

**Visualidades e visibilidades: literatura e cinema em João
Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu e Luiz Ruffato**

***Visualities and visibilities: literature and cinema in João Gilberto
Noll, Caio Fernando Abreu e Luiz Ruffato***

Barbara Cristina Marques

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil.

barbara.marques@gmail.com

Resumo: A relação da literatura com o cinema dá-se por vários modos. Comumente, os estudos que refletem esse intercâmbio entre os dois registros buscam avaliar os processos de adaptação de obras literárias para o cinema. De outro lado, é preciso refletir sobre as muitas maneiras de entrada e de interseção do cinema no texto literário. Ao observar a prosa de ficção brasileira contemporânea, percebe-se o quanto o cinema plasmou na literatura um tipo de comportamento visual, exigindo do leitor outros modos de acesso ao texto. É possível reconhecer, nesse sentido, uma espécie de qualidade cinemática em muitas obras que revelam um universo ficcional absolutamente mediado por objetos culturais propagadores da imagem. A partir dessa orientação, discute-se tal diálogo em três romances: *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *elas eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

Palavras-chave: literatura; Cinema; João Gilberto Noll; Caio Fernando Abreu; Luiz Ruffato.

Abstract: The relation between literature and cinema happens in various ways. The studies which reflect about this exchange between these two forms of recording usually aim to evaluate the adaptation process of literary works to movies. On the other hand, it's necessary to think about the different ways of entry and intersection of cinema in the literary text. When observing contemporary Brazilian prose fiction, it's possible to see how much cinema has molded in literature a kind of visual behavior that demands to the reader other manners to reach the text. In this sense, it's possible to recognise a type of cinematic character in many works that reveal a fictional universe completely mediated by cultural objects which are image broadcasters. From this point of view, I discuss this idea in three novels: *Bandoleiros* (1985), by João Gilberto Noll, *Onde andar? Onde Dulce Veiga? Um romance B* (1990), by Caio Fernando Abreu, e *eles eram muitos cavalos* (2001), by Luiz Ruffato.

Keywords: literature; Cinema; João Gilberto Noll; Caio Fernando Abreu; Luiz Ruffato.

Recebido em 17 de fevereiro de 2015.

Aprovado em 02 de junho de 2015.

No campo dos estudos literários, as estratégias de aproximação entre literatura e cinema, há algum tempo, têm proporcionado um vasto material teórico que, em geral, comporta uma certa tradição comparatista ao demonstrar uma influência da narrativa literária sobre a narrativa fílmica. Os estudos comparados no âmbito das narrativas literária e fílmica apresentam-se quase sempre muito pontuais ao limitarem-se em análises que se detêm na discussão sobre as adaptações de textos literários para o cinema. De outro lado, é preciso reconhecer a importância de algumas discussões que giram em torno de um tipo de confluência que se apresenta bastante frequente na produção ficcional contemporânea, isto é, a relação que a literatura estabeleceu com a imagem e com as formas visuais, especialmente com o cinema. A produção de textos literários, entrecortada pelos signos de uma cultura audiovisual, tem suscitado

inúmeros debates que apontam para a emergência de pensar esses textos a partir de outros critérios.

Em seu último livro, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, ao analisar a “potência migratória das narrativas”, discute o estatuto ficcional da literatura mediante a influência da linguagem cinematográfica e o fenômeno do “deslizamento das narrativas para outros meios e outros suportes”. Um livro como esse evidencia um reconhecimento não apenas de um ficção que “busca aproximar o texto desse [...] regime de visibilidade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 20), como também assinala uma preocupação, em sentido mais amplo, com as práticas culturais e artísticas em um momento em que a convergência com outras mídias (*medium*) transformou significativamente os modos de criação, produção e recepção dos bens culturais.

O tema de uma ‘presença’ cinematográfica em muitos romances brasileiros contemporâneos impõe, evidentemente, algumas questões sobre as quais é preciso pensar. A primeira delas relaciona-se com o fato de responder por que se pode dizer haver uma influência do cinema e em que medida isso transforma a leitura desses romances. Isso, certamente, implica avaliar quais elementos cinematográficos existem nessas obras, e se eles são particulares de uma estética cinematográfica ou já fazem parte da literatura. São, pois, as imagens ou as cenas ‘visuais’?

Mesmo ao observar as produções literárias em que há uma abundância de movimentos e detalhes visuais, isto é, obras sobre as quais é possível reconhecer uma espécie de qualidade cinemática, é o caso de questionar se é realmente possível distinguir de forma mais categórica o que se traduz como uma influência do cinema e o que é ‘estritamente’ literário no texto contemporâneo.

Essa questão é absolutamente pertinente e ‘perigosa’ tendo em vista a diversidade e a multiplicidade do material literário na contemporaneidade, o que nos mostra o quanto nossos ficcionistas, já há algum tempo, têm empreendido formas de romper com os limites da palavra e com o peso da tradição literária. O que não se pode negar também, evidentemente, é a forma como a literatura incorporou tantos outros tons discursivos provenientes dos meios audiovisuais e tecnológicos. A televisão, o rádio, o cinema, o vídeo etc. tornaram-se fontes efetivas de diálogos. Serviram e vêm cada vez mais servindo aos escritores tanto como marcas textuais, como canais de referências

e citações. Não é à toa que nós, leitores, nos sentimos mais próximos desses textos, mais ‘dentro’, como se pudéssemos nos reconhecer ali. Não importam quais sejam os modos de representação e as técnicas usadas pelos ficcionistas. Temos certeza de haver, mais do que nunca, um contato com um mundo ficcional absolutamente mediado por objetos culturais propagadores da imagem. Aliás, é possível dizer, inclusive, que tais mediações praticamente se converteram em procedimento literário.

Na introdução do livro *Além do visível: o olhar da literatura*, Karl Erik Schøllhammer escreve: “Como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem?” (2007, p. 7). Esta é uma questão que nos parece crucial para avaliar a importância de uma espécie de marca de visualidade nos textos ficcionais contemporâneos.

A exploração de uma linguagem que flerta com os domínios do campo visual, que dialoga com as formas de visualidade, seja através de uma aproximação com os meios audiovisuais, seja por meio do uso de temáticas, ou em estratégias de escrita, põe em evidência uma literatura que requer do leitor outro tipo de abordagem. Uma literatura, afinal, que, de tão conectada com essa aparelhagem midiática, formalizou mudanças significativas das condições de representação. Não há dúvida de que essa conexão é indicativa de uma experiência ficcional que reflete a condição cultural na contemporaneidade. Quantos não foram os críticos que já exibiram em seus textos expressões tais como: “era da imagem”, “cultura da imagem”, “tempo da imagem”, e tantas outras equivalentes? Ao que parece, escrever sobre esse “novo tempo”, como indica Tânia Pellegrini (1999), em plena década de 10 do século XXI, já não representa uma novidade. No entanto, para além da enorme multiplicidade temática e dos variados modos de escritura exibidos pelos nossos escritores, o intercâmbio com as formas visuais marca ainda um ponto de interseção bastante forte entre a representação escrita e visual. E na transparência desse diálogo, o cinema comparece como uma das expressões de maior visibilidade.

Três romances que chamam a atenção pelo modo como se ajustam a uma escritura cinematográfica, a partir da década de 1980, quando ocorre na prosa de ficção brasileira, de acordo com Therezinha Barbieri, uma intensa “profissionalização” dos escritores e um certo aprimoramento do “caráter de discurso encenado no espaço do intercurso discursivo” (BARBIERI, 2003, p. 19-20), são *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

JOÃO ESTÁ NA MINHA FRENTE. Pálido. Pergunta se não quero fazer café. Digo que sim.

Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar.

Ouvimos “September song”, com Willie Nelson. Foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos. Um disco de Willie Nelson.

João parece que pega alguma coisa no ar, e sorri. Toco no braço de João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir.

Quando cubro João com o lençol, só até a cintura porque faz um sério verão em Porto Alegre, quando cubro João vejo que ele está indo embora.

Levo João nos braços até o carro, e ele iria morrer minutos depois, dentro do carro. No meio de um engarrafamento (NOLL, 2008, p. 7).

A cena que abre o romance *Bandoleiros* justifica essa espécie de marca de visualidade no texto literário. A narrativa rarefeita do autor, com personagens em processo de deambulação – figuras quase sonâmbulas –, particulariza uma certa falta de adensamento, uma espécie de opacidade do relato e do ato de narrar. Expressão, certamente, do sentimento de vazio, da falta de centro, da desreferencialização que tomou conta do mundo contemporâneo.

João, Ada, Steve e o próprio narrador-protagonista compõem a quase ‘não-trama’ do romance *Bandoleiros*. Em meio a ações que se confundem e se cruzam ao longo da narrativa, ambientadas ora em Porto Alegre, em Boston, em Viamão, e no Rio de Janeiro, emerge uma narração apreendida pelo olhar. Emudecem os personagens e resta-lhes somente o olhar. É justamente essa orientação visual que faz descolar da narrativa aquele peso descritivo dos episódios narrados e o que o leitor tem, afinal, são cenas que se mostram, que se fazem ver, todas elas acompanhadas de um efeito de visão ou, na verdade, propiciadas por ele.

“João está na minha frente”. A primeira frase do romance, grafada com outro tipo de letra¹, detém muito da carga significativa de um processo de errância pelo qual vai passar o narrador-protagonista. João, o amigo que morre em seus braços a caminho do hospital dentro do carro preso no engarrafamento, é a imagem a ser buscada, lembrada, (re)vivida pelo protagonista. Se as ações deixam de significar, ou se tornam menos representativas enquanto recurso narrativo (dramático), ficam as imagens encarregadas de descrever e mostrar ao leitor, como num roteiro cinematográfico, o que vai se passar. Esvazia-se o relato e o texto é construído sob uma espécie de impossibilidade de narrar. Impossibilidade que vem associada a uma falta de vontade de acumular experiência e que, no fim, coloca a narração em estado de deriva e não de devir. Ada, João, Steve e o narrador são representantes, como boa parte dos personagens da literatura contemporânea, daquele sentimento de orfandade do homem moderno.

Os textos de Noll apresentam, nesse sentido, uma dicção bastante semelhante com os chamados *road movies*, sobretudo com *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, no qual Travis, o protagonista, busca um certo acolhimento no seu lugar de origem a partir de um processo de evasão que se dá por meio da viagem. O sentimento de desterritorialização e desenraizamento, materializado na viagem e no deslocamento geográfico, já era conhecido da literatura e do cinema nas décadas de 1950 e 1960. Basta lembrarmos do romance clássico *On the road* (1955), de Jack Kerouac, ou do filme *Easy Rider* (1969), de Peter Fonda e Dennis Hopper.

Cremos que vem daí, nos textos de Noll, aquela insistência do e pelo olhar, isto é, dessa espécie de sintomatologia de vazio. A narrativa de Noll é, nesse sentido, apreendida por essa visualidade no momento em que o leitor é jogado ao abismo, ao movimento circundante de uma narração que não leva a lugar algum. Sensação de incômodo, óbvio, mesmo para aquele leitor já habituado aos textos que se movem em outras direções, que anunciam histórias contadas através de uma narrativa flutuante, solta, alforriada da imposição linear e do *continuum*.

Em *Bandoleiros*, a cena da morte do amigo João anunciada na primeira página do livro (essa cena é particularmente importante, pois as outras histórias – o casamento fracassado com Ada, a viagem a Boston e o contato perturbador com o louco Steve – ficam suspensas diante das

¹Referência à 4ª edição da Record, publicada em 2008.

repetidas referências à lembrança de João) é retomada na metade do livro, quando o narrador-protagonista assim a descreve:

Estávamos em Porto Alegre, e João viria a morrer dias depois. Às vezes eu provocava alguma discussão áspera. Queria fustigar seu espírito guerreiro, pensando que com isso ele pudesse vencer a misteriosa enfermidade.

Depois desse dia o estado de João se agravou muito. Foi nossa última discussão.

Ao levá-lo no meu carro para o hospital, no fim, em meio a um engarrafamento, João com a cabeça no meu ombro, contei-lhe meu antigo encontro com o cego. O encontro onde ventava muito. Disse que ele fosse pensando nisso no caminho para o hospital. Que ele fosse pensando no cego tocando sax.

João suspirou fundo em meu ombro. E morreu no meio do engarrafamento. Um guarda olhou para dentro do carro e perguntou se a pessoa estava passando mal, se queria que abrisse caminho. Respondi que não. Que não precisava de nada (NOLL, 2008, p. 74-75).

Curiosamente, essa cena não encerra a imagem do amigo, ao contrário, ela serve de motivação para acionar a memória. Mas não uma memória de passado, de alguma coisa lembrada de forma nostálgica. A memória de João transforma-se numa espécie de olhar perturbador. A morte só torna sua presença mais viva, como se João estivesse sempre ali, “parado na frente” do narrador-personagem. O capítulo que fecha o romance evidencia esse processo elíptico sobre o qual são refletidas as fissuras da narrativa. João não é mais nem lembrança nem memória. É, portanto, a imagem cristalizada pelo olhar.

Do outro lado do vidro, ali, a meia dúzia de passos, João me sorria.

Estava bem mais magro. Com uma camiseta de algodão rosa, fininha. Pensei no calor. Pensei no calor. Pensei também que, embora muito magro e sem fazer nenhum

exercício além de escrever e tomar xícaras e xícaras de café, João tinha o braço bonito que eu jamais conseguiria ter. Ele estava com o braço para cima e a mão contra o vidro, me sorrindo. [...]

Não adivinhava ali o que viria a saber minutos adiante. João me contando que logo após meu telegrama ontem, de Boston, foi informado de que sofria de uma intrigante doença mortal. Os nervos vão se atrofiando, ele disse.

Mas ali no saguão da Alfândega eu ainda não tinha como saber que João iria em questão de dias. Sim, notei que ele estava bem mais magro, olheiras, palidez, tudo. Mas ali nada disso me impressionou demais.

Até brinquei baixinho que isso acontecia às vezes com os poetas.

Mesmo assim me baixou um pressentimento... Mas passei a mão pela boca, como a me lembrar que o melhor agora era sorrir, mostrar a João que eu estava explodindo de alegria por revê-lo. Porque João sorria, e eu que desse logo fim a meus mórbidos pressentimentos. Achei melhor pensar que perigava os dias em Boston terem me deixado assim.

Porque João sorria, e não importava coisa alguma que ele fosse morrer. João vai. Eu vou. Todos nós vamos morrer.

Então, o que importava era aquilo mesmo – eu devolver esse largo sorriso para João, que está ali, do outro lado do vidro, me sorrindo.

E eu fui. Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava li do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João. (NOLL, 2008, p. 156-157).

Flora Süssekind, no ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, de 1986, posteriormente reunido no livro *Papéis Colados* (1993)², cria uma metáfora bastante interessante para definir certos romances e contos publicados na década de 1980. A autora escolhe a “vitrine” como metáfora indicativa de um tipo de narrativa caracterizada por um *voyeurismo*, sempre mediada, nesse caso, por objetos (imagens) que carecem do olhar. Janelas, vidros, vitrines, espelhos, lentes servem de interface para narradores que, diferentemente daqueles (narradores) que contam histórias ou experiências, se colocam como observadores, ‘olheiros’ da vida alheia e de si mesmos. Essas formas de mediação assumidas pela ficção contemporânea, de acordo com Süssekind, revelam o caráter exibicionista de uma narrativa em que se vislumbra um prazer estético dado pelos vários desdobramentos do olhar. Ao comentar os textos de Noll, inclusive *Bandoleiros*, a autora afirma que tais referências a “paredes de vidro, janelas, vitrines” funcionam como “o lugar de passagem entre a exposição e a intimidade” (SÜSSEKIND, 2003, p. 261). Fica claro, pois, que esses objetos (janelas, vidraças, vitrines etc) funcionam, na narrativa contemporânea, como elementos de visualidade. Como elementos de cenário, essas imagens visuais apresentam-se carregadas de uma força simbólica capaz de promover processos de reconhecimento no leitor/espectador. E é justamente por meio da identificação que se experimenta o prazer diante delas.

Jacques Aumont, em *A Imagem*, ressalta que “não há imagem sem percepção de uma imagem” (AUMONT, 1993, p. 73). Isso significa que todo processo imagético constrói-se por meio de uma relação entre uma imagem e aquele que a vê. Nesse sentido, o espectador, isto é, o sujeito dotado da “capacidade perceptiva” da imagem, estabelece com ela, através do olhar, uma relação com o mundo. Mediante alguns dispositivos artísticos, como o cinema, a pintura e a fotografia, por exemplo, a imagem torna-se um elemento de valor representativo e simbólico, isto é, um valor de referência sobre o qual são delineados processos de reconhecimento e de identificação. De certo modo, percebe-se que esses processos de identificação (responsáveis pelo prazer do espectador) reforçam a ideia de um espectador que finge uma participação na obra. Isso pode ocorrer tanto através do olhar, convertendo-o (o espectador) em um exímio ‘voyeurista’ que olha sem ser visto, como também alimentando, por assim dizer, sua natureza narcísica.

²A primeira edição de *Papéis Colados* é de 1993.

Aumont ressalta que nenhum olhar é “fortuito”. O papel do espectador, nesse caso, relaciona-se não apenas com os “atos perceptivos” (perceber e compreender as imagens), mas, sobretudo, com “um sistema de expectativas” (AUMONT, 1993, p. 86). Se, de um lado, tem-se um espectador como um “sujeito desejante de imagem”, como sublinha Aumont (1993, p. 114), ao nos reportarmos à condição da figura do narrador na literatura contemporânea, deparamo-nos com uma figura que atua ao lado do leitor ou na posição de leitor/espectador.

Silviano Santiago, no ensaio “O narrador pós-moderno”, encerra uma questão central na discussão a respeito da ficção contemporânea: a problemática do narrador na pós-modernidade. “Quem narra uma história é quem experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 38). Uma questão como essa suscita uma série de orientações segundo as quais é preciso levar em conta, em primeiro lugar, a posição assumida por esse narrador, responsável ainda por contar os eventos do mundo ficcional. De acordo com Santiago, o narrador pós-moderno tornou-se o “puro ficcionista” ao se colocar no papel daquele que narra a partir de uma orientação visual, isto é, daquele que, de certo modo, esquiva-se ou ausenta-se da ação narrada. Substitui-se, assim, a experiência do ato de narrar pelo ato de olhar e observar, como um *voyeur*, junto ao/com o leitor.

Vale ressaltar que, nessa posição de ‘olheiro’, o narrador pós-moderno dirige seu olhar tanto para o outro quanto para si mesmo. Todos são olhados e todos olham: narrador, personagem e leitor. Todos são portadores do exercício da observação. Observação essa mediada, muitas vezes, como vimos, por objetos que possibilitam ver, seja pela transparência (como vidraças e janelas), seja pela imagem refletida (como os espelhos). Justamente por isso encontramos narradores performáticos e narrativas que valorizam a encenação e o espetáculo. A vivência é concomitante ao ver ou é transformada na pura observação.

Parece não haver dúvida de que o texto contemporâneo exhibe a preponderância da experiência visual. São os privilégios da visão, refletidos por meio de telas de televisão e de computadores, pelas janelas e retrovisores do carro, pelos inúmeros *outdoors* distribuídos nos grandes centros urbanos, pelas telas do cinema. A apreensão da realidade e das coisas do mundo dá-se através do olhar com um bombardeio de cenas cotidianas que reproduzem a vida no universo ficcional. Esse excesso de visualidade nos textos contemporâneos, há algumas décadas, tem servido aos críticos de matéria de investigação. A palavra de peso para essas influências, convergências, interseções, intercâmbios, é, por

certo, “combinatória” – combinação. O texto literário não perdeu sua especificidade, não deixou de ser literatura, apenas apreendeu e aprendeu modos distintos de ser, ainda, literatura. O texto literário atualmente é cambiante por trocar com outras formas de manifestação artística, mas isso, de modo algum, pode significar perda da autoridade literária, ao contrário, pode, isso sim, representar inovações importantes.

No decênio de 1990, um romance que se destaca pela imensa profusão de referências ao universo do cinema, entre outros, é *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Nesse romance, as manifestações artísticas, consideradas típicas de uma cultura de massa, como o folhetim, o melodrama, os roteiros das telenovelas, ajudam a compor a narrativa, provocando, obviamente, aqueles processos de identificação no leitor. O romance todo é uma espécie de colcha de retalhos em que aparecem clichês de toda ordem. Carregado de um sem-número de citações e referências fílmicas, musicais e literárias, o romance de Caio Fernando Abreu é quase a colagem de muitos gêneros massivos. Bem menos detetivesco do que os romances de Rubem Fonseca, outro autor que dialoga intensamente com o cinema em seus romances, o leitor encontrará em *Onde andarás Dulce Veiga?* um ambiente bem próximo do filme *noir*, das tramas policiais à moda de um Raymond Chandler, misturado ao ar sufocante de uma cidade caótica, repleta de néons, de anúncios luminosos, onde é preciso ser inteiramente anônimo. Assim como em alguns romances de Rubem Fonseca, o narrador é também o protagonista a vivenciar as experiências de uma história quase detetivesca. Não por acaso, o narrador-personagem é um jornalista-escritor, um quarentão decadente, que está prestes a ingressar em um novo trabalho em um jornal de quinta categoria. Como é típico na prosa brasileira contemporânea, muitos narradores-protagonistas são jornalistas, escritores, cineastas, e, sem muita surpresa, estão todos vivendo momentos de decadência e de insatisfação profissional e afetiva.

A relação com o cinema, ou o ingresso do cinema em *Onde andarás Dulce Veiga?*, confirma-se através de muitas entradas. A ideia de simular e forjar situações e fatos a respeito do desaparecimento da cantora Dulce Veiga é posta na narrativa por força do suspense e pela forma como o autor recorta e cola cinematograficamente os acontecimentos. O mistério pelo desaparecimento da cantora e a busca frenética do jornalista vêm acoplados às imagens visuais e sonoras que vão, num ritmo quase alucinante, surgindo no desenrolar da trama. Tudo sendo descrito como

vários *takes*. Desse modo, o tempo e o espaço são cadenciados como se houvesse uma câmera ora congelando, ora fracionando, ora dando velocidade às cenas. A introdução de diversos códigos visuais, nesse caso, acaba por espetacularizar a dinâmica dos acontecimentos ficcionais. Essa impressão cinematográfica no romance, unida à cor do policial de suspense, permite criar uma espécie de jogo ótico entre o texto e o leitor. No início do romance, o narrador-personagem é flagrado pelo leitor usando registros de narração fixados como que captados por uma câmera:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem plateia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro (ABREU, 1990, p. 11 – grifos do autor).

Essa atitude de se colocar em observação ou em representação, isto é, saber-se em ‘foco’ de uma possível câmera, aponta para um narrador que faz do espaço literário um lugar de múltiplas possibilidades de significação. Além da abundância de referências ao cinema usadas pelo autor, há o processo de mitificação da personagem Dulce Veiga representando o estereótipo das estrelas do cinema *hollywoodiano* na sua fase áurea. O papel representado por Dulce Veiga diz muito mais do que uma simples personagem caracterizada como uma Rita Hayworth, no papel de *Gilda* (1946), ou de uma Greta Garbo, em *Grande Hotel* (1932), pronunciando “I want to be alone” – frase clichê da cantora Dulce Veiga.

No romance, o cinema vai funcionar como uma matriz cultural participante da formação de um imaginário coletivo. Nesse caso, todos esses mitos, os chamados ‘mitos sociais’ do *star system* norte-americano, exercem o mesmo poder que os meios de comunicação de massa quanto a sua capacidade de construção e manutenção de identidades que refletem valores, desejos e perspectivas consoantes às aspirações do público massivo. Martín-Barbero, ao falar sobre o cinema, afirma que, com o estabelecimento do *star system* norte-americano no lugar das produções europeias, e também com a “criação de gêneros”, foi possível comercializar “os mecanismos de percepção e reconhecimento popular” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 210). Assim, o espectador passou a experimentar um tipo de sedução não mais pelas condições de representação e sim pela identificação com os finais e destinos de cada personagem.

Outro autor que fez incursões no universo fílmico, por meio da incorporação de uma escrita bem próxima do roteiro cinematográfico, foi Luiz Ruffato em *eles eram muitos cavalos* (2001). O efeito quebradiço e fragmentado do romance *eles eram muitos cavalos* aponta para uma construção narrativa particularmente interessante na medida em que a obra apresenta uma série de pequenos textos muito curtos, evidenciados como vários fragmentos que podem ser lidos de forma independente.

No romance de Ruffato abre-se um leque de muitas cenas cotidianas vividas por personagens na cidade de São Paulo. É a cidade a aglomerar todas essas pequenas cenas como *flashes* que capturam apenas o instantâneo, envolvendo diversas imagens e personagens a padecerem, sejam pobres e moradores de rua ou ricos, da violência, da provisoriedade contemporânea. Em outra leitura, poder-se-ia afirmar que aquela estabilidade de uma narrativa linear, com espaços e tempos muito bem demarcados, tem sido sonogada pela ficção contemporânea. Como dirá Flávio Carneiro, em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, estamos diante de/e lidando com escritas que recorrem a uma “poética do inacabamento” (CARNEIRO, 2005, p. 28). Em textos mais fragmentados, como *eles eram muitos cavalos*, a fratura, a fenda, o pormenor, são mais facilmente visíveis, a forma já é uma grande evidência desse processo de quebra. Mas é preciso considerar também a quebra dentro do discurso, do corpo textual, que, muitas vezes, apresenta-se tão quebradiça quanto o que ‘vemos’ ao passar as páginas desses romances, como, por exemplo, *Passaporte* (2001) e a novela *Prova contrária* (2003), de Fernando Bonassi.

O que se percebe, diante de toda essa ‘cambiância’ da narrativa, são textos que, para alcançar uma identidade, um perfil, recorrem frequentemente aos recursos técnicos e artísticos da montagem cinematográfica. Montagem, vale ressaltar aqui, que não representa apenas a colagem de uma coisa sobre a outra, de um plano justaposto aqui e outro ali, mas uma montagem que reagrupa tais fragmentos criando um “novo conceito, uma nova qualidade”, um outro “produto”, como queria Eisenstein (1990, p. 14).

eles eram muitos cavalos é, certamente, o que alguns críticos chamam de texto móvel, isto é, um texto que apresenta uma mutabilidade tamanha já não sendo mais possível identificar a marca identitária do texto. Este sim é, sem dúvida, o ‘romance’ híbrido. Escrevemos romance entre aspas porque o livro é vendido como um romance, no entanto,

temos (como leitores) a impressão de estarmos diante de um mosaico de histórias soltas, pequenos relatos, nos quais o narrador, em muitos momentos, apaga-se completamente e deixa transparecer apenas as imagens da caótica e perversa cidade de São Paulo. Vamos à leitura de um trecho do fragmento 10: “O que quer uma mulher”:

Ajeitando no nariz os óculos de massa preta, a haste esquerda colada com esparadrapo, as lentes de vidro arranhadas, a mulher penetra com vagar na pequena cozinha, dirige-se à pia, destorce com dificuldade a torneira atipoiada com elástico e barbante entrelaçados e lava um copo-de-requeijão, Frajola persegue o Piu-Piu no decalque. O marido, que sentado à mesa levava à boca uma xícara de café com a mão direita, enquanto a esquerda segurava aberto um livro, ligeiramente inclinado para proporcionar foco à vista astigmatizada, assusta-se, eleva os olhos, *Aconteceu alguma coisa?*

Arrastando pantufas esgarçadas, a sola encaroçada, a mulher aproxima-se da mesa, toma a garrafa térmica, despeja um gole de café no copo-de-requeijão, rasga um pedaço de pão francês dormido, lambuza-o de margarina, volta a recostar-se na pia. *O que vocês está lendo aí?*, indaga, displicente, aconchegando a mão esquerda sob o xale que abraça a camisola de alça. Ele, descansando o volume sobre as pernas, *Microfísica do Poder... do Foucault... Achei num sebo... na João Mendes*, justifica-se, enfarado. Os dedos da mão direita varrem os farelos que se esparramaram pela toalha axadrezada, tentando edificar um montinho único. *Por quê... por que que você já está acordada a essa hora?*

Ela entreabre o basculante da janela que dá para a rua e observa, resguardados pela luz anêmica do poste, os primeiros passageiros do ônibus que daqui a pouco começa a circular. Mastiga o pedaço de pão, empurra-o com o resto do café. Vira-se e, como se numa sala-de-aula, calibra um ponto imaginário na parede contrária, na altura da caixa-de-força cinza, a meio caminho entre o armário de aço vermelho enferrujado e a geladeira amarela manca [...]

A vizinhança espreguiça-se

uma discussão, logo abortada
uma porta que se fecha
um rádio ligado
cachorros que latem
a porta de aço descerrada da padaria
passos rápidos na calçada
um bebê que esgoela
uma sirene, longe 'Polícia'?
(RUFFATO, 2005, p. 22-24).

Caso não soubéssemos se tratar de uma obra romanesca, será que leríamos como um roteiro de cinema? O que tem, afinal, de visualidade nesse trecho? O que tem de linguagem cinematográfica nesse trecho? Seriam as inúmeras sequências frasais que mais descrevem o movimento de cada um dos personagens em vez de narrá-lo? Ou seria a banalização da ação em detrimento da força visual da descrição? Seria esse fragmento, portanto, mais um *flash* capturado pela câmera? Poderíamos também, se fosse o caso, recorrer ao movimento do *zapping*, imaginando tais fragmentos como as imagens frenéticas e sincopadas que saem das telas da tevê?

Todas essas questões apontam para algumas alternativas de como o texto de Ruffato não se furta dos ingressos de visualidade e visibilidade mediante a linguagem filmica. Isso significa dizer que sim, poderíamos ler como um roteiro, ou, mais adequadamente, que há um 'ar' de roteiro na escrita de *eles eram muitos cavalos*. Não queremos afirmar com isso que o texto de Ruffato é escrito como um roteiro de cinema. Isso nos leva pensar naquelas discussões infinitas a respeito dos processos de adaptação que advogam prejuízos ou ganhos, seja da obra literária ou da obra filmica; discussões que suscitam inevitavelmente a questão da autonomia de um ou de outro, sem falar da mais acalorada delas – a fidelidade. Ora, cremos que a via mais segura ao trabalhar com a aproximação entre essas duas manifestações artísticas é considerar, em primeiro lugar, que se trata de dois registros completamente distintos. Aparentados, obviamente, mas distintos em sua natureza. O que um e outro podem se fornecer são novas possibilidades de agenciamento da narrativa, já que estamos falando de duas artes que são, organicamente, narrativas. O cinema, assim, pode e fornece ao texto literário novas formas e novos recursos no processo de narrar, de organizar, de contar uma história. Podemos, no máximo, falar de aproximações, de 'usos' à moda ou à maneira de... Podemos, claro,

avaliar as semelhanças, buscar na carne do texto indícios de cinema, mas jamais dizer que será o cinema.

Creemos que tal visualidade não tem relação direta com uma escritura que reclama o roteiro, caso contrário todos os textos de Noll, por exemplo, teriam de apresentar uma estética roteirística. Pensamos ser mais conveniente dizer que essa visualidade no texto de Ruffato tem a ver com aquela narração “pelo (mediada) olhar”, como vimos com Silviano Santiago. As frases curtas, permitindo passar de uma imagem à outra (“uma porta que se fecha/ um rádio ligado/ cachorros que latem”), sugerem a decupagem do roteiro. Afinal, no roteiro, “não há lugar para elementos de coesão ou subordinação entre as sequências, ainda que estejam ligadas pela progressão mesma da narrativa” (VIEIRA, 2007, p. 57).

Evidente que nesta cena, particularmente, há uma espécie de registro de instantaneidade configurado a partir de uma invasão de um narrador tão objetivo e intrometido como uma câmera a adentrar o lar alheio e apenas mostrar o que se passa no seu interior. O romance como um todo parece se privilegiar de uma câmera (ou de um olhar) que sobrevoa a megalópole paulistana. Ela, São Paulo, é a grande protagonista de *eles eram muitos cavalos*. No mais, são pequenos fragmentos, pequenos recortes de cenas cotidianas, recrudescidos pela miséria e pela violência. As tragédias, sejam elas individuais ou coletivas, ocupam um lugar de destaque nas inúmeras fendas do romance. O texto, como um enorme *puzzle*, passa a capturá-las, mudando de imagem num piscar de olhos. O leitor quase nem tem tempo de digerir uma cena, logo surge outra e mais outras tantas. Talvez o único recurso que serve à montagem e assegura, assim, a conexão dos recortes é o espaço da cidade de São Paulo. Todas as cenas acontecem nesse mesmo espaço-temporal. É como se houvesse, como já foi dito, uma câmera vigorosamente intrusa a flagrar e a invadir os espaços alheios a fim de revelar os escombros de uma cidade apodrecida, vertiginosa, frenética.

Creemos que essa dinâmica visual surge, no texto literário, como uma ferramenta extremamente versátil, promovendo atos de comunicação com o leitor. O cinema, nesse caso, funciona como elemento comunicativo e semântico sobre o qual está inscrito todo esse imaginário cultural e midiático da contemporaneidade. Um outro fator relacionado à entrada do universo cinematográfico no texto literário como produto cultural e tecnológico tem a ver com a própria compreensão dos chamados bens simbólicos dentro de um tempo e de um espaço altamente tecnificados e globalizados. Essa consciência de visualidade por parte dos nossos

ficcionistas, adquirida, sobretudo, através dos novos modos de relação com os midiáticos, não pode ser administrada e analisada de forma negativa. O *boom* tecnológico dos meios audiovisuais pode e deve ser validado como um mecanismo a mais nas propostas de criação literária. São as fusões com o texto literário a empreender novas formas de expressão.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* Um romance B. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

CARNEIRO, Flávio. *No País do Presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7Letras, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Prefácio Néstor García-Canclini. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. 3ª ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno. Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do Visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

VIEIRA, André Soares. *Literatura e roteiro: leitor ou espectador? Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*. Santa Maria, n. 34, jun. 2007.

