



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Amâncio, Maria Angélica
Intermedialidade e remediação em *Onde andaré Dulce Veiga?*, de
Caio Fernando Abreu, e *Short Movies*, de Gonçalo M. Tavares
Alea: Estudos Neolatinos, vol. 22, núm. 2, 2020, Maio-Agosto, pp. 190-202
Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2020222190202>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33069187012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFRJ
redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

INTERMIDIALIDADE E REMEDIAÇÃO EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU, E *SHORT MOVIES*, DE GONÇALO M. TAVARES

INTERMEDIALITY AND REMEDIATION IN *ONDE ANDARÁ
DULCE VEIGA?* BY CAIO FERNANDO ABREU, AND
SHORT MOVIES BY GONÇALO M. TAVARES

Maria Angélica Amâncio

ORCID 0000-0001-7590-6681

École Normale Supérieure
Lyon, França

Resumo

Neste trabalho, pretende-se analisar narrativas contemporâneas em que o cinema esteja presente, sob a forma de “referência intermediária”. Nesse sentido, são empregadas teorias provenientes dos estudos da intermedialidade para analisar as obras *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), do brasileiro Caio Fernando Abreu, e *Short Movies*, do português Gonçalo M. Tavares. Espera-se investigar determinadas trocas entre literatura e cinema, apontando possíveis ganhos para ambas as mídias nesse processo.

Palavras-chave: Intermedialidade, Literatura e cinema, Cinema e literatura brasileiros, Literatura portuguesa, Novo Romance francês

Abstract

In this paper, I analyze contemporary narratives in which cinema is present as an “intermedial reference”. In this regard, I draw on intermediality theories to study the books *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), written by the Brazilian author Caio Fernando Abreu, and *Short Movies*, by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares. My aim is to investigate some types of exchange between literature and cinema, and to highlight the possible advantages this process brings for both medias.

Keywords: Intermediality, Literature and cinema, Brazilian literature and cinema, Portuguese literature, French *Nouveau Roman*

Résumé: L’objectif de ce travail est d’analyser la présence du cinéma, sous la forme de « référence intermédiaire », dans la littérature lusophone contemporaine. Dans ce but, nous étudions les récits *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de l’écrivain brésilien Caio Fernando Abreu, et *Short Movies*, du portugais Gonçalo M. Tavares. Nous analysons les échanges entre littérature et cinéma, et nous soulignons les avantages que cela peut apporter aux deux médias.

Mots-clés: Intermédialité, Littérature et cinéma, Littérature et cinéma brésiliens, Littérature portugaise, Nouveau Roman

Vieses da intermedialidade

O fenômeno não é novo: pode ser encontrado em todas as culturas e épocas: basta lembrar o hiporquema grego, que unia dança e poesia, ou os livros manuscritos medievais, em sua associação de texto verbal, caligrafia e ilustração/iluminura.¹ O termo, porém, é relativamente recente: intermedialidade.

O slogan surgiu como *intermedia*, com significativo sucesso, nos Estados Unidos, na década de noventa, tendo obtido visibilidade quando empregado por Dick Higgins em ensaio homônimo – publicado em *Something Else Newsletter*, v.1. n. 1, 1996, e, posteriormente, em *Horizons*.² O autor o utiliza para se referir a obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são ‘conceitualmente fundidas’ ao invés de simplesmente justapostas” (HIGGINS, 1984, p. 325). Essa definição, no entanto, diferenciava-se de uma mais recente, de autoria de Claus Clüver, segundo a qual intermedialidade “implica todos os tipos de interação entre mídias” (CLÜVER, 2008, p. 06).

Ao considerar assim o conceito, Clüver esclarece que há ainda a resistência, fruto de construções históricas, culturais e ideológicas, diante da palavra mídia em relação àquilo que comumente se chamou de arte: a pintura, o teatro, a escultura etc.

[...] as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que, pelo menos desde a introdução do *ready-made* de Duchamp, tornou-se mais e mais questionável nos discursos (CLÜVER, 2008, p. 10).

As palavras de Clüver indicam que as mudanças teóricas resultam das práticas artísticas. A mídia, para se constituir, dependeria de um material e/ou uma performance – o que se chama “texto”, na abordagem de Julia

1 Segundo Dick Higgins, o conceito de separação entre mídias surge apenas no Renascimento: “A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem terra – ao que chamamos de conceito feudal da Grande Cadeia do Ser” (HIGGINS, 2012, p. 41).

2 O texto de HIGGINS, “Intermedia”, é dividido em duas partes, sendo que a segunda delas, cuja tradução se utiliza neste trabalho, não foi publicada em *Something Else Newsletter*. Nesta parte, HIGGINS esclarece: “O veículo que escolhi, a palavra “intermídia”, aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge, e eu vinha usando o termo por vários anos em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito” (HIGGINS, 2012, p. 46). Vale esclarecer que há controvérsia em relação ao surgimento do termo. Christophe Gauthier, por exemplo, em “Le scénario dans le roman: *Changement de décor*, de David Lodge”, atribui a Jürgen E. Müller, da Universidade de Amsterdã, a paternidade da expressão, presente na obra *Texte et médialité* (1987).

Kristeva e Mikhail Bakhtin, e “configuração”, para Irina Rajewsky³ –, além da percepção sensorial que a legitime.

Rajewsky, em cujas pesquisas essencialmente nos baseamos neste estudo, formou três grupos, a partir da observação das práticas intermediáticas e buscando estabelecer uma teoria uniforme para cada uma: 1) a intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), que inclui as adaptações filmicas de textos literários, as novelizações e outras transformações midiáticas; 2) a intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias (*Medienkombination*), em que se enquadram a ópera, o filme, o teatro, a iluminura, a história em quadrinhos; 3) a intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas (*intermediale Bezüge*), que corresponde, por exemplo, à referência, num texto literário, a certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral.

Haveria ainda outra distinção fundamental do primeiro em relação ao segundo e ao terceiro grupos: os dois últimos visam a uma intermedialidade *intracomposicional*, e não *extracomposicional*, como na transposição intermediática. Ou seja, de acordo com Werner Wolf, na combinação e na referência intermediática, tem lugar a “participação direta ou indireta em mais de uma mídia [...] na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica” (WOLF *apud* RAJEWSKY, 2012b, p. 59). A participação direta ocorreria quando a articulação midiática se apresenta em toda a sua materialidade, constituindo essencialmente a obra. Já no caso da participação indireta, outra mídia seria evocada, o observador teria a impressão de sua presença, num processo de “como se”, não contando, concretamente, com a mídia a que se alude: como na pintura fotorealista ou na escrita cinematográfica:

O autor literário escreve, como Heinz B. Heller explica, “*como se* ele tivesse os instrumentos do filme à sua disposição, o que na realidade não acontece”. Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um zoom, editar, dissolver imagens, ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece dentro da sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma fenda intermediática – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, pode ser transposta somente no modo figurativo do “como se” (RAJEWSKY, 2012a, p. 28).

³ Conforme esclare Rajewsky, na nota 10 a seu artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação” (2012a, p. 42), as nomenclaturas variam de acordo com as abordagens de intertextualidade: existe o entendimento expansivo, primordialmente associado ao pós-estruturalismo francês, quando, seguindo a teoria de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva postulou intertextualidade – e, consequentemente “texto” – como uma condição fundamental que inclui todas as práticas culturais. Por essa abordagem, “texto” seria também uma pintura, uma canção, uma fotografia. De outro lado, está a concepção mais restrita do termo, referente a uma categoria de análise para textos específicos – e unicamente verbais.

Segundo a autora, é justamente essa ilusão que distingue os fenômenos intramidiáticos dos intermediáticos: ainda que a mídia apenas evoque ou imite outro sistema, cujas especificidades são incapazes de reproduzir com seus recursos, as sensações relativas a outra mídia são despertadas no receptor.

Essa abordagem reforça a teoria da especificidade de cada mídia, sugerindo que a análise das categorias intermediáticas deve se estabelecer com base em suas afinidades, mas, sobretudo, em suas diferenças, reconhecendo o potencial heurístico dessas fronteiras – que Irina Rajewsky prefere chamar “zonas fronteiriças” (RAJEWSKY, 2012b, p. 71). Nesse sentido, Gaudreault e Marion afirmam que o processo intermediático contribuiria para a definição da mídia: “um bom entendimento de uma mídia [...] envolve a compreensão de sua relação com outras mídias; é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediático, que uma mídia é compreendida” (GAUDREULT; MARION, 2002, p. 15-16).

É pensando assim que, neste trabalho, partimos de teorias sobre a intermedialidade para refletir, sobretudo, sobre a mídia literária, em suas diferentes formas de diálogo com o cinema. Nesse sentido, empregamos a classificação das relações intermediáticas estabelecida por Irina Rajewsky, além de conceitos como o de “remediação” (Bolter e Grusin), para analisar as narrativas contemporâneas *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *Short Movies* (2011), de Gonçalo Tavares.

Onde andarás Dulce Veiga? em 1, 2, 3... categorias intermediáticas

A literatura lusófona contemporânea está repleta de casos inovadores e de uma poética abundante em realidades sociais diversas. Essa riqueza é ampliada em experiências nas quais se verifica igualmente o diálogo com outras mídias, dentre as quais se destaca, neste estudo, o cinema. De acordo com Vera Follain de Figueiredo, no Brasil, a partir da virada do século XIX para o XX, certos escritores, como muitos dos modernistas, passam a tomar as novas configurações não apenas como tema, mas também assimilando-as em uma linguagem metonímica, elíptica, com traços cinematográficos. Destaca-se a coluna “Cinematographo”, que teve início em 1907, na “Gazeta de Notícias”, por João do Rio, além do livro *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado, que seria um “relato de viagem que mimetiza o cinema como se fosse um filme mudo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 26).

Na contemporaneidade, esse diálogo intermediático se perpetua. Muitos são, por exemplo, os romancistas que também escrevem roteiros. É o caso de Marçal Aquino, Lourenço Mutarelli, José Roberto Torero, André Santana, Cláudio Galperin e Fernando Bonassi. Antes deles, ainda nas décadas de 1980 e 1990, Caio Fernando Abreu já flertava com o cinema, colaborando com os roteiros de *Aqueles dois* (1985), de Sérgio Amon, e *Romance* (1988), de

Sérgio Bianchi. É também dele o argumento para *Onde andarás Dulce Veiga?*, que seria filmado em 2008, por Guilherme de Almeida Prado⁴.

Lançado em 1990, longe ainda das grandes telas, o romance homônimo se destaca pela presença ostensiva de técnicas de composição narrativa naturais ao cinema. No texto de apresentação do livro, intitulado “O cinema moderno de Caio F.”, José Geraldo Couto define deste modo autor e obra:

Escritor cinéfilo, como um Paul Auster e um Manuel Puig, Caio explora de forma consciente e deliberada os atritos entre a linguagem audiovisual e a escrita, servindo-se das experiências mais fecundas de uma e de outra para ampliar seu instrumental expressivo e aproximar-se do coração da vida (COUTO, 2012, p. 06).

Um dos elementos típicos do cinema muito amplamente explorado por Abreu, nessa e em outras obras, é a trilha sonora, que muitas vezes conduz, em outras acompanha, a narrativa. A ela, junta-se, em *Onde andarás Dulce Veiga?*, a referência irônica à memória do cinema, que permeia esse romance, como no trecho em que o protagonista – um jornalista que resolve investigar o desaparecimento da cantora Dulce Veiga – conhece sua filha, a vocalista temperamental de uma banda de rock: “Márcia bateu com a guitarra no poste de luz. [...] Compassadamente, a negra das trancinhas começou a bater num dos pratos da bateria. Parecia proposital: a trilha sonora óbvia do crescendo de suspense um segundo antes da explosão de nervos” (ABREU, 2012, p. 29).

O cinema é evocado a todo o instante, em alusões a gêneros filmicos, a diretores, atores, a estereótipos cinematográficos. Em diversos momentos, percebe-se que a presença da sétima arte é substancial na vida do narrador, é ela que modela suas percepções, produzindo analogias diversas com a própria vida: “A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro” (ABREU, 2012, p. 12).

Todas essas diferentes formas de o cinema se fazer presente, no texto literário, se enquadram na terceira categoria da tipologia de Irina Rajewsky, a das referências intermediárias, ou seja, quando

[...] apenas *uma* mídia convencionalmente distinta (constituída monomidiaticamente ou, no caso do espetáculo de dança, plurimidiaticamente) está presente na sua própria materialidade e midialidade específicas. De fato, seu caráter intermediário não reside na presença material de duas ou mais mídias convencionalmente distintas dentro de uma única configuração midiática, como acontece nas combinações de mídias (RAJEWSKY, 2012a, p. 31).

⁴ Informações retiradas da tese de Fabiano Grendene de SOUZA, *Caio Fernando Abreu e o cinema: o processo de adaptação de morangos mofados* (PUC-RS, 2010).

Observa-se, entretanto, que, ao ganhar as telas do cinema, em 2008, com a direção Guilherme de Almeida Prado, o romance ultrapassa a linha do “como se” (nas palavras de Heinz B. Heller, como mencionado), vindo a integrar o primeiro grupo da categorização de Rajewsky, ou seja, a das transposições midiáticas. Essa categoria engloba a adaptação, fenômeno frequentemente analisado nos estudos intermidiáticos, quando não mais se observa *uma* mídia que se refere a outra, mas justamente o processo de *passagem* de determinado conteúdo (uma narrativa, por exemplo) entre as mídias.

Nesse tipo de estudo, o enfoque recai, muitas vezes, sobre o resultado desse processo, que é, neste caso, o filme. O cinema, porém, é uma mídia interessante, que integra a segunda categoria da tipologia de Rajewsky, a de “combinação de mídias”, podendo também ser chamado de configuração multimídia, mixmídia ou intermídia (RAJEWSKY, 2012a, p. 24). Ou seja: o cinema já é, em sua essência, uma mídia múltipla, que abarca, concomitantemente, música, fotografia e teatro, por exemplo. Ao serem incorporadas, porém, essas mídias sofrem modificações relativas a sua aparição enquanto mídias isoladas. Isso ocorre porque elas são *remediadas*.

O conceito de “remediação”, como concebido por Bolter e Grusin, denota um tipo particular de relação intermidiática, através de processos de remodelação midiática. Segundo a posição dos autores, que privilegiam o estudo das mídias digitais, tanto as formas mais novas quanto as mais antigas de mídia remediariam, numa luta pelo reconhecimento cultural. Nessa disputa, as mídias mais recentes, com recursos digitais capazes de remediar inúmeras práticas e técnicas de mídias anteriores, apresentariam certa vantagem (BOLTER; GRUSIN *apud* RAJEWSKY, 2012a, p. 34).

No entanto, como esclarece Rajewsky, não se pode comparar tão expansivamente e sem critérios os processos de remodelação midiática. Há uma diferença considerável entre a correlação fundamental e inevitável entre mídias novas e antigas – como a remediação realizada por Gutenberg dos formatos das letras e o *layout* dos manuscritos, reoperada posteriormente pelo *design* gráfico – e casos particulares em que a remediação é intencionalmente pensada em nome da significação da obra. A autora cita o caso dos filmes *Blow Up* (Itália/Inglaterra, 1966) de Michelangelo Antonioni, quanto à fotografia, e *Dogville* (Dinamarca, 2003), de Lars Von Trier, quanto ao teatro. Embora o cinema, de modo geral, tenha remediado a fotografia e o teatro, a referência intermidiática e a consequente remediação nesses dois casos representam mais do que um processo natural de constituição de mídia plurimidiática: constituem uma estratégia de produção de significado, uma homenagem – e não uma disputa, como sugerem Bolter e Grusin.

Na transposição de *Onde andar Dulce Veiga* para o cinema, o diretor, a exemplo de Caio Fernando Abreu, utiliza amplamente a metalinguagem e a intermedialidade, evocando diferentes obras da literatura, da música e do teatro. Segundo José Geraldo Couto, “os personagens de Guilherme, assim como os de Caio, são encharcados de cinema, de rádio, de televisão, de música e, eventualmente, também de literatura. São como sombras de outros personagens, espectros viventes, projeções do imaginário [do] narrador” (COUTO, 2012, p. 8). Nesse filme, as obras citadas representam, portanto, mais do que a remediação natural operada pelo cinema, caracterizando-se como referências intermediáticas e intramiditicas com significado específico dentro desse trabalho.

Em *Onde andar Dulce Veiga*, tanto no filme quanto no romance, a presença cinematográfica ultrapassa a relação pessoal do protagonista com a sétima arte, resvalando por toda uma geração que aprendeu a descrever fatos e sensações por meio de referências aos filmes ou  televisão. Há, porém, nessa associação, um contraponto: ao se espelharem na experiência vivida pelo cinema, as pessoas comuns – como o personagem principal – constata[m] o quanto suas vidas são, na verdade, “acinematogrficas”:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes dramáticas, como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica  minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem plateia, sem close nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar (ABREU, 2012, p. 10).

Ainda que sua realidade destoe da expectativa propagada pelos filmes, chama a atenção nesse trecho o fato de a câmera ser comparada  presença divina: ambos seriam responsáveis por registrar e julgar as ações do narrador, que, por essa razão, deveria se sentir impelido a agir de forma mais dramática. Para a geração de Caio Fernando Abreu, que não conheceu o mundo sem a presença do cinema, nem chegou a desfrutar ostensivamente da magia da internet, a experiência cinematográfica – e televisiva – podia facilmente ser comparada a Deus. O próprio escritor confessou o quanto a exploração da mdia cinematográfica, em sua literatura, era deliberada: ao responder sobre seu procedimento criativo, em uma entrevista, afirmou que utilizava “um processo que  de cinema: imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece” (ABREU *apud* SOUZA, 2010, p. 24). Essa técnica intermediática, vinte anos depois do lançamento de *Onde andar Dulce Veiga*?, seria levada ao paroxismo por outro importante escritor contemporâneo: Gonçalo M. Tavares.

Em *Short Movies* (2011), o escritor português nascido em Angola, Gonçalo M. Tavares, faz da referência intermediática ao cinema o alicerce e a essência de sua obra: ao longo dos sessenta e nove textos do livro, a leitura é condicionada ao recorte empreendido por uma voz narrativa explicitamente comparada à câmera cinematográfica. Isso se nota já pelo título e se dá ora implicitamente, ora explicitamente, como no conto “A máscara”, em que o conceito de “plano” é diretamente evocado: “Um homem com uma máscara de gás na cara. O rosto disforme. Como se fosse um monstro. [...] O plano⁵ abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher” (TAVARES, 2015, p. 11).

A interpretação é imposta pelo limite do enquadramento, pelo movimento da câmera que percorre a cena descrita, como um olho. Não por acaso a “questão ótica” é destacada pelo autor na breve nota de apresentação de seu trabalho: “Tentativa de levar a escrita do cérebro aos olhos e de não deixar sair daí. Evitar que se pense, transferir tudo para uma questão óptica. Não penses, vê – e vê, não penses. Mas ver o que nos é mostrado e ver ainda o resto. Ao lado, em cima, em baixo, antes, depois” (TAVARES, 2015, p. 1).

É difícil refletir sobre esse protagonismo visual sem aludir à “escola do olhar”, que é como Roland Barthes apelidou o *Nouveau Roman* francês⁶. No livro que ficou conhecido como um manifesto desse grupo de escritores que, justificadamente ou não, foram associados pela crítica a um mesmo “movimento”, Alain Robbe-Grillet esclarece, em certa medida, o apelo ao modelo cinematográfico, no contexto do pós-guerra e sob a influência do existencialismo. De acordo com o autor, em *Pour un nouveau roman* (1961), nesse “universo tragificado”, nesse mundo carente de explicações e de sentido, essencialmente existência, a escrita parte no encalço de uma suposta consistência cinematográfica, já que, na literatura, os objetos e os gestos só existem como significação, não têm consistência nem formato (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 19). Por outro lado, no cinema, as coisas são *vistas*, ocupam um lugar no espaço concreto, têm caráter de realidade. Enfim, para esse “novo romance”, ganham destaque as coisas, simplesmente porque elas *são*. Esse pensamento do sólido e do imediato, como coloca o autor, molda sua escrita, que segue um itinerário visual.

A busca pela transferência desse “caráter de realidade” para a literatura pode ser percebida em *Instantanés*, coletânea lançada por Robbe-Grillet em 1962. Nesses dez pequenos textos, escritos entre 1954 e 1962, a expectativa

5 Grifo nosso.

6 BARTHES, Roland. *Littérature objective*. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. 2. ed. Tomo II. Paris: Éd. du Seuil, 1993. p. 293-303

de narrativa é frequentemente frustrada, predominando, quase sempre, a descrição plana, sem olfato nem tato, relativa somente ao sentido da visão. Claus Clüver compara essa experiência literária ao fotorrealismo, destacando que, sobretudo no primeiro texto (*“Trois visions réfléchies”*), a descrição faz pensar que o narrador não observa uma cena, mas a fotografia dessa cena (CLÜVER, 1992, p. 201). O título do livro ganha, então, o sentido de “instantâneo fotográfico”, para além da acepção, já presente, daquilo que é “momentâneo”, “fugaz”.

Embora pertençam a momentos históricos diferentes, alguns paralelos podem ser estabelecidos entre a coletânea de Robbe-Grillet e os *Short Movies* de Gonçalo Tavares. Um deles, é claro, está na breve extensão dos textos – embora os do escritor português sejam menores, raramente ultrapassando uma página. Também o tempo lento das descrições aproxima as duas obras, como se, nesses “curtas-metragens”, o próprio sentido de cinema como a arte da imagem *em movimento* fosse tratado com ironia.

Outra possível analogia está no limite do quadro focalizado: a lente da câmera, fotográfica ou cinematográfica, seleciona a cena observada, restringindo a leitura àquilo que é mostrado. Vários são os textos de Tavares que partem de objetos que imitam explicitamente o espaço de projeção de imagens: espelhos, televisores, retratos, palcos de teatro, janelas:

Uma janela, mas vista de dentro de casa. Lá fora, meninos brincam debaixo de pedaços de roupa que devem estar a secar. São pedaços de roupa estranhos, pois não os reconhecemos, não conseguimos associar aqueles pedaços de roupa a partes concretas de um corpo humano normal. [...] Mas depois vemos que não é não é não, são pedaços de roupa estranhos sim, mas é o vento que os empurra, que os faz dobrar sobre si próprios, e aquilo que nos parecia roupa informe, roupa de loucos ou de estropiados, vemos agora [...] que são peças de roupa normais, que o vento torna informes e defeituosas. (TAVARES, 2015, p. 31).

Destaca-se também, no trecho transcrito, a presença da primeira pessoa do plural (“vemos”), que é igualmente utilizada com frequência nos textos de Robbe-Grillet, como em *“on aperçoit la moitié de la fenêtre”* (ROBBE-GRILLET, 1962, p. 10). Essa pessoa do discurso faz tanto as vezes do narrador-câmera quanto do leitor-espectador: tem-se a impressão de que ambos precisam se adequar ao limite das bordas do quadro para descobrirem, aos poucos e juntos, o que transborda o enquadramento.

As obras, porém, se distanciam uma da outra em relação à temática, às “imagens”, que focalizam. Enquanto Robbe-Grillet privilegia lugares (*“La plage”*, *“Le chemin du retour”*, *“Dans les couloirs du Métropolitain”*, *“La chambre secrète”*), Tavares prefere se ater a objetos ou personagens (*“O piano”*, *“A louca”*, *“O anjo”*, *“A lixeira”*, etc.).

Em sua análise de *Short Movies*, Sonia Miceli ressalta alguns tópicos recorrentes na obra, como os do cavalo e da dança. Ela observa que, na versão publicada pela editora Caminho, a capa e a contracapa trazem imagens extraídas da série *Animal locomotion* de Eadweard Muybridge, um dos pioneiros do cinema. As fotografias, tiradas na década 1880, representam uma mulher dançando e um homem andando a cavalo. Muybridge pretendia, assim, decompor o movimento em suas unidades mínimas, para reconstituí-lo, em seguida, projetando as figuras com o auxílio do zoopraxiscópio (dispositivo dotado de um disco rolante que transmitia a ilusão de movimento). Para a pesquisadora, os textos de *Short Movies* partem do mesmo princípio desses aparelhos técnicos, que permitiam interromper e manipular a continuidade do tempo e do movimento, desenvolvendo assim um novo olhar sobre as imagens ali apresentadas. É o que se pode depreender a partir da leitura do conto “A dança”:

Uma mulher e um homem, os dois completamente nus, dançam no meio de uma sala. Vemos os dois corpos muito juntos e escutamos a música, um tango lento, uma música de enamoramento. De qualquer maneira, nunca vemos os rostos, não percebemos qual o estado do espírito dos dois dançarinos. [...]

Até aqui, tem-se a apresentação do campo: descreve-se o cenário (a sala), a trilha sonora (um tango lento), o que se vê (um casal nu, dançando) e, sobretudo, o que *não* se vê (o extracampo). Como observa Miceli, o “invisível torna-se objeto do nosso desejo, porquanto supõe-se que nele assente a explicação, a chave de leitura, o elemento em falta para que tudo faça sentido” (MICELI, 2013, p. 08). A cena continua desta maneira:

A música termina. Vemos as costas do homem, as nádegas do homem, depois a nuca da mulher e depois os dois rostos neutros, aflitos – e subitamente, no momento exacto em que a música termina, escuta-se um enorme ruído: são aplausos, sim, mas o par parece estar com medo; não agradece (TAVARES, 2015, p. 13).

E eis que o leitor-espectador se vê novamente frustrado em sua expectativa de encontrar a resposta para uma série de perguntas (quem é o casal? por que dançam? por que estão com medo? quem aplaude?). Tavares parece jogar com as noções de campo e extracampo, visão e imaginação, para manipular seu leitor-espectador, que é obrigado a assumir outro olhar, uma nova forma de leitura. Isso porque não há, nos textos de *Short Movies*, o tradicional desdobramento do enredo literário. É como se o livro fosse uma compilação de argumentos cinematográficos, que não necessariamente precisam ser transformados em roteiros ou filmes, no futuro, podendo simplesmente

bastar enquanto experiência literária intermediática. Essa possível suficiência do texto nos leva para outro importante conceito: o da protocinematografia.

Conclusão: remediação e protocinematografia

Como Caio Fernando Abreu, no romance *Onde andarás Dulce Veiga?*, vimos que também Gonçalo Tavares lança mão de referências intermediáticas relativas ao cinema, ao longo de *Short Movies*. Lançadas, respectivamente, nas décadas de 1990 e 2010, as obras reverberam experiências literárias já existentes na década de 1960, na França, como observamos em *Instantanés*, de Alain Robbe-Grillet, mas que estão presentes em diversos trabalhos desse e de outros autores associados ao *Nouveau Roman*, como Claude Simon. Este chegou a declarar, em entrevista: “É evidente que, na formação de homens e mulheres deste século, o cinema e suas diversas técnicas (*travelling*, panorâmica, *zoom*, plano geral etc) tiveram tanta ou mais influência do que os autores clássicos cujos versos aprenderam a recitar no colégio”⁷ (SIMON, 1998, p. 6).

É inegável que o cinema – assim como a televisão – trouxe inovações ao léxico, à estrutura, à percepção e à concepção de muitos textos produzidos nos séculos XX e XXI. O que aproxima os autores em estudo neste trabalho, porém, é o uso consciente que fazem dos recursos cinematográficos, por meio de referências intermediáticas que geram, no leitor, a *sensação* de filme.

Vale lembrar, contudo, que, antes da invenção do cinema, a literatura já desenvolvera seus meios de revelar e esconder informações, manipular e ludibriar o leitor, de “montar”, enfim, o texto. Em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Robert Stam escreve justamente a esse respeito. Ao analisar *Madame Bovary* (1857), classifica a célebre obra de Flaubert como um texto “protocinematográfico”: espelhando-se em Sergei Eisenstein, que também compara Griffith a Dickens⁸, Stam vê nesse romance um precursor da montagem cinematográfica. O teórico norte-americano, porém, apresenta ressalvas quanto à expressão “protocinematográfico”, que considera problemática por insinuar que os filmes seriam o *télos* perseguido pelos romances (STAM, 2008, p. 198).

De fato, no lugar de pensar que a narrativa “anteciparia” técnicas utilizadas futuramente no cinema, é possível pensar também a literatura como uma “remediadora” – retomando o conceito de Bolter e Grusin. Ou seja, embora tenha se estabelecido cronologicamente muito antes do cinema, ela remodela essa mídia ao se referir a ela com seus recursos particulares, mas

⁷ “Il est évident que dans la formation de tout homme comme femme de ce siècle le cinéma et ses diverses techniques (*travelling*, panoramique, *zoom*, gros plan, etc.) ont pour le moins autant d’influence que les auteurs classiques dont il a appris au collège à réciter les vers.”

⁸ Cf. EISENSTEIN, 2002, p. 13-50.

remodela-se também, a si mesma, ao incorporar as novidades da mídia cinematográfica.

Trata-se, portanto, não de uma competição, mas de uma estratégia de produção de significados a partir do contato entre mídias. Nesse diálogo, cada mídia se enriquece ao evocar os artifícios de outra, mas, ao mesmo tempo, vê se acentuarem suas próprias especificidades. Conforme apresentado por Heinz B. Heller, o autor literário, por exemplo, pode escrever “como se” tivesse os instrumentos do cinema à sua disposição, mas, na realidade, permanece inevitavelmente dentro de sua própria mídia verbal. E é justamente devido a esse contraste, no espaço dessa “zona fronteira” que é a intermedialidade – sobretudo com o sentido de “referência intermediária” aqui enfatizado –, é que se percebe a singularidade e a originalidade de cada uma das mídias em jogo.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva, 2012.
- BARTHES, Roland. *Littérature objective*. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. 2. ed. Tomo II. Paris: Éd. du Seuil, 1993. p. 293-303
- BOLTER, J.D., GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. London: Cambridge, MIT Press, 2000.
- COUTO, José Geraldo. “O cinema moderno de Caio F.”. In: ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Agir Editora, 2012.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós*, v. 1, n. 2, 2008. p. 8-23.
- CLÜVER, Claus. “Seeing through the Camera Lens: Photo-Realism and Alain Robbe-Grillet’s *Instantané*”. In: OLSSON, Bernt; OLSSON, Jan Olsson, LUND, Hans. (Org). *I Musernas Sällskap: Konstater och deras relationer*. Lund: Wiken, 1992. p. 200–23.
- EISENSTEIN, Sergei. “Palavra e imagem”. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 13-50.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2010.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*. In: *Convergence*, v. 8, n. 4, p. 12-18, 2002.
- HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

- MICELI, Sonia. “O olhar cinematográfico na escrita: *Short movies* de Gonçalo M. Tavares”. In: *Anais do 4º Congresso de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del Rei*, 2013.
- PRADO, Guilherme de Almeida. *Onde andaré Dulce Veiga?* (roteiro). São Paulo: Coleção Aplauso, 2008.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes*, vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a, p. 15-45.
- RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores; VIEIRA, André Soares (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*, v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/ UFMG, 2012b, p. 51-73.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Gallimard, 1963.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Instantanés*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1962.
- SIMON, Claude. Entrevista concedida a C. Michel e R. Robert. *Scherzo*, n.3, p. 5-11, 1998.
- SOUZA, Fabiano Grendene de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o processo de adaptação de Morangos Mofados*. Tese. (Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010.
- STAM, Robert. *Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TAVARES, Gonçalo M. *Short Movies*. Porto Alegre/São Paulo: Dublinense, 2015.

Maria Angélica Amâncio. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG, em cotutela com a *Université Paris Diderot* – Paris 7. Tem pós-doutorado em Literatura francesa, pela USP, e em Literatura lusófona, pela *Université Sorbonne Nouvelle*. Atualmente, é leitora de português na *École Normale Supérieure*, em Lyon, e *chargée de cours* no departamento de Estudos Ibéricos e Latino-americanos (EILA) e na l’ESIT (*École supérieure d’interprètes et de traducteurs*) – Paris 3. Suas pesquisas são voltadas, sobretudo, para as relações entre Literatura, outras artes e mídias. É também poeta, autora do livro *Adagio ma non troppo e outras canções sem palavras* (2015).

E-mail: gellyamancio@yahoo.com.br

Recebido em: 16/09/2019

Aceito em: 30/04/2020