, inclusive, que os escritores atuem como roteiristas e até como atores de suas próprias obras.

Um caso bastante significativo, nesse sentido, é o diálogo constante travado entre o cineasta Beto Brant e a literatura de Marçal Aquino. Para citar apenas um exemplo mais recente, o diretor que adaptou o livro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) para o cinema, produziu uma minissérie de televisão em quatro episódios, exibida em julho de 2009, partindo de um personagem secundário do romance: o psicanalista Benjamin Schianberg. O mesmo material deu origem a um filme longa-metragem. A minissérie, realizada a convite da TV Cultura e do SESC TV, em coprodução com a Drama Filmes, acompanhou o início do relacionamento amoroso entre um ator e uma artista plástica, a partir da convivência no interior de um

¹ Cabe lembrar ainda que, na década de 1960, o *Nouveau Roman* já pressupunha a colaboração transmidiática entre escritores e cineastas. Não é por acaso que Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, ao lado de Alain Resnais, foram figuras emblemáticas daquele momento.

apartamento, durante três semanas. A proposta envolvia a instalação de câmeras no apartamento, como num *reality show*, com o diferencial de que os atores não estariam confinados. Na narrativa audiovisual, o personagem Schianberg, um psicanalista que reflete sobre o comportamento amoroso a partir do relacionamento de casais por ele observados, é representado pela voz de um narrador que analisa a relação dos atores Gustavo Machado e Marina Previato. Segundo Beto Brant, não havia uma dramaturgia previamente escrita. Diz o diretor:

A gente criou uma regra: contaminar o menos possível. Saíssem quando quisessem, limpassem o apartamento. E eu me comunicava com e-mails, torpedos, que era uma forma de manter contato sem contaminar. E de brincar mesmo! Eu estava em outro apartamento, com *joysticks*, com oito câmeras, como se fosse um game mesmo, buscando enquadramento e olhares, flagrando detalhes que acrescentassem significados no filme. Eu era o próprio Schianberg! (2010).

Desse modo, o personagem de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* deu origem a uma outra narrativa que se realizou de forma aberta, incorporando os elementos do dia a dia dos atores às tramas sugeridas por um esboço de roteiro. Em certo sentido, podemos dizer que o romance de Aquino expandiu-se, dando origem a um filme e a uma minissérie que, por sua vez, diluem os contornos entre a ficção e o documentário. Beto Brant estabeleceu um diálogo com o modelo televisivo dos *reality shows*, tendo como mediação o personagem do livro. Encontra-se aí, mais uma vez, um exemplo do esforço empreendido pelos artistas no sentido de extrair potência inventiva de lugares-comuns temáticos e formais oriundos da cultura massiva, dobrando-se sobre ela.

Como a popularização dos meios eletrônicos coincide com a penetração do mercado em cada esfera da produção cultural, a literatura contemporânea tenta se equilibrar não só entre o texto e a imagem, mas também entre o campo da arte tal como instituído pela modernidade, com sua pressuposta autonomia, e o do mercado de bens simbólicos, com suas exigências de ordem econômica. A própria textualidade digital abala as categorias e práticas que fundaram a ordem dos discursos e dos livros no contexto moderno, dificultando a distinção, classificação e a hierarquização dos formatos discursivos dos textos em função de sua materialidade (como livro, jornal, carta ou documento de arquivo). São abaladas também as distinções entre as mídias sonoras, visuais e textuais, cujos limites objetivos, como observou Giselle Beiguelman,

são agora implodidos pela interface (2005, p. 13). Ao contrário do que previu McLuhan, a era do audiovisual não substituiu a era da escrita: estamos mergulhados num mundo de textos, ainda que não necessariamente impressos em papel. Entretanto, o universo cultural construído a partir da primazia da escrita, base dos paradigmas de valor da racionalidade moderna, foi irremediavelmente abalado com as transformações simultâneas nos suportes para a escrita, nas técnicas de reproduzir e distribuir as obras e nas formas de leitura.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, M. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BEIGUELMAN, G. *O Livro depois do Livro*. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- BELLOUR, R. *Entre imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- _____. Cineinstalações. In: MACIEL, Kátia (Org.) *Cinema sim – ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- BRANT, B. Entrevista concedida a *Terra Magazine* em 23/02/2010. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br>>. Acesso em: 25 jun. 2010.
- CARVALHO, B. Em defesa da obra. *Revista Piauí*, n. 62, novembro de 2011.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1999.
- ECO, U. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FIGUEIREDO, V. L. F. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC/7letras, 2010.
- GOLDSMITH, K. La vanguardia vive en Internet. Entrevista concedida a Eduardo Lago, publicada no *Jornal El País*, em 15/02/2014. Disponível em: <<http://cultura.elpais.com>>. Acesso em: 10 out. 2014.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.
- LÍSIAS, R. Entrevista concedida a Alexandre de Paula, publicada no *Jornal Correio Brasiliense*, em 08/10/14. Disponível em: <correiobrasiliense.com.br>. Acesso em: 06 dez. 14.

_____. *Delegado Tobias 1: o assassinato do autor*. São Paulo: e-galáxia, edição digital, 2014.

_____. *Delegado Tobias 2: Delegado Tobias & Delegado Jeremias*. São Paulo: e-galáxia, edição digital, 2014.

_____. *Delegado Tobias 3: o começo da fama*. São Paulo: e-galáxia, edição digital 2014.

_____. *Delegado Tobias 4: caso Lísias é realidade*. São Paulo: e-galáxia, edição digital, 2014.

_____. *Delegado Tobias 5: os documentos do inquerito*. São Paulo: e-galáxia, edição digital, 2014b.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2000.

PATO, A. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições Sesc SP/Associação Cultural Vídeo Brasil, 2012.

RANCIÈRE, J. Autor morto ou vivo demais?. *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, São Paulo, 06 de abril de 2003.

STIGGER, V. *Minha novela*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013a.

_____. *Delírio de Damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

_____. Entrevista disponível em: <<http://revistagarupa.com/>>. Número Zero, 2013. Acesso em: 5 dez. 2014.

WEIBEL, P. Expanded Cinema, video and virtual environments. In: SHAW, Jeffrey and PETER Weibel. *Future Cinema – The Cinematic imaginary after the film*. MitPress, Mcambridge, 2003.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co: Nova YORK, 1970.

Data de submissão: 02/09/2015

Data de aprovação: 10/10/2015