



FIGURAÇÕES DO LEITOR NO CINEMA: UM BREVE INVENTÁRIO

REPRESENTATIONS OF THE READER IN CINEMA: A BRIEF INVENTORY

Gabriela Dal Bosco Sitta*

* gabriela.sitta@gmail.com
Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, campus Guarapuava (PR). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

RESUMO: Inspirado no ensaio de Ricardo Piglia (2006b) intitulado “O que é um leitor?”, em que o autor investiga as figurações do leitor na ficção literária, este artigo faz um breve inventário de personagens leitores apresentados pelo cinema. A primeira seção detalha o objetivo dessa incursão pela sétima arte, que consiste em refletir sobre o que move o leitor em sua prática de leitura. A segunda seção trata brevemente de algumas das relações existentes entre o cinema e a literatura, em especial com o intuito de apontar para abordagens que, como a proposta aqui, ultrapassem a usual comparação entre obra literária e adaptação cinematográfica. A terceira seção discorre sobre personagens leitores que aparecem em filmes tão distintos como *Os incompreendidos* (Truffaut, 1959), *Pequena Miss Sunshine* (Valerie Faris e Jonathan Dayton, 2006) e *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003). Ao final, com base no que indicam os personagens leitores elencados, sugere-se que é em grande medida a interposição de uma camada simbólica e imaginária entre o sujeito e o mundo (PETIT, 2019) o que mobiliza a prática da leitura; a ela, soma-se ainda algum consolo, alguma compreensão e, talvez o mais importante, algum prazer.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; cinema; leitor; Ricardo Piglia.

ABSTRACT: Inspired by Ricardo Piglia’s essay “What is a reader?”, in which the author explores representations of the reader in literary fiction, this paper provides a brief inventory of reader characters depicted in cinema. The first section details such incursion on seventh art discussing what motivates readers in their reading practices. The second section briefly examines the connections between cinema and literature, highlighting approaches that go beyond the traditional comparison between a literary work and its film adaptation, as the one presented here. The third section focuses on reader characters in films as diverse as *The 400 Blows* (Truffaut, 1959), *Little Miss Sunshine* (Valerie Faris and Jonathan Dayton, 2006), and *The Man Who Copied* (Jorge Furtado, 2003). Based on the analysis of these characters, the paper suggests that it is primarily the interposition of a symbolic and imaginary layer between the subject and the world (PETIT, 2019) that enhances the reading experience, along with comfort, understanding, and, most importantly, pleasure.

KEYWORDS: Literature; cinema; reader; Ricardo Piglia.

1 INTRODUÇÃO

Em uma história relatada por Michèle Petit (2019, p. 37), um aluno, ao encontrar a sua professora debruçada sobre um livro, faz a ela uma pergunta muito simples e, ao mesmo tempo, muito notável: “Tia, por que você está lendo, se já sabe ler?”.

Nessa questão talvez esteja implicado o mesmo fascínio diante da prática da leitura que mobiliza todo um campo teórico, o da estética da recepção. Mas nela também é possível entrever o interesse não pelo leitor modelo ou idealizado intrínseco a esse campo (COMPAGNON, 2014), e sim pelo leitor de carne e osso, esse sujeito que se dirige à livraria e à biblioteca, que vira páginas por horas a fio, que tem escritores favoritos e que é tão difícil de se apreender em uma teoria — ou, nos termos de Barthes (2006, p. 8), esse contra-herói que “suporta sem nenhuma vergonha a contradição”.

As imagens do leitor entregue à leitura percorrem as produções da cultura: elas irrompem dos próprios textos literários, como em *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, exemplos óbvios; aparecem em obras de pintores aclamados, como em *Uma mulher lendo*, de Monet, e em diversas pinturas de Edward Hopper; são descritas em textos teóricos que tendem a falhar quando se deparam com o real da

experiência daquele que lê; e, o que nos interessa especialmente aqui, invadem as telas de cinema, seja em clássicos infantis como *Matilda* (1997) e *A bela e a fera* (em suas diferentes versões), seja nos filmes da *nouvelle vague* francesa, marcadamente influenciados pelo universo literário.

O que essas imagens revelam sobre o leitor e a experiência da leitura? O que os leitores retratados leem? Qual é a sua relação com a literatura? E o que isso delata sobre a condição do leitor em geral? Esses questionamentos emulam aqueles formulados por Ricardo Piglia em “O que é um leitor?”, ensaio incluído no livro *O último leitor*. Nesse texto, o autor argentino se propõe a buscar as figurações do leitor em obras literárias. Ele escreve: “Essas cenas funcionariam [...] como uma espécie de pequenos informes sobre o estado de uma sociedade imaginária — a sociedade dos leitores — que sempre parece a ponto de entrar em extinção ou, em todo caso, cuja extinção está anunciada desde sempre” (PIGLIA, 2006b, n.p.). É por meio de um passeio pelas produções de escritores tão distintos quanto Malcolm Lowry, James Joyce, William Shakespeare e, em especial, Jorge Luis Borges que Piglia compõe a sua série de leitores. Nela, há indivíduos insones, trágicos, viciados, míopes, confusos: “Um leitor”, ele escreve, “também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente” (PIGLIA, 2006b, n.p.).

Aqui, na esteira de Piglia, empreendemos uma busca pelas figurações do leitor no cinema, essa arte já centenária que desde o seu início mantém vínculos estreitos com a literatura. O leitor, afinal, pode “migrar da vida para a prática de uma personagem” (ZILBERMAN, 2021, p. 313), e esse movimento fornece pistas para que avancemos na compreensão desse sujeito tão misterioso (se considerarmos as dificuldades enfrentadas pelas teorias da recepção) e simultaneamente tão óbvio (se considerarmos a sua recorrência na ficção). Como a professora mencionada no início, o leitor, mesmo depois de aprender a decodificar significantes, continua a insistir em sua decifração.

Este texto se divide em quatro seções. Nesta primeira, introduzimos nosso tema e nosso objetivo. Na segunda seção, exploramos algumas das conexões entre literatura e cinema a fim de indicar que os vínculos não se reduzem àqueles intrínsecos às adaptações cinematográficas de obras literárias; na verdade, há um sem-número de relações possíveis, muitas delas carentes da atenção da academia. Na terceira seção, finalmente nos dedicamos ao que nos interessa especialmente aqui: a presença do leitor no cinema, a qual abordamos por meio de exemplos e análises breves que compõem uma espécie de inventário, uma constelação, isto é, um conjunto não vertical do que podemos denominar “gestos de leitura singulares”,

sem a pretensão de análises exaustivas. Por fim, na quarta seção, retomamos alguns exemplos e comentários a fim de apresentar as considerações finais.

2 LITERATURA E CINEMA PARA ALÉM DA ADAPTAÇÃO

Em termos tanto teóricos quanto práticos, o cinema se desenvolveu muito logo nas suas primeiras décadas, e é patente a importância da produção de cineastas do início do século XX para as reflexões sobre filmes travadas na contemporaneidade. Quando se trata da relação entre cinema e literatura, as considerações de Eisenstein (1898-1948) são exemplares. Elas surpreendem não só pelos paralelos estabelecidos entre essas duas formas de narrar, mas também pelo leitor atento que foi esse cineasta soviético. Recorrendo a formulações de Tolstói, Joyce, Maupassant e Pushkin, por exemplo, Eisenstein mostra que a técnica da montagem utilizada pelo cinema pode ser encontrada em textos literários e argumenta que o estudo desses textos é uma preparação essencial para os cineastas (RICHARDSON, 1969). Na esteira de Eisenstein, Richardson (1969, n.p.) descreve deste modo as aproximações entre as duas artes: “Cada plano é como uma palavra. A literatura dá sentido e importância às palavras ao juntá-las. Então, nos filmes, é o corte, a colagem, a edição ou, em sua forma mais elaborada, a montagem que provê a gramática e a sintaxe do filme”¹ (RICHARDSON, 1969,

1. No original: “Each shot is like a word. Literature makes sense and significance of words by joining them together. So in the movies, it is the cutting, joining, editing, or in its most elaborate form, montage, that provides the grammar and syntax of film”.

n.p., tradução nossa). Jozef (2010, p. 238), nesse mesmo sentido, menciona “as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, sequência e frase”.

A adaptação de uma obra literária consiste em outra das relações que o cinema estabelece com a literatura, provavelmente a mais estudada delas. O fato é que, desde os seus primeiros tempos, a sétima arte vem convertendo textos literários em obras cinematográficas. Susan Sontag (2020b) lembra que diversos dos primeiros sucessos do cinema, como *O nascimento de uma nação* e *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*, eram adaptações de livros populares. Antes disso, em 1926, F. W. Murnau já havia lançado o seu *Fausto*, inspirado em Goethe. E ainda na década de 1900 George Méliès lançara, entre outras, adaptações de obras de Júlio Verne. Filmes inspirados em obras de Charles Dickens também eram comuns nesse período. Os exemplos são muitos, e ao longo dos anos algumas adaptações tornaram-se responsáveis por grandes sucessos de bilheteria, como é o caso das séries *Senhor dos anéis* e *Harry Potter*.

Mas a influência entre cinema e literatura não é unilateral. Como Sontag (2020b, p. 145) destaca, em especial nas décadas de 1930 e 1940, “o pressuposto era que o destino de um romance era ‘tornar-se’ um filme”. Ou seja, escrever um livro pensando já em sua adaptação passou a ser

recorrente. De outra perspectiva, alguns artifícios que a linguagem cinematográfica desenvolveu — os cortes, a sequenciação, a despreocupação com a continuidade entre uma cena e outra — foram apropriados por diversos autores. De acordo com Xavier (1978 *apud* SILVA, 2012, p. 182), para o escritor, “ter pontos de contato com a arte cinematográfica era uma forma de ser ‘renovador e atual’”.

Pensar nos laços que unem o cinema à literatura também é pensar em maneiras menos explícitas de intersecção, como a escrita de roteiros por romancistas. Esse é o caso de Marguerite Duras, Graham Greene, Alain Robbe-Grillet e Joan Didion. Entretanto, com algumas exceções (Duras é uma delas), esses autores, como sustenta Richardson (1969), influenciaram muito pouco a forma e o estilo cinematográficos.

Outro elemento interessante é a voz em *off* que narra a trama de muitos filmes: ela é, naturalmente, um equivalente do narrador literário, mas há desdobramentos muito interessantes do uso desse recurso. Nos documentários da cineasta francesa Agnès Varda, a narração é feita na voz da própria diretora, cujo texto é tanto pessoal quanto literário, escrito em um tom ensaístico. Richardson (1969, n.p., tradução nossa) recupera uma fala de Varda em que ela afirma desejar “fazer um filme exatamente como se

2. No original: “to make a film exactly as one writes a novel”.

escreve um romance”.² Essa estratégia também aparece, por exemplo, em *Tokyo-Ga* (1985), em que Wim Wenders procura indícios do diretor Yasujiro Ozu em uma visita ao Japão. Já em *News from home*, de 1976, Chantal Akerman apresenta imagens de Nova York enquanto lê cartas escritas para ela por sua mãe, de Bruxelas.

Investindo em outra das relações entre literatura e cinema, o livro *Kafka vai ao cinema*, de Hans Zischler (2005), recupera as referências a filmes feitas por Kafka em seu diário a fim de percorrer as salas de projeção que o escritor visitou e as películas a que ele assistiu. Esse tipo de empreendimento, que ilumina tanto a vida quanto a obra dos autores, poderia ser realizado a partir de textos como *Só garotos* e *Linha M*, de Patti Smith, bem como dos *Diários de Emilio Renzi*, de Piglia, que reúnem referências e comentários dos autores sobre a arte do cinema e sobre alguns dos filmes a que assistiram. Nos diários, Piglia (2017, p. 41) escreve: “O cinema é mais rápido que a vida, a literatura é mais lenta”. Smith (2016, p. 47), em *Linha M*, em meio a inúmeras menções a filmes, livros, discos, séries de televisão etc., refere-se a um dos clássicos do cinema *noir*, *O terceiro homem*, dirigido por Carol Reed e lançado em 1949: “Às seis horas fui levada a um pequeno salão de conferências, em um endereço próximo, como Holly Martins em *O terceiro homem*”. Na Argentina,

Borges, como lembra Jozef (2010), foi reconhecidamente um cinéfilo.

Explorar o universo de referências cinematográficas de um autor é um dos caminhos para compreender os elementos a partir dos quais ele constrói suas obras, e é também um modo de descobrir que tipo de leitor/espectador ele é — o que é, no mínimo, curioso e instigante. Além disso, por meio dessa exploração, é possível conhecer novas produções, percorrendo os fios que compõem “a rede que é a cultura” (PETIT, 2019, p. 29), um esforço implícito em qualquer estudo que se dedique a relacionar as diferentes artes e os distintos âmbitos da cultura e do conhecimento.

A última possibilidade de conectar literatura e cinema que gostaríamos de mencionar é a que propomos neste trabalho, isto é, a investigação das figurações do leitor no cinema, a qual poderia se converter na análise das figurações do cinéfilo/espectador na literatura. Como procuramos mostrar a seguir, o leitor retratado pelo cinema pode nos indicar caminhos para a compreensão do estado da arte da leitura, bem como para o entendimento do que move essa prática. Em última instância, isso nos ajudaria a direcionar nossos empenhos tanto na pesquisa acadêmica quanto na sala de aula e na formação de leitores.

3 FIGURAÇÕES DO LEITOR NO CINEMA

Em um ensaio sobre os cem anos do cinema, Susan Sontag (2020a, p. 139) resume da seguinte forma a influência dessa arte sobre o comportamento dos espectadores: “Até o advento da televisão esvaziar as salas de cinema, era com uma visita semanal ao cinema que as pessoas aprendiam (ou tentavam aprender) como caminhar com elegância, como fumar, como beijar, como brigar, como se entristecer”. À lista de comportamentos que teoricamente podem ser aprendidos por meio do cinema, poderíamos acrescentar o hábito da leitura, afinal, ao longo da história dos filmes, inúmeros personagens leitores ganharam as telas. E, se não é possível elencar todos eles nem identificar um perfil comum, podemos ao menos construir um inventário, uma reunião de fragmentos da literatura — melhor: da prática da leitura — incorporados pelos filmes na forma de leitores.

Para compor um inventário desse tipo, vale o método apresentado em *A vida dos homens infames*, texto de Foucault (2003) que introduz um conjunto de ordens de prisão datadas do século XVIII. Nele, Foucault (2003, p. 205) confessa que tal compilação foi “feita um pouco segundo a ocasião. Compilação que se compõe sem pressa e sem objetivo claramente definido”. “Minha insuficiência”, ele diz, “votou-me ao lirismo frugal da citação” (FOUCAULT,

2003, p. 205). Considerando, é claro, as distinções entre o contexto, o tema e as proporções das duas propostas, gostaríamos aqui de nos ocupar de algo como essa compilação “segundo a ocasião” que descreveu Foucault. Assim, em suma, o que norteou a seleção das obras foi tanto o nosso apreço por elas quanto a sua representatividade para a história do cinema e para o tema que discutimos. Procuramos ainda incluir filmes de diferentes países e épocas, mas esse não foi um critério determinante. Ademais, não fizemos distinção entre filmes surgidos a partir de um roteiro original e adaptações, pois entendemos que a história das adaptações é também a história da crescente autonomia conquistada pelos diretores dedicados a elas (SILVA, 2012).

No início deste texto, repetimos a pergunta feita por um aluno à sua professora: “Tia, por que você está lendo, se já sabe ler?”. Talvez possamos retomá-la agora a fim de desdobrá-la em novas questões: para que serve ler? O que a leitura oferece? Em *Os incompreendidos*, de Truffaut, lançado em 1959, Antoine Doinel, um jovem parisiense, enfrenta um início de adolescência conturbado tanto na escola quanto na vida familiar. Em uma cena, sua mãe diz a ele o seguinte: “Eu sei que ensinam a vocês um monte de coisas inúteis na escola. Álgebra... ciência... ninguém usa essas coisas na vida real. Mas e quanto ao francês?

Há sempre cartas a escrever”. Talvez não fosse necessário dizer tal coisa a Antoine, leitor de Balzac, mas é a partir da promessa feita em seguida pela mãe (dinheiro em troca de uma boa nota num ensaio a ser escrito para a escola) que conhecemos o tipo de leitor que ele é: aquele que eleva seus autores preferidos à santidade e os plagia. Antoine constrói um altar e acende uma vela para Balzac, a quem pede ajuda para obter sucesso com o ensaio, que ele, todavia, não chega a escrever: prefere copiar um excerto do ídolo e entregá-lo ao professor, que logo identifica a origem do fragmento, o romance *Um caso tenebroso*.

Esse, entretanto, é apenas o início das incursões de Doinel pela literatura. Nos anos seguintes, o personagem protagonizará outros filmes de Truffaut, nos quais poderemos acompanhar sua trajetória como leitor e aspirante a escritor. Ele então será um leitor que carrega seus livros pelas ruas de Paris quando decide mudar de residência (em *Antoine e Colette*, de 1962). Mais tarde, em *Domicílio conjugal*, de 1970, se tornará um leitor de banheiro, bem como um leitor que, antes de dormir, dedica-se à leitura na cama, dividida com uma esposa também leitora. E, finalmente, em *O amor em fuga*, Doinel publicará a autobiografia que vinha escrevendo, convertendo-se em escritor. Um tanto desastrado e frequentemente incapaz de dar conta das exigências práticas da vida (em *Beijos*

proibidos, de 1968, ele precisa trocar de emprego inúmeras vezes), Antoine parece encontrar nos livros algo mais valioso do que as demandas a que precisa atender, e sua maneira de lidar com a vida tem mesmo qualquer coisa de livresco e quixotesco: a impressão que se tem é de que ele está constantemente esperando — em especial no que concerne aos seus relacionamentos — desdobramentos e desfechos saídos das páginas de um livro. Ao fim, escreve-o ele mesmo.

Outro dos filmes de Truffaut que nos interessam é *Fahrenheit 451*, adaptação de um romance de Ray Bradbury. O filme, lançado em 1966, põe em cena os leitores criminosos: em um futuro distópico no qual a leitura é uma prática subversiva, eles precisam esconder seus livros e ler em segredo. Ao serem descobertas, as brochuras são queimadas pela versão futurista dos bombeiros, e os leitores são punidos. Quando as coisas se complicam e não é mais possível escapar do regime totalitário no poder, o protagonista, Montag, um ex-bombeiro, passa a integrar uma comunidade de leitores que memorizam as histórias contidas nos livros a fim de transcrevê-las em um tempo vindouro: são os homens-livro, leitores responsáveis pelo trabalho mnemônico. Em última instância, *Fahrenheit 451* é uma obra sobre as armadilhas do autoritarismo, com as quais os leitores contemporâneos

têm voltado a se preocupar, e sobre o poder e o prazer das histórias, pelas quais vale a pena morrer, como mostra a cena emblemática em que uma personagem comete suicídio ateando fogo em si mesma e em seus livros.

A ficção científica, as tramas de aventura e os romances policiais são especialmente apreciados pelos cineastas da *nouvelle vague*. Godard e Resnais, por exemplo, assim como Truffaut, utilizam artifícios desses gêneros literários em seus filmes, investindo no que Sontag (2020b) chama de “ficção barata”. Godard, em especial, convoca esse tipo de literatura para desarticulá-la, eliminando as noções de causa e efeito entre os eventos narrados e furtando-se a explicar o desenrolar de boa parte de suas tramas. Como Sontag (2015, n.p.) sintetiza, os procedimentos de Godard são “despreocupados, divertidos, amiúde espirituosos, às vezes irreverentes, outras vezes simplesmente tolos”.

O teor literário da obra desse diretor é evidente, já que seus filmes giram em grande medida em torno de *ideias*, tornando-se bastante abstratos em alguns momentos. Participam dos filmes de Godard diferentes intelectuais que representam a si mesmos; em *Viver a vida*, de 1962, a personagem de Anna Karina conversa com o filósofo Brice Parain em um café, por exemplo. Ademais, muitos

personagens de Godard “são ostensivamente literários” (SONTAG, 2015, n.p.), o que significa dizer que eles têm significativa profundidade psicológica e também que se relacionam com a literatura com frequência: carregam livros para lá e para cá, mencionam escritores, recitam poemas, leem trechos de prosa em voz alta etc.

Em *Alphaville*, de 1965, que aliás é outro longa de ficção científica, o personagem de Eddie Constantine faz “alusões literárias cultas” (SONTAG, 2015, n.p.), enquanto em *O demônio das onze horas*, do mesmo ano, Ferdinand, que almeja tornar-se escritor, viaja com Marianne carregando sempre uma história em quadrinhos nas mãos. Na parte final da trama, Marianne é encarregada de comprar livros para ele, que também mantém um diário; em uma entrada, ele escreve: “Segunda-feira: [...] li muito”. Antes disso, logo no início do filme, Marianne sentencia: “Isto é o que me deixa triste: a vida é tão diferente dos livros”. Essa parece ser a constatação por excelência dos personagens leitores de Godard (e não apenas dos dele), já que eles estão sempre inserindo na vida — e nos filmes — qualquer coisa de literário a fim de fazê-la mais interessante, dramática, apetecível: em uma cena, Marianne diz a Ferdinand que é necessário mudar de destino; eles já haviam brincado de Júlio Verne o suficiente e era preciso retornar ao seu romance policial.

Esse gênero, o policial, também costuma colocar em cena personagens leitores. Em *O último leitor*, Piglia (2006a, n.p.) dedica um capítulo a eles, no qual afirma que “uma das maiores representações modernas da figura do leitor é a do detetive privado”. Nos anos 1960, a Metro-Goldwyn-Mayer lançou quatro filmes inspirados em obras de Agatha Christie, e a protagonista de todos eles é Miss Marple, que, na tarefa de desvendar os crimes, conta com a ajuda de seu amigo Mr. Stringer, um bibliotecário obcecado (como Miss Marple) por romances policiais. Ambos são leitores investigadores, sujeitos que encontram nas histórias sobre criminosos parte das pistas e métodos que os levam a desvendar os mistérios com que se deparam na vida “real”.

Esse tipo de leitor também é retratado em *A sombra de uma dúvida* (1943), de Hitchcock: no filme, dois amigos de meia idade encontram-se sempre após o jantar a fim de tratar das histórias de detetive que leram e de discutir sobre o melhor método de cometer um assassinato e sair ileso. Embora sejam homens pacatos e incapazes de levar a cabo esse tipo de crime, ambos são fascinados pelos ardis e estratégias postos em movimento nas tramas que leem. A filha de um deles, Ann, é uma leitora um tanto diferente, embora, à sua maneira, também seja bastante obcecada. Exceto quando aparece em cenas externas e

durante as refeições, a menina tem sempre um livro nas mãos e, se precisa conversar com as pessoas ao redor, não tira os olhos dele. No início do filme, somos informados de que ela lê *Ivanhoé*, de Walter Scott. Ann lê de joelhos, com o livro apoiado em uma poltrona; lê deitada sobre o tapete; lê de pé enquanto atende ao telefone; lê na cama antes de dormir. Incapaz de separar-se dos livros, ela os privilegia em quase qualquer situação.

Tamanho gosto e interesse pelas histórias lembram Matilda, personagem do filme homônimo dirigido por Danny DeVito e lançado em 1996. Inspirado no livro de Roald Dahl que leva o mesmo nome, *Matilda* é protagonizado por uma criança nascida em uma família negligente e sem nenhum contato com a cultura literária. Apesar disso, ela aprende a ler sozinha, passa a frequentar a biblioteca pública e torna-se uma leitora voraz: precisa carregar os livros que empresta da biblioteca em um carrinho de mão, tamanha a sua carga de leituras. Mais tarde, Matilda descobre que tem uma série de poderes mágicos, e o espectador tende a relacioná-los, é claro, à literatura: são os livros que, em grande medida, dão à menina as ferramentas de que ela precisa para superar as condições adversas em que cresceu. Ao fim, é por meio de uma professora, também ela leitora, que Matilda encontra um novo lar. O filme se encerra com as duas iniciando juntas a leitura de

Moby Dick, de Melville. Já na série *Harry Potter*, Hermione, leitora astuta, aplica nas aventuras que vive com seus amigos Harry e Rony vários dos aprendizados obtidos por meio dos livros. Também ela carrega brochuras o tempo todo. No seu caso, há uma relação clara entre a leitura e a inteligência.

Em *Pequena Miss Sunshine* (2006), de Valerie Faris e Jonathan Dayton, Dwayne, irmão da protagonista, é um adolescente um tanto confuso e insatisfeito que lê Nietzsche e usa uma camiseta com a inscrição “Jesus was wrong”. Outro personagem leitor desse filme é Frank, tio da protagonista, um renomado estudioso de Proust que tenta se suicidar devido a um relacionamento fracassado. Ele é o leitor especialista, aquele que domina a obra de um autor, conhece seus mecanismos, sua trajetória, suas interpretações. Na viagem que a família toda empreende, sempre que precisa participar de alguma atividade constrangedora, Frank repete que, apesar da situação embaraçosa, quer que todo mundo saiba que ele é o maior especialista em Proust dos Estados Unidos. Aqui, literatura é sofisticação, e seu domínio é capaz de poupar o sujeito do constrangimento.

Em *A loja da esquina*, de 1940, dirigido por Ernst Lubitsch, os personagens leitores privilegiam precisamente

esse caráter supostamente elevado da literatura. Uma das cenas iniciais mostra Alfred conversando com um colega de trabalho sobre o seu desejo de adquirir uma enciclopédia: “Você chega a um momento da vida em que fica cansado de frequentar cafés e danceterias toda noite e deseja se aperfeiçoar. Você quer aprender algo sobre arte, literatura, história, como as pessoas vivem no Brasil”. Na trama, Alfred se corresponde com uma mulher que conhece por meio de uma seção de jornal. No anúncio em que se apresenta, ela se descreve como uma “garota moderna” que deseja se corresponder com um homem inteligente a respeito de temas culturais. No relacionamento desenvolvido por meio da troca de cartas, a noção de que há uma cultura elevada e outra trivial vai ficando clara, e há algumas provocações entre os dois correspondentes a respeito de títulos literários lidos e não lidos. Quando finalmente marcam um encontro, os objetos que devem identificá-los são um cravo vermelho e um exemplar de *Anna Kariênina*, de Tolstói.

Os títulos de livros e os nomes de autores que aparecem no cinema, bem como as citações que permeiam os filmes, poderiam integrar um capítulo à parte da grande brochura sobre as relações entre a sétima arte e a literatura. Nos filmes de Godard, como pontuamos anteriormente, as referências são muitas. Nas obras do diretor sul-coreano

Hong Sang-soo, embora não tão frequentes, elas também aparecem. Em *A câmera de Claire*, de 2018, a personagem de Isabelle Huppert conhece um diretor de cinema em um café e mais tarde vai com ele a uma biblioteca onde o ensina a ler em francês um poema de Marguerite Duras: um leitor empresta ao outro a sua língua, e a um deles importa decorar as palavras de um autor querido.

Nos filmes de Woody Allen, abundam referências. Em *Meia-noite em Paris*, de 2011, Gil, um aspirante a escritor, vive uma experiência que muitos leitores invejam: ele é transportado para a Paris dos anos 1920, onde conhece artistas como Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dalí e o casal Fitzgerald. Depois, o protagonista ainda faz uma passagem pela Belle Époque e se encontra com Toulouse-Lautrec, entre outros artistas do período. Gil é o leitor afortunado a quem é concedido o prazer de conviver com seus ídolos, de participar de um mundo que só conhecia por meio dos livros. Em alguns momentos, a trama insinua que o passado — consista ele nos loucos anos 1920 ou na Belle Époque — vai sempre parecer mais interessante do que o presente, e o mesmo raciocínio poderia ser aplicado à relação entre os livros e a realidade: a leitura de ficção frequentemente revela um universo que fornece mais possibilidades e que é mais aprazível do que a corriqueira repetição dos dias na vida

real. Como aponta Petit (2019, p. 43), a leitura oferece também um espaço: ela “parece ser um caminho privilegiado para encontrar um lugar, se acomodar, ali fazer seu ninho”.

Manhattan, de 1979, é outro dos filmes de Woody Allen repleto de referências. Em uma das últimas cenas do longa, deitado em um sofá, o protagonista lista mentalmente algumas boas razões para estar vivo. Ele é um leitor afeito à categorização e imerso em um universo de citações; ademais, é um leitor cujo acesso à leitura (e à arte no geral) contribui para justificar a vida. A lista que elabora é composta por Groucho Marx; Willie Mays; o segundo movimento da Sinfonia de Júpiter, de Mozart; a gravação de “Potato Head Blues” feita por Louis Armstrong; Marlon Brando; Frank Sinatra; as maçãs e peras de Cézanne; os caranguejos do restaurante Sam Wo; o sorriso de Tracy, a jovem com quem o personagem teve um relacionamento; *A educação sentimental*, de Flaubert; e o cinema sueco.

Bergman, talvez o grande nome do cinema sueco e um dos ídolos de Woody Allen, também é conhecido por seu apreço pela literatura. Em *Persona*, de 1966, isoladas em uma casa de praia, as personagens de Liv Ullmann e Bibi Andersson dedicam-se à leitura em algumas cenas. Na beira do mar, Alma, a personagem de Andersson,

pergunta se pode ler um trecho para Elisabet, vivida por Ullmann. É um fragmento sobre a situação precária da humanidade, a ansiedade, o medo da extinção, da crueldade, do abandono. Poder-se-ia questionar em que medida esses temas, tão caros a Bergman, possibilitam uma leitura de *Persona*, mas aqui nos contentamos em identificar o leitor que compartilha seu interesse por um texto, bem como o leitor que busca nos livros qualquer coisa como uma explicação, um diagnóstico ou uma análise do funcionamento do mundo. A leitura, nesses casos, funciona como um recurso para a compreensão e a assimilação: por meio dela, diferentes aspectos da realidade podem ser percebidos com mais clareza ou mesmo notados pela primeira vez.

Outro tipo de leitor é o revisor de texto, que aparece, por exemplo, em *Julieta*, do espanhol Pedro Almodóvar. Lançado em 2016, o filme é protagonizado por uma mulher que se torna revisora na meia idade e que aprecia o trabalho porque pode fazê-lo em casa, seguindo seus próprios horários. Além de ser uma leitora que precisa dar conta dos deslizes dos escritores, Julieta é uma leitora indecisa. Logo no início do filme, diante da sua estante de livros, ela confessa ao namorado que não sabe que títulos escolher para levar na viagem que eles pretendem fazer.

Já em *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, André é um “operador de fotocopiadora” que se torna um leitor acidental de diferentes textos. Por meio dessas leituras, ele recolhe informações esparsas e curiosidades, mas também se depara com textos literários, chegando mesmo a decorar trechos de um poema de Shakespeare, que depois recita para a mulher por quem se apaixona. O modo como André se relaciona com os textos lembra o que Piglia (2006b, n.p.) descreve como “a condição material do leitor moderno”, “rodeado de palavras impressas”: qual um bom benjaminiano, ele se detém no fragmento, recolhe “papéis atirados na rua, deseja lê-los”.

Os *smartphones* e a ubiquidade da internet, entre outros elementos que caracterizam a contemporaneidade, não estão presentes nesse longa de Furtado, mas o personagem André, que xeroca fragmentos dos mais distintos textos, de certa forma representa bem a condição do leitor contemporâneo, sujeito imerso em um universo infinito de dados, imagens e informações que são constantemente substituídas por outras. Todavia, quando se pensa especificamente na leitura literária, o leitor contemporâneo não pode ser descrito unicamente dessa forma.

De certo ponto de vista, no mundo contemporâneo, o trabalho atento que se exige do leitor, figura que começou

a ganhar suas feições atuais ainda no século XVIII (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019), quase não encontra espaço e tempo para ser levado a cabo. O estado de distensão, apontado por Benjamin (1994) como fundamental para o processo de assimilação das histórias às experiências dos sujeitos, está em crise. Entretanto, os leitores retratados pelo cinema, embora não sejam todos nossos contemporâneos, insinuam que ainda há deslocamentos possíveis. Mais ainda, eles sugerem que a leitura literária pode gerar conforto, demora e prazer, e mesmo situações de interação e compartilhamento de experiências, o que é uma sorte e um consolo.

Pensemos novamente, por exemplo, em Antoine Doinel, personagem de filmes como *Beijos roubados* e *Domicílio conjugal*, de Truffaut. Alter ego do diretor, Doinel é apaixonado pelos livros e pela literatura. A leitura permeia o seu dia, as brochuras espalham-se por seu quarto, são companhia e conforto. A experiência desse personagem com os livros é marcada tanto pelo prazer quanto pela possibilidade de deparar-se com experiências mais dramáticas e interessantes do que aquelas fornecidas pela realidade.

Pensemos novamente também em Frank, personagem de *Pequena Miss Sunshine*. Leitor especialista, ele acredita

na capacidade dos livros de gerar diferenciação, isto é, de distinguir aqueles que leem e detêm o conhecimento literário daqueles fadados ao constrangimento da ignorância, o que também se aplica ao casal que protagoniza *A loja da esquina*, de Lubitsch. É claro que essa postura é altamente problematizável, mas também é evidente que o apelo da ilustração, assim como o do prazer e o do conforto, move muitos leitores.

A prática da leitura literária, em contraposição ao consumo de textos fragmentados com brevíssima vida útil que vemos contemporaneamente, viabiliza contatos e relações outras com a palavra escrita — é isso que indicam as figurações do leitor no cinema analisadas aqui. A leitura está longe de fornecer poderes sobrenaturais aos leitores ou de salvá-los — como acontece com Matilda e Hermione —, podendo em muitos casos oferecer mais perigos do que vantagens — como indica a trama de *Fahrenheit 451* —, mas ela continua, para o bem e para o mal, tendo o potencial de modificar a relação do sujeito com o mundo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinema e literatura estão inseridos em um universo de influências. Eles são atravessados e permeados por saberes advindos de inúmeros outros campos — da filosofia,

da antropologia, da psicanálise, da sociologia, da política. Portanto, não é apenas a literatura que forja os leitores apresentados pelo cinema. Na realidade, a relação desses leitores com os livros e a leitura é determinada por diferentes fatores — sociais, políticos, econômicos etc. Esse é um dos muitos aspectos que dificultam a definição de qualquer coisa como um perfil do leitor retratado pelo cinema: há tantos perfis quanto há leitores. Por isso, o que resta aqui é menos elencar características compartilhadas por esses leitores encontrados em diferentes filmes do que refletir um pouco mais sobre a sua experiência de leitura, sobre o motivo que os leva a seguir lendo depois de já saberem como se faz.

Antoine Doinel e Ferdinand, personagens de Truffaut e Godard, respectivamente, aspiram à carreira de escritor. Apegados aos livros, desejam que suas vidas tenham um caráter livresco, e Ferdinand, com Marianne, chega mesmo a pensar em seus dias em termos de gêneros literários. Petit (2019, p. 19), em um dos capítulos de *Ler o mundo*, nos lembra que um dos papéis da literatura é o de interpor “relatos, poemas ou canções” entre o sujeito e a cidade, mas, a julgar pelo comportamento desses leitores, poderíamos dizer “entre o sujeito e o mundo”. A camada de histórias e personagens que a literatura oferece para o leitor tende a enriquecer sua experiência: ganha-se “toda

uma espessura simbólica, imaginária” (PETIT, 2019, p. 19). Talvez seja justamente por isso que leitores como Alfred, de *A loja da esquina*, e Frank, de *Pequena Miss Sunshine*, acreditam desvencilhar-se da ignorância e do constrangimento ao apelar aos livros.

Entretanto, não nos enganemos. A literatura de fato oferece ao leitor uma série de saberes teóricos e práticos, e também coloca à sua disposição muitos outros saberes cuja utilidade seria difícil precisar, o que de modo algum é um problema. Entre os saberes mais concretos, estão aqueles de que se apropriam os leitores detetives representados aqui por Miss Marple, seu parceiro bibliotecário e os dois amigos obcecados por assassinatos em *A sombra de uma dúvida*. A inteligência de Hermione, personagem de *Harry Potter*, e os poderes de Matilda também representam o que de positivo a literatura pode proporcionar. Todavia, há casos como o da pequena Ann, que, apesar de adorável em sua incapacidade de tirar os olhos dos livros, pode acabar perdendo o que se passa em torno dela; ou o de Dwayne, o irmão da protagonista de *Pequena Miss Sunshine*, que decide parar de falar após ler Nietzsche, o que remete, quem sabe, aos becos sem saída aos quais a palavra escrita pode nos conduzir, encerrando-nos em um mundo em que o outro não tem vez.

Ao fim e ao cabo, o que todos esses exemplos evidenciam é que ao leitor é concedida a *liberdade* de ler errado, de reler, de santificar seus escritores preferidos, de conceber uma vida saída dos livros, de imergir nas páginas de uma brochura. Mais do que isso, a leitura nos oferece a possibilidade de interpor narrativas entre o nosso *eu* e o mundo, construindo camadas simbólicas que emprestam à vida novos sentidos e que, se tivermos mais sorte do que Dwayne, nos aproximam do outro ao invés de nos afastar dele.

Devemos à literatura o consolo da identificação com o outro, isto é, o prazer e o alívio de não estarmos sozinhos, que explica, por exemplo, por que tantos personagens leitores andam o tempo todo com um livro debaixo do braço. Além disso, a literatura nos oferece a sempre fugidia compreensão do que é o humano e do (pouco) que ele sabe sobre si mesmo e o espaço em que vive. E há, é claro, o prazer, talvez o fator mais importante da relação entre o leitor e a leitura (apesar de quase sempre ignorado no contexto acadêmico). Todos os personagens que compõem nosso inventário sentem prazer em sua relação com os livros, um prazer que passa pela liberdade, como muitos dos personagens de Woody Allen, estar imerso em um universo infinito de artefatos da cultura, que se desdobra em referências e citações. Esse universo

contribui para justificar a vida, como Woody Allen mostra em *Manhattan*, e a sua ausência — ou a sua censura por um regime totalitário, como acontece em *Fahrenheit 451* — é o suficiente para legitimar a morte.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos IV**: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

JOZEF, B. Cinema e literatura: algumas reflexões. **Contexto**, n. 17, p. 237-252, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6601>. Acesso em: 28 nov. 2021.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. Ed. rev. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

PETIT, M. **Ler o mundo**: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje. São Paulo: Editora 34, 2019.

PIGLIA, R. **Anos de formação**: os diários de Emílio Renzi. São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, R. Leitores imaginários. In: PIGLIA, R. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. *E-book*.

PIGLIA, R. O que é um leitor? In: PIGLIA, R. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. *E-book*.

RICHARDSON, R. **Literature and film**. Don Mills: Indiana University Press, 1969. *E-book*. Disponível em: https://publish.iupress.indiana.edu/read/literature-and-film/section/09cfea3b-822a-45e3-9986-1b8921519959#ch_1. Acesso em: 27 out. 2021.

SILVA, T. M. G. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, v. 17, n. 2, p. 181-201, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 27 nov. 2021.

SMITH, P. **Linha M**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, S. Godard. In: SONTAG, S. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015. *E-book*.

SONTAG, S. Um século de cinema. In: SONTAG, S. **Questão de ênfase**: ensaios. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020a. p. 138-144.

SONTAG, S. Do romance ao filme: **Berlin Alexanderplatz**, de Fassbinder. In: SONTAG, S. **Questão de ênfase**: ensaios. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020b. p. 145-155.

ZILBERMAN, R. O leitor. In: JOBIM, L.; ARAÚJO, N.; SASSE, P. P. (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2021. *E-book*. p. 292-314.

ZISCHLER, H. **Kafka vai ao cinema**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Recebido em 14 jan 2022

Aceito em 24 abr 2023