



Rita Viana

Da página à tela e da tela à página: literatura e roteiro

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

É doutora em Letras, pesquisadora do CNPq e professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É autora, dentre outros trabalhos, de Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea (UFMG, 2003) e Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea (Imago/UERJ, 1994).

Resumo

O ensaio volta-se para a relação entre literatura e cinema, al como configurada pela mediação do mercado livreiro.

Palavras-chave: cinema, literatura, roteiro.

Distanciando-se das teorias que privilegiam apenas o autor ou o texto, Roger Chartier, em *Do palco à página*, volta-se para os primórdios da publicação impressa dos textos teatrais, assinalando a necessidade de se entender as obras literárias

como produções coletivas e como resultado de negociações com o mundo social. Por este viés, destaca que a representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, como um efeito das práticas do mercado livreiro que explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicando edições corrompidas, recusadas pelos autores das peças. Chartier lembra a tensão que se estabeleceu entre o desprezo pela publicação por parte dos dramaturgos e os méritos do texto impresso, no século XVII europeu. Molière, por exemplo, nunca havia mandado suas peças aos impressores e só aceita fazê-lo para combater as cópias piratas que circulavam. A rejeição à publicação decorria do fato de Molière, como outros dramaturgos da época, considerar que os efeitos teatrais da peça dependiam inteiramente da representação, de seu modo de transmissão oral e de recepção pelos espectadores - efeitos que o texto escrito, pelo seu caráter fixo, não conseguiria reproduzir. Como consequência desta preocupação dos escritores de teatro, as publicações passam a trazer gravuras, mostrando o cenário e indicações cênicas, que ajudavam o leitor a imaginar alguns elementos da encenação, ou seja, são utilizados vários procedimentos visando alinhar o máximo possível o discurso impresso à performance oratória.

As considerações de Chartier sobre a instituição literária, na França do século XVII, do texto para teatro, que passa, então, a ser destinado à permanência, podem iluminar a reflexão sobre o atual movimento do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais: diários de filmagens, roteiros de obras cinematográficas, histórias da elaboração de filmes etc(1). No caso dos roteiros, que são frequentemente caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perderia depois de realizado o filme, fica evidente que a publicação em livro lhes confere outro estatuto. Por outro lado, a reedição de obras literárias adaptadas para o cinema ou para a televisão leva a indagar sobre as possíveis mudanças, no horizonte de recepção dos textos literários, decorrentes de seu atrelamento a filmes e seriados da TV - atrelamento que se manifesta, por exemplo, em reedições com imagens e outros tipos de referência às obras audiovisuais a que deram origem. Além disso, pode-se perguntar se o surgimento de uma literatura que já é criada tendo em vista uma possível adaptação para cinema ou para televisão suscita a esquematização do texto literário, aproximando-o dos roteiros técnicos, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, no início do século XX, quando a relação com a linguagem cinematográfica estimulava a experimentação no campo da literatura.

Nesse sentido, considerando que nenhum texto existe fora do suporte que lhe empresta legibilidade e que as mudanças no

aparato no qual é lido geram mudanças na forma de ler, determinam outras convenções de leitura, caberia refletir sobre as interseções entre literatura e cinema na contemporaneidade, a partir da mediação do mercado livreiro, buscando analisar suas conseqüências no que diz respeito à alteração de hierarquias e valores estabelecidos.

Sabemos que, na esteira da grande revolução causada pela expansão da cultura tipográfica, a literatura passa a ocupar, na modernidade, uma posição privilegiada na hierarquia cultural – posição esta que se consolida nos primórdios do nacionalismo e da industrialização. Não podemos esquecer que, no século XIX, momento em que o mapa da Europa é redesenhado segundo o princípio da nacionalidade, surge um intenso debate teórico em torno dos critérios a serem utilizados para decidir quais povos teriam direito a se tornarem nações integrais ou quais nações seriam viáveis. Um desses critérios, como assinala Hobsbawm(2), era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo literário. Além disso, como as crenças que deveriam sustentar as nações necessitavam de artefatos culturais para se sedimentarem, houve, naquela época, um forte incentivo tanto para se produzir quanto para se consumir uma literatura que definisse uma identidade comum. Assim, por exemplo, o romantismo, tematizando o passado remoto e misterioso, criava um terreno fértil para o florescimento das mitologias nacionais(3).

Em contrapartida, no início do século XX, quando começou a se legitimar culturalmente, o cinema despertou grande interesse nos escritores e nos artistas, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica serviram de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tentava escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. Assim, nas primeiras décadas do século XX, o cinema europeu congrega artistas de diferentes campos, envolvidos na criação de um novo sistema estético que procurava se afastar do caráter assumido pela arte na sociedade burguesa, contrapondo-se tanto a sua separação da práxis vital, quanto ao seu modo individual de produção e de recepção.

No Brasil, como observou Renato Cordeiro Gomes, nossos escritores a partir da virada do século XIX para o século XX, antenavam-se com as novidades que os aparatos modernos anunciavam, que são tomadas não só como tema, mas condicionam uma linguagem metonímica, elíptica, com traços tomados do

cinema. Renato Cordeiro Gomes assinala a ênfase na visualidade que caracterizou a literatura dos nossos modernistas e lembra a coluna *Cinematographo*, iniciada em 1907, na "Gazeta de Notícias", por João do Rio. Destaca, dentre outros, o livro *Pathé-Baby*(4), de Alcântara Machado - "relato de viagem que mimetiza o cinema, como se fosse um filme mudo"(5).

Pelo caminho oposto, pode-se também ressaltar a importância da literatura para este cinema incipiente, que nela foi buscar, não só lições de como contar histórias de forma clássica, como fez Griffith, tomando como referência a obra de Dickens, como também diferentes concepções de montagem, como fez Eisenstein. A aproximação entre os dois campos é, então, notória, inclusive pela formação literária de vários cineastas e pela parceria que se estabelece entre diretores e escritores. No final dos anos 50, a *nouvelle vague* do cinema dialoga com as técnicas narrativas do *nouveau roman*, num movimento de realimentação recíproco entre as duas linguagens. A própria metáfora da câmera caneta resgatada pelos jovens cineastas redatores dos *Cahiers du Cinéma* para expressar o sonho de um cinema de autor, mais artesanal do que industrial, aponta para as afinidades entre o cinema europeu e a cultura literária, como destacou Antonio Costa(6). Não é à-toa que Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, ao lado de Alain Resnais, serão figuras emblemáticas daquele momento.

Se o cinema europeu tendia, então, a se afastar do modelo romanesco tradicional, a indústria cinematográfica hollywoodiana, voltada para o entretenimento, consolidou-se seguindo padrões já consagrados da narrativa literária. Daí o comentário de Jorge Luis Borges sobre o cinema americano: segundo o escritor argentino, com os *westerns*, "Hollywood, por razões comerciais, naturalmente, salvou a épica, num tempo em que os poetas tinham esquecido que a poesia começou pela épica"(7). Assim, quando no pós-guerra, as artes buscavam se revitalizar, retomando algumas propostas das chamadas vanguardas históricas, a vertente norte-americana da produção cinematográfica confirmava sua vocação de herdeira da narratividade que a literatura renegava e da figuração que as artes plásticas rejeitavam - o caráter industrial do cinema reafirmava a dimensão popular de sua estética, o que o levava a buscar soluções de sucesso já comprovado pela literatura narrativa de tipo tradicional. Daí que, na década de 60 do século passado, McLuhan chamava a atenção para o fenômeno de interpenetração entre diferentes mídias, destacando que, para a indústria cinematográfica hollywoodiana, um *best seller* era como um "jorro de petróleo ou indício de ouro"(8), isto é, os banqueiros de Hollywood farejavam, neste tipo de livro, grandes lucros para o cinema, uma garantia de sucesso de bilheteria. Além de já ter sido aprovado pelo gosto popular,

o *best seller* ainda emprestaria ao meio cinematográfico a "superioridade do meio livresco".

Ao deslizamento do *best seller* para as telas, o mercado editorial, ao longo da segunda metade do século XX, parece responder com o esforço para criar *best seller* a partir das telas. Esse movimento não se restringe somente ao caso de relançamento de romances adaptados, mas se estende, cada vez mais, à publicação de roteiros, fazendo lembrar as iniciativas dos editores que, no início da modernidade, acabaram por alterar as relações entre teatro e literatura.

Caso bastante significativo para as questões que estamos levantando é o do livro *O invasor*. Ao tomar conhecimento do enredo de *O invasor*, romance que estava sendo escrito por Marçal Aquino, Beto Brant ficou interessado em filmá-lo. Marçal Aquino, então, interrompeu a escrita do romance para escrever o roteiro do filme. Ao terminar o roteiro, não teve mais vontade de retomar o romance. Estimulado por Beto Brant, que lhe prometeu ceder um caderno de fotos inéditas do filme para compor a publicação, resolve finalizar o livro. Como as fotos foram publicadas pela imprensa, devido ao sucesso do filme, o editor Luiz Fernando Emediato, para compensar, resolveu publicar, junto com o romance, também o roteiro. O livro, numa edição de luxo, traz, então, a capa com a imagem de Marco Ricca - ator que interpreta o personagem Ivan no cinema -, o texto do romance, o roteiro e fotografias do filme. Na página com a ficha técnica do filme, curiosamente, lê-se: baseado no romance *O invasor*, de Marçal Aquino.

Ao relatar a história da criação e da publicação do romance, que foi lançado em cada cidade onde o filme estreou, portanto, 25 vezes, Aquino declara que, inicialmente, achou esquisito publicar o romance junto com o roteiro e, depois, afirma:

Roteiro não é literário; não tem pretensão de ser literatura; se tivesse, teria largado de ser roteiro e tentado ser literatura de uma vez. Roteiro é uma bula, uma fórmula, uma receita. Você exhibe o filme, não a fórmula. Mas é só uma opinião, não quer dizer nada. Como o Emediato resolveu juntar tudo, até achei legal porque se pode entender todo o processo, você vê aí a literatura, se tiver paciência de ler o roteiro (porque ler roteiro não é fácil) e quiser ver o filme, então tem a comparação de como é o andamento de uma obra para outra linguagem(9).

Marçal Aquino, que faz questão de reiterar que é um escritor que escreve roteiro, não um roteirista que escreve livro, enfatiza a distinção entre romance e roteiro, ao mesmo tempo em que declara que, quando retomou o livro *O invasor*, já tinha tudo resolvido no roteiro(10) e que se tratou de um processo inverso, que espera não repetir. Acrescenta também que, no seu caso, o cinema é o acessório, mas que facilitou o trânsito

para sua literatura, que é o que lhe interessava. Em outra entrevista, define o que para ele é roteiro:

O roteiro é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto. Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde, no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde. Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção(11).

Pode-se, então, entender por que o autor de *O Invasor* estranhou a publicação lado a lado de seu romance e do roteiro do filme. No caso, exibiu-se "o molde" do filme, visando chamar a atenção para o que deveria ser um produto final - o romance.

E é exatamente essa idéia da literatura como produto final que vem sendo afetada, já que o texto literário tende, muitas vezes, a ser visto como um texto básico para adaptação, o que afeta o seu estatuto de obra concluída, podendo, inclusive, ser alterado em nova edição, em função da realização do filme, como aconteceu com o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins: o autor, após o sucesso da obra no cinema, retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação à primeira edição, tornando mais palatável o romance. Tal procedimento aproxima o texto literário do roteiro já que este, geralmente, sofre inúmeras modificações até o filme ficar pronto e, para ser publicado em livro, é reescrito, incorporando as alterações feitas ao longo das filmagens(12).

A relação entre texto literário e roteiro é assinalada por Ricardo Piglia. O escritor argentino afirma que a novela do século XIX está hoje no cinema e que quem quiser narrar como Balzac ou Zola deve fazer cinema, acrescentando, ainda, que quem quer narrar como Dumas deve escrever roteiros. Para ele, o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda e por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois(13).

A observação de Piglia, referindo-se ao deslizamento da narrativa de ficção de gosto popular, do suporte impresso do jornal, na forma de folhetim, para as telas, remete para o fenômeno recente de aumento do número de escritores roteiristas, que se "alugam para sonhar" - para evocar o belo título "Me alugo para sonhar", do conto de Gabriel García Márquez(14). No Brasil, um número crescente de escritores, sobretudo das gerações mais novas, vem trabalhando como roteirista, seja de forma esporádica, seja mais sistematicamente, dentre eles, além de Marçal Aquino, já mencionado, José Roberto Torero, André Santana, Cláudio

Galperin e Fernando Bonassi. Este último declara, numa entrevista:

Para viver de palavras no Brasil, é preciso ter vários padrões e escrever para diversas mídias. Como cada mídia tem sua linguagem, é necessário flexibilizar o texto para poder atender às encomendas. Por isso, me eduquei para escrever para várias mídias. Eu me tornei um escritor multimídia numa tentativa bem-sucedida de sobreviver, sem precisar de um emprego paralelo, sem precisar dar aula(15) .

Assim, se no início do século XX, se discutiam as conseqüências para a literatura do fato de vários escritores serem jornalistas, hoje, o debate pode se ampliar para as possíveis interferências da atividade de roteirista na fatura do texto literário, interferências que não são necessariamente negativas, podendo, ao contrário, contribuir para o uso criativo de técnicas de composição narrativa.

As interseções entre texto literário e cinema constituem o eixo em torno do qual gira o livro *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca. O escritor, que também escreve roteiros, seguindo, mais uma vez, a tendência para escrever romances ensaísticos, vai ao passado para tematizar o deslizamento de narrativas de uma mídia para outra, discutindo as dificuldades do trabalho de transcrição. Narrando os problemas enfrentados por Carlos Gomes na recriação do romance *O guarani*, de José de Alencar, as dificuldades surgidas na transposição do sucesso literário para a linguagem do teatro, leva o leitor a pensar sobre a adaptação da literatura para o cinema, inclusive, pelo paralelo que se estabelece entre a atividade do libretista, para a composição da ópera, e a do roteirista para a elaboração do filme.

Classificado como romance na ficha catalográfica da editora, *O selvagem da ópera*, entretanto, apresenta-se como projeto de um filme e, conseqüentemente, tem sua estrutura afetada por esse objetivo, isto é, a narrativa da vida de Carlos Gomes, que constitui o fio do enredo do romance, é mediada pela preocupação com a transposição da biografia para o cinema.

No parágrafo inicial de uma das partes em que é subdividido o primeiro capítulo do romance - parte essa cujo título é "Isso é um filme" -, o narrador declara: "Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem"(16). E no início do capítulo 2, pode-se ler: "Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro"(17). Em seguida, após algumas considerações sobre a opção por não seguir uma ordem linear no enredo, o narrador diz:

Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um texto básico, assim como *Guerra e paz*, de Tolstói, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes nele baseados(18).

Ocorre que Tolstói não escreveu *Guerra e paz* pensando na sua adaptação para o cinema, enquanto Rubem Fonseca escreveu um "romance-filme", escrito de forma a orientar o trabalho do diretor e do roteirista.

As adaptações da literatura para o cinema, na contemporaneidade, situam-se em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, sem um claro ponto de origem, como observou Robert Stam (19). Nesse movimento, as obras literárias vêm desempenhando o papel de prototextos dos textos cinematográficos e televisivos, para resgatar a terminologia empregada por Gerard Genette. Fenômeno que não pode ser dissociado dos recursos que as tecnologias da comunicação vêm disponibilizando nem das estratégias utilizadas pelo mercado de bens culturais. Cabe destacar que a mídia audiovisual tem sido cada vez mais utilizada pelas editoras para divulgar livros: pequenos filmes, exibidos no cinema, na internet ou divulgados em CD-ROM, são usados como *trailer* de livros de ficção, apresentando imagens que buscam sintetizar visualmente os livros. No caso do cinema, procura-se passar o *trailer* do livro antes de filmes que tenham alguma afinidade com a ficção literária. A mensagem audiovisual serve de chamariz para o texto, sobrepondo-se à publicidade escrita, como se as palavras impressas fossem insuficientes para atrair leitores, havendo necessidade de recorrer às imagens.

Na direção oposta do movimento de "transposição" da literatura para a tela, parece que o cinema vem buscando cada vez mais o espaço do livro, ou se quisermos, o mercado editorial parece ter descoberto o filão das publicações derivadas de filmes. Não estamos nos referindo a livros de teoria ou crítica de cinema, nem à publicação de roteiros de filmes que não foram realizados e que funcionam como documento, como registro de memória que não deve ser perdida. Queremos destacar, além da publicação de roteiros em volumes separados, as publicações de histórias de realização de filmes, isto é, de relatos das etapas de elaboração de uma obra cinematográfica concluída, assim como de obras híbridas nas quais se reúne material variado como fotos, entrevistas e, às vezes, o próprio roteiro. Essas edições, que, pelo próprio apelo visual do projeto gráfico, não parecem ter um objetivo meramente didático, tiram partido da popularidade do audiovisual e do prestígio remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial: do livro primeiro, literário, passa-se para

as telas e, depois, retorna-se ao livro, que se alimenta da relação entre o primeiro e o segundo produto. O livro, como meio de comunicação ainda capaz de evocar a esfera de uma cultura elevada, legitima esses textos relacionados a uma fase pré-filme, que alcançam um novo *status*, como registros de uma memória cultural que deve ser preservada - fenômeno que tem conseqüências, inclusive, para a própria questão da autoria, tanto do roteiro quanto do livro em que se publica o roteiro.

Se os roteiros, que, em princípio, seriam escritos utilitários para um público restrito, parecem se submeter a uma outra convenção de leitura a partir do movimento editorial para a sua publicação em livros, o texto literário, associado em sua edição a um produto audiovisual, seja através de fotos, notas introdutórias ou pela inclusão do roteiro no mesmo volume, parece também suscitar um tipo de recepção diferente, já que todos esses elementos interferem na leitura. A literatura, nesse caso, deixa de ser vista como uma obra acabada e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela. Na mesma linha, a profissionalização e a conseqüente preocupação em atender as exigências do mercado aproximam a imagem do escritor daquela que se faz do roteirista profissional, sendo que, por vezes, o escritor já escreve de olho na tela, ou seja, procurando formatar o texto para facilitar futuras adaptações - neste caso, ao invés de contribuir para a renovação no campo literário, a relação entre cinema e literatura pode levar à esquematização do texto.

É, então, necessário considerar que o universo cultural contemporâneo se caracteriza pela intensificação dos processos de deslocamento, interação e convergência, que se realizam em diferentes níveis e provocam mutações nos paradigmas estéticos da modernidade, afetando o *status* institucional da arte. Tal quadro, no qual a noção de superfície ganha proeminência, em detrimento da noção de profundidade (avessa aos deslizamentos), encontra eco no próprio pensamento teórico pós-estruturalista com sua crítica da hermenêutica e sua valorização dos jogos intertextuais. Rejeitando a idéia de obra como produto finito, cujo destino estaria fechado depois de concluída, e afirmando o texto como produção aberta que se completa em cada leitura, vertentes do pensamento teórico da segunda metade do século XX questionam os lugares fixos, hierarquizados, em favor dos descentramentos. Ao se estender a noção de texto a todas as práticas significantes, como propôs Roland Barthes, dialogando com as reflexões de Bakhtin e Júlia Kristeva, tornam-se mais tênues as fronteiras entre as artes, acentuando-se a idéia de interseção de superfícies textuais. Também a valorização do pólo da recepção, a ênfase na leitura, está, de certa forma, em consonância, com um mundo caracterizado pela proliferação de relatos e imagens que se

referenciam mutuamente e circulam pelas redes, sem que se pressuponha a idéia de um centro. Por esse viés, pode-se pensar a transposição das narrativas literárias para diferentes meios e suportes como exercícios, práticas de leitura, que as recriam sem que seja conferida qualquer primazia ao texto primeiro.

Procedimentos do mercado editorial, estratégias publicitárias e critérios de avaliação utilizados pela crítica jornalística apontam para uma série de mudanças que afetam a posição da literatura na hierarquia cultural, gerando a necessidade de repensar parâmetros teórico-críticos no campo dos estudos literários. Ressalte-se que a tecnologia digital, ao multiplicar a oferta textual, também contribui para a quebra de hierarquias. Além disso, como os critérios de valoração, na cultura impressa, passavam pela materialidade, isto é, pela atribuição de maior ou menor valor aos suportes (livros, jornais, revistas, cartas etc.), a continuidade, na tela do computador, de diversos tipos de textos não deixa de afetar a hierarquização dos discursos. Não é à-toa que, paralelamente às pesquisas que priorizam os fluxos, as passagens de um meio a outro, decorrentes dos processos de "desmaterialização" dos textos, tem se ampliado o campo dos estudos voltados para os suportes, isto é, estudos que dirigem a atenção para a encarnação material dos bens simbólicos e sua relação com a leitura e a construção dos significados, bem como com o estabelecimento de padrões de valor.

Nesse cenário, o lugar tradicionalmente ocupado pela literatura na cultura ocidental moderna vem sendo alterado não só pela relativização de seus pilares universais ou pelos imperativos da razão mercantil que tende a reduzir todos os campos da atividade humana ao valor econômico, mas também pela interação da velha tecnologia da escrita com as mais recentes tecnologias disponíveis. A quantidade de textos que circulam pela rede, seja em sites que disponibilizam obras canônicas, seja em endereços mais voltados para a divulgação de escritores iniciantes, demonstra que a literatura continua a desempenhar um papel na cultura contemporânea, ainda que classificações e paradigmas de valor consagrados possam se tornar obsoletos diante, por exemplo, da convergência entre o mercado de livros e o de produtos audiovisuais ou da expansão de uma estética multimídia, em que textos, imagens e sons se combinam, entrelaçando-se as linhas divisórias de diferentes territórios artísticos. Mudanças que, aliás, foram sinalizadas por Walter Benjamin, já em 1928, quando observava as transformações que a modernidade, com a expansão dos grandes centros urbanos, imprimia à escritura. Dizia, então, o filósofo:

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade(20).

Abstract

This essay focuses on the relation between literature and cinema; a relation configured by the mediation of the publishing market.

Key words: cinema, literature, publishing market.

Notas

[1] Dentre outras publicações, ver: DIEGUES, Carlos. *O diário de Deus é brasileiro: notas, idéias, imagens e memórias da fabricação de um filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003; CARVALHO, Mário César de. *Carandiru - registro geral: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003; BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. *Abril Despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Ver também os vários livros de roteiros da Coleção *Aplauso Cinema-Brasil*, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e pela Fundação Padre Anchieta.

[2] 1990.

[3] ANDERSON, 1988.

[4] MACHADO, 1926.

[5] GOMES, 2002, p.92.

[6] COSTA, 2003.

[7] COZARINSKY, 2000. p.15.

[8] 2003, p. 74.

[9] 2003a.

[10] 2003b.

[11] 2003a.

[12] Cabe lembrar que a capa da reedição modificada do romance *Cidade de Deus* traz a fotografia de uma cena muito violenta do filme, com o personagem Dadinho.

[13] 2000, p. 30.

[14] 1992.

[15] 2005.

[16] 1994, p. 9.

[17] p. 31.

[18] 1994, p. 31.

[19]2003.

[20] p. 282.

Bibliografia

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

_____. Entrevista realizada em 2003, disponível em <http://www.igler.ig.com.br>. Consulta em 24/10/05.

_____. Entrevista realizada em 2003, no Programa Jogo de Idéias, disponível em <http://www.institutoembratel.org.br>. Consulta em 24/10/05.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG, Imprensa Oficial, 2006.

BONASSI, Fernando. Entrevista disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br>. Consulta em 24/10/05. CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna - séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre Cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel et alii. *Me alugo para sonhar*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2004.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A.J. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: Olinto, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000.