

Trajetória e concepção das diferentes narrativas de *Tudo que é sólido pode derreter*¹

Christiane Matos Batista²

Carolina de Souza Lima Agabiti³

RESUMO

Este trabalho busca descrever o processo pelo qual uma série de televisão, derivada de um curta-metragem (adaptado, por sua vez, de um conto literário do escritor inglês Mark Illis), deu origem a um livro. Cada uma das diferentes narrativas de *Tudo o que é sólido pode derreter* passou por um processo singular de produção, determinado não apenas pelas características dos meios de comunicação para os quais foram desenvolvidas, mas também por escolhas do seu criador, o cineasta paulistano Rafael Gomes. Além de incomum, esta trajetória é bastante representativa quanto à capacidade do autor de criar e adaptar conteúdos de forma criativa para diferentes mídias.

Palavras-chave: Cinema, televisão e literatura; Construção narrativa; Adaptação de conteúdo.

ABSTRACT

The present paper aims to describe the process in which a television series, engendered by a short film (based on a short story written by Mark Illis, a British author), has given rise to a book. Each one of the different narratives of *Tudo o que é sólido pode derreter* has been through a unique production process, determined not only by the features of the media where they were developed but also by choices made by their author, the filmmaker Rafael Gomes, who lives in São Paulo. Besides unusual, this path is very representative of author's capacity on creating and adapting contents on a creative way to different media.

Keywords: Film, television and literature; Narrative construction; Content adaptation.

¹ Trabalho de Conclusão apresentado à coordenação do curso de Pós-graduação em Cinema, Vídeo e TV: a estética da imagem em movimento, do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

² Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe, em Publicidade e Propaganda pela Universidade Tiradentes e Pós-graduada em Cinema, Vídeo e TV pelo Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo. chris.matos.batista@gmail.com

³ Mestre em Comunicação e Estética do Audiovisual pela Universidade de São Paulo, graduada em Cinema e Vídeo pela Universidade de São Paulo. carolagabiti@gmail.com

INTRODUÇÃO

O advento de um novo suporte midiático implica também o surgimento de adaptações de conteúdos gerados anteriormente em outros formatos. A regra não deixa de ser seguida quando nascem o cinema e, mais tarde, a televisão. Bazin (1991, p. 84) enxerga a adaptação enquanto “uma constante da história da arte”, por isso, compreende ser bastante significativo o número de filmes que originam-se de romances, contos ou peças teatrais e defende a concepção de um cinema impuro, em diálogo com outras artes e suas linguagens. Nesse mesmo texto, o autor aponta também, ainda durante um período de consolidação da linguagem cinematográfica, a influência que a nova arte logo passa a exercer sobre a produção literária. “Como não poderia ser de outra maneira, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos” (Ibidem, pp. 88-89).

Essa via de mão dupla assinalada por Bazin, em que conteúdos literários e audiovisuais são desenvolvidos de maneira híbrida, buscando-se formatos capazes de combinar essas e outras linguagens – como o teatro, por exemplo –, é o que caracteriza o estudo a ser desenvolvido neste trabalho, que tem como objeto de pesquisa os três diferentes produtos midiáticos que compõem o conjunto da obra de *Tudo o que é sólido pode derreter*: um curta-metragem, uma série de TV e um livro.

Desenvolvidos recentemente, porém em momentos distintos, o curta, a série e o livro apropriam-se de conflitos e temas abordados em clássicos da literatura para compor histórias atuais, voltadas para o público adolescente. *Tudo o que é sólido pode derreter* apresenta uma trajetória diferenciada: tem sua primeira obra realizada no cinema, se expande para uma série de televisão e se encerra em um livro, que consiste na adaptação romanceada⁴ da série.

Há muito, a adaptação de livros para o cinema e para a televisão se tornou uma prática comum. No Brasil, é vasto o número de produções audiovisuais baseadas em textos literários. Reimão (2004) cataloga 59 telenovelas nacionais adaptadas de romances de autores brasileiros exibidas entre os anos 1964 e 2000, e 26 minisséries baseadas em romances brasileiros que foram ao ar entre 1982 e 2000, ambas transmitidas por diferentes emissoras de televisão ao longo dos períodos mencionados. Segundo Andrade et al. (2007), o número de filmes produzidos por cineastas brasileiros que se apoiam em obras da literatura nacional – a

⁴ Termo utilizado por Sandra Reimão em *Livros e televisão – correlações*, São Paulo: Ateliê, 2004, ao referir-se a livros adaptados a partir de produções ficcionais televisivas.

maioria delas romances ou peças teatrais – chega a 459 títulos, ou seja, 13,44% do total de 3.415 longas-metragens lançados entre 1908 e fevereiro de 2002.

O processo inverso (a publicação de livros a partir de obras audiovisuais) também movimentou bastante o mercado editorial. Existem diferentes tipos de publicações que têm como base filmes e programas de TV, como por exemplo: guias, álbuns, roteiros etc. Embora menos expressivas, adaptações romanceadas como a da série *Tudo o que é sólido pode derreter*, lançada em 2011, têm conquistado maior espaço ultimamente. Os livros *Revenge – Treinamento para vingança (2013)* e *A Once Upon a Time Tale – Despertar (2013)*, referentes às respectivas séries de televisão norte-americanas, evidenciam a recente expansão deste tipo de produto literário. Na mesma lista, está também o livro *Sessão de Terapia (2013)*, escrito com base na primeira temporada da versão brasileira da série.

Os guias (oficiais e não-oficiais) apresentam informações adicionais sobre a criação da série, como entrevistas com atores e dados que levaram à construção das personagens. Este tipo de material tem caráter complementar, sendo destinado a um público de “heavy users”, consumidores apaixonados por um filme ou uma série, por exemplo, que buscam conhecer tudo a respeito da produção e desejam possuir artigos relacionados a ela em sua casa. Álbuns ou catálogos são outra variante de publicações geradas a partir de obras audiovisuais. Eles exploram não apenas o universo criado no programa de TV como também algo referente a ele, a exemplo do contexto sócio-histórico em que se passa a trama. O livro *A década de 40 Através da Minissérie Aquarela do Brasil*, publicado em 2000, pela Editora Globo, é um exemplo desta categoria de impressos.

Obras literárias criadas dentro do universo das séries de TV também têm sido lançadas para o público em geral. A maioria delas é escrita por personagens que integram as tramas, ou seja, são obras com “autores” ficcionais. São exemplos disso: o livro *God hate us all (2009)*, escrito, teoricamente, por Hank Moody, protagonista da série *Californication*; e as publicações *O Diário de John Winchester (2011)* e *O Livro Dos Monstros, Espíritos, Demônios e Ghouls (2011)*, ambas decisivas para a construção do enredo de *Supernatural*. Por fim, tem-se também a publicação de textos criados a partir do aprofundamento de questões não desenvolvidas nas séries. Os romances *A Ascensão do Governador (2012)* e *O caminho para Woodybury (2013)* trazem detalhes sobre as personagens, bem como sobre a relação entre elas, não explorados em *The Walking Dead*. Seguindo essa mesma lógica, foi lançado no Brasil o livro *Cida, a Empreguete: um diário íntimo (2012)*, onde são registrados anseios e pensamentos de uma das três protagonistas da telenovela *Cheias de Chame*, transmitida entre abril e setembro de 2012, pela Rede Globo.

Os exemplos citados no parágrafo anterior se enquadram em um modelo de produção *transmidiática*, ou seja, quando um mesmo universo ficcional (parte da criação de um produto cultural distinto, como um filme, por exemplo), é explorado de maneira tal a gerar subprodutos com narrativas independentes. Este mecanismo foi identificado por Jenkins (2008, pp. 132-179), que cunhou o termo ao analisar o comportamento da franquia *Matrix*. Além da sequência de filmes – *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003) e *Matrix Revolutions* (2003) –, a franquia lançou o *Animatrix* (2003), um programa de 90 minutos de curtas-metragens de animação ambientados no universo de *Matrix*; uma série em quadrinhos criados por escritores e artistas conceituados; e dois jogos, um para videogame e outro multiplayer on-line. Em cada um desses meios, as histórias são contadas de maneira distinta, o que configura, para o autor, o surgimento de um novo modo de narrativa.

Uma história transmidiática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo (JENKINS, 2008, p. 135).

Não é exatamente isso o que acontece em *Tudo o que é sólido pode derreter*. Em entrevista concedida a esta autora⁵, Rafael Gomes, criador das obras, afirma não considerar o curta-metragem, a série de TV e o livro parte de uma franquia. Segundo o autor, tratam-se de produtos distintos, ainda que compartilhem a mesma premissa dramática. Deve-se ter em conta que o raciocínio desenvolvido por Jenkins ao estudar a franquia *Matrix* está associado à lógica econômica de uma indústria de entretenimento integrada horizontalmente, capaz de atrair diferentes nichos de mercado de maneira quase simultânea. Isso não reflete em nada a maneira como foram criados os produtos de *Tudo o que é sólido pode derreter*. A criação do curta, da série e do livro aconteceu em circunstâncias específicas a cada um deles, com um espaço de tempo de quatro anos entre o curta e a série, que foi transformada em livro apenas dois anos depois da sua estreia na TV Cultura.

O estudo em questão tem como objetivo geral descrever o processo e compreender as escolhas que nortearam a produção do curta-metragem, da série de TV e do livro. Dentre os objetivos específicos, podem ser listados: 1) relacionar características de cada um dos

⁵ Entrevista realizada em 10/Out/2013, no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

produtos quanto à construção de suas narrativas; 2) traçar comparações entre o curta, a série e o livro, bem como entre eles e as obras literárias utilizadas no processo de criação das histórias; 3) observar a maneira como o autor Rafael Gomes desenvolve cada um dos produtos midiáticos, atentando principalmente para a forma como ele transpõe elementos das obras literárias para universo ficcional da protagonista de *Tudo o que é sólido pode derreter*.

DESENVOLVIMENTO

Tudo que é sólido pode derreter, o curta-metragem

A realização do curta-metragem⁶ aconteceu por meio da seleção do projeto no 9º *Cultura Inglesa Festival (CIF)*, em 2005. O edital, lançado anualmente pela escola de inglês, tem o intuito de *estimular e fomentar a criação artística e o intercâmbio cultural entre Brasil e Reino Unido nas categorias de teatro adulto, teatro infantil, artes visuais, cinema digital e dança*⁷. No caso de inscrições na modalidade “curta-metragem de ficção ou de animação”, a regra para a submissão de projetos é que estes sejam inspirados livremente em obras literárias britânicas. E, por questões de adequação à proposta do edital, Rafael Gomes, roteirista e diretor de *Tudo o que é sólido pode derreter*, escreveu o projeto do filme baseado no conto *There’s a hole in everything (Existe um buraco em tudo)*, do escritor inglês Mark Illis.

Um pouco pessimista, a história explora o cotidiano de Rosa, uma adolescente de 14 anos muito esperta, mas também bastante solitária. Sua amiga imaginária, Shelley, é a única pessoa com quem ela divide os seus problemas. O principal deles é a perseguição que sofre na escola por Natalie James, uma garota popular e arrogante que, na verdade, se sente intimidada pela inteligência de Rosa, que lida ainda com uma grande perda na família, a morte por suicídio do seu tio, Frank, de quem ela era muito próxima. Em meio a tudo isso, a protagonista tem como tarefa de escola a leitura da peça *Hamlet*⁸, de Shakespeare.

⁶ Disponível em http://portacurtas.org.br/filme/?name=tudo_o_que_e_solido_pode_derreter.

⁷ Informações retiradas do regulamento do *Cultura Inglesa Festival (CIF)*, disponível no site <http://festival.culturainglesasp.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/09/Edital-18CIF-Regulamento.pdf>.

⁸ A peça é uma tragédia centrada na vingança do príncipe Hamlet, contra o seu tio, Claudio, que assassinou o irmão (pai de Hamlet), tomou-lhe o reino e casou-se com a rainha (mãe de Hamlet). O ódio do príncipe diante da traição do tio dá lugar à loucura (real e fingida) do personagem, que, em seus monólogos, debruça-se sobre conflitos e crises existencialistas (“Ser ou não ser? Eis a questão”) em meio a acontecimentos inesperados e dolorosos, como a morte da sua amada, Ofélia e da sua mãe, Gertrudes. No fim, Hamlet consegue cumprir a sua vingança, no entanto, a morte do tio é seguida pela sua própria morte.

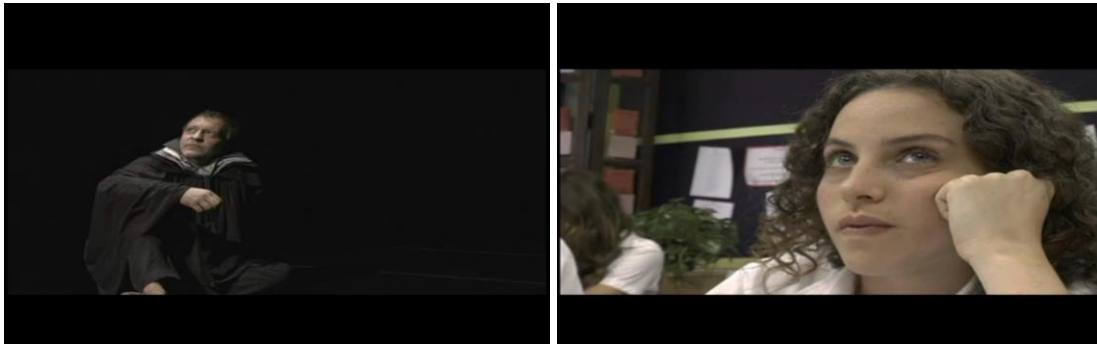
Bastante fiel ao conto, o curta-metragem traz a história de Débora – interpretada por Mayara Constantino –, uma adolescente que estuda em um colégio bilíngue e que, por isso, nas suas aulas de literatura, trabalha a obra de Shakespeare (e não *Os Lusíadas*, por exemplo, como ela mesma explica em uma das suas falas em voz over, logo do início do filme). A leitura de *Hamlet* leva a personagem a refletir sobre a morte repentina do seu tio Augusto – personagem de Luciano Chirolli. Ator de teatro e conhecedor de inúmeras obras famosas da dramaturgia e da literatura, “tio Tuta” era uma espécie de mentor da sobrinha, que, além de enfrentar a perda do tio, lida também com pequenos dilemas comuns à adolescência, envolvendo a relação com seus pais e com colegas de sala. Na escola, Débora é perseguida por Carolina, uma garota extremamente “patricinha” que parece não ter limites ao investigar sobre a vida alheia. A única companhia da protagonista é Silvia, sua amiga imaginária. No entanto, assim como tio Augusto, Silvia também vai embora, o que faz com que Débora decida contar com o apoio dos pais para conseguir resolver seus problemas de verdade.

O curta começa com uma voz masculina em off (personagem fora de quadro) reproduzindo parte de um dos monólogos de *Hamlet*. “Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse, explodisse e se evaporasse em neblina!”, diz o personagem. Enquanto isso, são exibidos na tela preta os créditos iniciais do filme, que encerram-se com a apresentação do título: *Tudo o que é sólido pode derreter*. Na sequência, o ator que interpreta Hamlet aparece em um palco pouco iluminado e, com o olhar contemplativo, continua:

Ah, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado um mandamento contra os que se suicidam. Ó Deus, Deus! Como são enfadonhas, azedas, rançosas todas as práticas do mundo! Isto aqui é um jardim abandonado, cheio de ervas daninhas, invadido só pelo veneno e pelo espinho. Que tenhamos chegado a isto...

O ator para de falar e mantém o olhar distante. Uma nova voz em off irrompe o silêncio. Dessa vez, a voz é feminina, de uma adolescente. O filme corta para um plano geral de uma sala de aula. A professora aponta para algo na lousa branca. Os alunos parecem concentrados. Agora, a voz over (personagem em quadro) discorre sobre o texto de Hamlet, como se o ator tivesse acabado de interpretá-lo ali, diante dela e dos seus colegas de classe.

“Que essa carne maculada derretesse”. Eu não me importaria se o meu corpo derretesse aqui mesmo agora. Só acho que acabaria sendo uma situação meio chata, né? Todo mundo olhando, a professora me mandando pra enfermaria. Fora que como que eu ia chegar até lá derretida? Eu gosto desse silêncio das pessoas pensando. Parece que o ar fica mais denso. Se eu mexer a minha mão no ar agora, será que ela mexe mais devagar?



Figuras 1. Imagens da sequência inicial do filme. Hamlet e Débora aparecem contemplativos, indicativo da principal característica de ambos os personagens: a reflexão excessiva.

A sequência que abre o filme explica não apenas o título *Tudo o que é sólido pode derreter* (referência ao texto do monólogo apresentado) como também elucida o seu tema central: a falta de preparo do homem para lidar com os problemas que lhe afligem, suas dores e dúvidas não esclarecidas. Narrado em primeira pessoa, o filme representa, deste modo, o caráter reflexivo do personagem Hamlet e promove uma aproximação entre o curta e a peça, ambos com discursos pautados mais no pensamento e do que nas ações de seus protagonistas.

Enquanto no teatro, os monólogos reflexivos de Hamlet, escritos em versos, traduzem a sua crise existencial, no filme, os pensamentos de Débora são expressos por meio da narração (voz over), presente em praticamente todas as cenas. A locução que se sobrepõe às imagens corresponde à presença de um “narrador autodiégetico”, ou seja, quando o protagonista narra sua própria história (XAVIER, 1997, p. 130). O recurso faz com que o público seja orientado pelo narrador, que tem como função “selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas com maior frequência, o utilizador” (AUMONT et al, 2007, p. 111).

É, portanto, através da exposição dos pensamentos e devaneios de Débora que ela narra os acontecimentos e indica como estão definidas as relações entre ela e os demais personagens. Tudo aquilo que Débora pensa, lembra ou imagina, além de dar acesso direto às suas opiniões – colocadas, muitas vezes, através de tiradas irônicas e bem-humoradas, o que faz da personagem uma menina esperta não exatamente por suas atitudes, mas principalmente por suas ideias –, é responsável por direcionar o olhar do espectador ao longo da história.

É possível determinar quatro diferentes instâncias narrativas⁹ no curta-metragem: 1) narração neutra que se desenvolve no tempo presente, da qual fazem parte os personagens da

⁹Aumont define *instância narrativa* como sendo “o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros

escola, os pais, os acontecimentos do cotidiano. Aqui, a câmera se porta como narradora externa, neutra. Estilo de decupagem e *mise-en-scène* clássicas, pautadas na transparência do dispositivo, pela continuidade tempo-espacial e narrativa. Esse núcleo de imagens é a base dos outros três, que aparecem como *inserts*; 2) *flash backs* compostos, basicamente, por lembranças de tio Augusto; 3) situações criadas a partir do imaginário de Débora, como, por exemplo, as representações de Hamlet no palco de um teatro (que parecem ter sido geradas por ela durante a leitura da obra de Shakespeare) e a imagem de Carolina sendo derrubada por colegas no pátio da escola; 4) interação entre a protagonista e Hamlet na cena em que a garota entra no palco onde está seu tio, caracterizado como Hamlet, e lhe dirige uma pergunta.

A última cena, quando a mãe de Débora vai até o quarto da garota e tenta conversar com a filha sobre tudo o que tem se passado com ela, é construída por meio da compilação das quatro instâncias narrativas do filme. Tem-se, portanto: 1) a imagem referente ao principal eixo narrativo do filme, que corresponde à conversa entre mãe e filha; 2) um registro da memória da protagonista, quando, durante a conversa, Débora se lembra dos passeios no parque ao lado do seu tio; 3) passagem em que seu tio aparece no palco como Hamlet e, em um plano bastante fechado, reproduz a seguinte frase, retirada de um dos monólogos escritos por Shakespeare: “E assim a reflexão faz todos nós covardes”; 4) criação de um universo fantasioso a partir do entrelaçamento entre os universos ficcionais realistas de Débora e de Hamlet. Isso ocorre quando a garota entra no palco onde está o personagem e dirige a ele a pergunta: “Se você tivesse sobrevivido? Você ia ser feliz?”. A ideia é permitir a Débora que ela ultrapasse os limites da leitura da peça (tanto é que ela entra em quadro na cena) e estabeleça seu sobre próprio diálogo com a obra.



Figura 2. Momento em que Débora entra no universo de Hamlet em busca de respostas para além da obra.

As tramas de Hamlet e de Débora são costuradas nesta cena, que ao apresentar os protagonistas da peça e do filme lado a lado, une os dois universos ficcionais realistas representados no curta-metragem e constrói um universo ficcional fantasioso, já que uma

de produção da narrativa filmica”. Jacques Aumont et al., *A estética do filme*, 5ª ed., Campinas, SP: Papirus, 2007, p. 111.

conversa entre os dois personagens é algo extremamente não-realista, impossível de se acontecer. O entrelaçamento entre o universo da protagonista e aquele da obra literária com a qual ela se relaciona, traçado no curta-metragem a partir da cena em questão, é o que filme traz de mais interessante enquanto construção narrativa. O recurso é utilizado também na série, sendo a base de muitos episódios.

Tudo que é sólido pode derreter, a série de televisão

Em 2009, *Tudo o que é sólido pode derreter* transformou-se também em uma série¹⁰ de televisão com 13 episódios, com duração média de 22 a 24 minutos, exibidos pela TV Cultura no período de 10 de abril a 03 de julho daquele ano. A apresentação do projeto da série ocorreu em meio a mudanças na administração da emissora, que buscava renovar sua programação. Foi pensando assim que a Fundação Padre Anchieta convidou para um evento pessoas do meio audiovisual que tivessem interesse em produzir conteúdos para televisão.

Na ocasião, esteve presente o cineasta Esmir Filho, que conversou com algumas pessoas sobre a ideia de transformar o curta *Tudo o que é sólido pode derreter*, de Rafael Gomes, em uma série de TV. O então coordenador do Núcleo de Arte e Cultura da TV, Hélio Goldzstein, se mostrou bastante interessado no projeto e marcou uma nova reunião com Esmir e Rafael Gomes para que eles explicassem melhor a ideia. Nesse encontro, o curta-metragem produzido em 2005 foi usado como uma espécie de piloto da série, o que, segundo Rafael, teve caráter decisivo na aprovação do projeto.

Nós apresentamos sozinhos o projeto da série. E o grande trunfo, nesse sentido, foi o curta. Eu acho que se a gente tivesse que vender no papel essa ideia, eles seriam muito mais desconfiados. Mas o curta vendia mesmo como um piloto. [...] Depois dessa apresentação, eles pediram para que a gente escrevesse um episódio. Eu escrevi o *Auto da Barca do Inferno*. Escrevi meio sozinho, mas em diálogo com o Esmir, que estava fazendo o longa dele na época. Aí, começou uma negociação enorme, porque eram muitas etapas, discussão sobre quem faria os orçamentos etc. Eu sei que, um belo dia, eles falaram assim: “a gente vai fazer, só que é para estrear em outubro”. E nós estávamos em maio. [...] No fim, estreou em abril do outro ano. Mas, no momento em que começou a ser feito, era para estrear em outubro. Tínhamos dois meses, basicamente, antes de começar a pré-produção, para escrever, que é bem pouco para esse tipo de trabalho, já que você tem que ler as obras inteiras. Na verdade, eu acho pouco tempo para qualquer criação, mas para esse trabalho especialmente. E, claro, que essa parte não foi feita em dois meses. Terminamos no prazo, mas continuamos por mais um mês ainda roteirizando.

¹⁰ Disponível em <http://www3.tvcultura.com.br/tudooqueesolido>.

Antes da realização da série, Esmir Filho e Rafael Gomes haviam trabalhado juntos nos curtas-metragens *Ato II Cena 5*¹¹ (2004) e *Tapa na Pantera*¹² (2006). No primeiro, Maria Alice Vergueiro – que faz participações no curta-metragem e no primeiro episódio da série de TV – e Luciano Chirolli – ator que interpreta tio Augusto tanto no filme como na série –, vivem dois atores que discutem a própria encenação numa espécie de disputa pelo tablado. Neste filme, já é clara a paixão de Rafael Gomes tanto por Shakespeare como pelo teatro, ambos essenciais em *Tudo o que é sólido pode derreter*. *Tapa na pantera*, um trabalho dos dois cineastas em parceria com Mariana Bastos, é um vídeo-depoimento de uma senhora que diz fumar maconha há 30 anos. Também estrelado por Maria Alice, o curta fez grande sucesso na internet, o que deu bastante visibilidade aos cineastas, que, pela primeira vez, lidavam com a recepção dos espectadores em um meio de comunicação de massa.

Com o projeto aprovado, foi necessária a formação de uma equipe, coordenada por Rafael Gomes, para que fossem desenvolvidos os roteiros. Nesse momento, os cineastas Marco Dutra, Mariana Bastos e René Guerra foram convidados para participar, como colaboradores, da criação da série. A dinâmica da produção de uma série de TV inviabiliza que o autor trabalhe sozinho, pois os materiais precisam ser entregues a tempo e não há, muitas vezes, como negociar prazos, já que a transmissão de um programa deve respeitar os dias e horários estabelecidos na grade de programação da emissora.

A definição dos livros, peças teatrais e poemas que seriam utilizados como base de cada um dos episódios foi uma etapa decisiva no processo de criação da série. É clara a intenção por parte dos responsáveis pela série de construir um panorama capaz de representar a diversidade de escolas literárias brasileiras/portuguesas. As primeiras obras utilizadas, *Auto da Barca do Inferno*, *Os sermões* e *Os lusíadas* datam do período anterior ao século XVII, quando a literatura no Brasil era ainda incipiente e a maioria da produção escrita até então era realizada em Portugal ou por portugueses, como no caso do Pe. Antônio Vieira.

Há também um esforço, embora isso não seja exatamente uma regra, para que os livros sejam apresentados mais ou menos na ordem em que surgiram cada uma das escolas literárias a que eles estão vinculados: romantismo (*Canção do exílio*, *Senhora* e *Macário*); realismo (*Dom Casmurro*); simbolismo (*Ismália*); e modernismo (*Quadrilha*, *O guardador de rebanhos* e *Macunaíma*). Apenas o livro de Clarice Lispector e a peça de Martins Pena não obedecem a cronologia aparentemente sugerida. A escolha dos títulos está relacionada

¹¹ Disponível em http://portacurtas.org.br/filme/?name=ato_ii_cena_5.

¹² Disponível em http://portacurtas.org.br/filme/?name=tapa_na_pantera.

também a listas de obras exigidas em vestibulares, uma espécie de estratégia para aproximar-se do público-alvo, sendo a maioria dos livros bastante conhecidos pelos estudantes.

	OBRA LITERÁRIA / AUTOR	GÊNERO	ANO	ESCOLA LITERÁRIA
Episódio 1	Auto da Barca do Inferno , de Gil Vicente	Peça teatral	1517	Humanismo - Literatura Portuguesa
Episódio 2	Sermões , de Pe. Antônio Vieira	Prosa	1694	Barroco - Literatura Portuguesa e Brasileira
Episódio 3	Os Lusíadas , de Luís de Camões	Poesia épica	1572	Classicismo - Literatura Portuguesa
Episódio 4	Canção de Exílio , de Gonçalves Dias	Poesia	1843	Romantismo (1ª fase)
Episódio 5	Senhora , de José de Alencar	Prosa	1875	Romantismo (Romance Urbano)
Episódio 6	Macário , de Álvares de Azevedo	Peça teatral	1852	Romantismo (2ª fase ou Ultrarromantismo)
Episódio 7	Dom Casmurro , de Machado de Assis	Prosa	1899	Realismo
Episódio 8	Ismália , de Alphonsus de Guimarães	Poesia	1923	Simbolismo
Episódio 9	Quadrilha , de Carlos Drummond de Andrade	Poesia	1930	Modernismo
Episódio 10	Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres , de Clarice Lispector	Prosa	1969	Geração de 45
Episódio 11	Quem casa quer casa , de Martins Pena	Peça teatral	1845	Romantismo
Episódio 12	O guardador de Rebanhos , de Fernando Pessoa	Poesia	1914	Modernismo
Episódio 13	Macunaíma , de Mário de Andrade	Prosa	1928	Modernismo

Tabela 1. Lista das obras utilizadas em cada um dos episódios da série de TV *Tudo o que é sólido pode derreter*.

Ao gerar um conteúdo de cunho educativo voltado para o público adolescente, a série se mostra de acordo com os parâmetros de produção da TV Cultura, que tem como uma de suas prioridades a oferta de uma programação infanto-juvenil de qualidade. *Mundo da Lua*¹³ (1991-1992) e *Confissões de Adolescente*¹⁴ (1994-1996) são o grande exemplo disso.

A ampliação do escopo é o que promove as diferenças entre o curta-metragem e a série. O recurso viabiliza a construção de uma narrativa seriada, determinada pela criação de

¹³ Criada por Flávio de Souza e dirigida por Roberto Vignati, a série *Mundo da Lua* tem como protagonista Lucas Silva e Silva, um garoto que vive a transição da infância para a adolescência. Com o gravador que ganhou do seu avô paterno, Lucas cria histórias a partir da maneira como ele gostaria que fosse a realidade.

¹⁴ Produção independente do diretor Daniel Filho, a série *Confissões de Adolescente* foi inspirada na peça de teatro de mesmo nome, escrita por Maria Mariana, atriz que interpreta uma das quatro protagonistas. O programa inovou ao levar para a televisão, pela primeira vez, o universo do jovem da década de 90, razão pela qual se tornou um grande sucesso de audiência.

novos personagens e pela utilização de obras literárias distintas na construção de cada um dos episódios. Enquanto, o filme se ateuve à relação entre Débora e *Hamlet*, a série põe Thereza em contato com inúmeras obras e personagens de clássicos da literatura. Há personagens, contudo, que estão tanto no curta como na série. É o caso dos pais da protagonista, da sua rival no colégio e do tio falecido. No entanto, à exceção deste último, os personagens recebem um novo direcionamento na série, sendo interpretados, inclusive, por atores diferentes. Assim como Luciano Chirolli, a atriz Mayara Constantino continua a interpretar o papel da protagonista, que agora passa a se chamar Thereza. A mudança do nome demarca a nova postura da personagem na série, uma garota mais positiva e confiante.



Figura 3. Na primeira imagem, a atriz Mayara Constantino como Débora, protagonista do curta-metragem gravado em 2005. Na segunda, Mayara interpreta Thereza, personagem principal da série transmitida em 2009.

A manutenção de Mayara como protagonista da série está relacionada ao fato de o autor conhecer muito bem o trabalho da atriz. A cumplicidade entre os dois permitiu que eles traçassem juntos o processo de redefinição da personagem. Este tipo de colaboração é típico de produções televisivas, pois, ao longo do desenvolvimento de uma narrativa seriada, tramas e personagens podem ter que passar por modificações e o autor precisa trabalhar em conjunto com seus atores para que isso aconteça.

Dalila, personagem da série que no filme corresponderia à implicante Carolina, é a rival de Thereza. Diferente de Carol, Dalila não é “patricinha” e nem mesmo corresponde exatamente a ideais de padrão de beleza disseminado pela grande mídia. Ela é uma vilã atípica, meio atrapalhada e que segue mais a linha do humor. Ela não é inimiga de Thereza e não tem a intenção de prejudicá-la. A rivalidade entre Dalila e a protagonista da série se dá apenas pelo fato de elas gostarem do mesmo garoto.



Figura 4. Acima, tem-se as personagens Carolina, que segue o estereótipo de “patricinha” no curta-metragem, e Dalila, uma vilã que flerta com o humor na série. Abaixo, são apresentadas imagens de Sílvia, a amiga imaginária de Débora no curta-metragem, e de Marcos, o melhor amigo de Thereza na série.

Sílvia, a amiga imaginária de Débora no curta-metragem, não entra na série, e Thereza passa a ter um melhor amigo, Marcos, um dos seus colegas de sala. Letícia e Kit também são amigas da protagonista, as duas foram criadas para a série. A primeira estuda com Thereza há muito tempo, mas, no entanto, elas não são tão próximas uma da outra. Já Kit, apesar de morar nos Estados Unidos, é alguém com quem a protagonista mantém bastante contato. João Felipe, namorado de Dalila nos primeiros episódios, é o par romântico de Thereza. No curta-metragem, o personagem também não existia. Outro personagem que foi criado na série é Igor, o menino mais estudioso da sala, que no final da temporada, se junta ao grupo.

Para que fosse possível a construção das diferentes tramas desenvolvidas em cada um dos episódios, foi preciso deixar a relação entre Thereza e os demais personagens da série mais complexa do que a apresentada no curta-metragem. A dinâmica da casa em que a garota vive com seus pais, por exemplo, passa a ser mais explorada. Enquanto no curta, não são revelados sequer os nomes do pai e da mãe da protagonista, na série, sabe-se desde o primeiro episódio que Décio, seu pai, vende peças de cama, mesa e banho e Marta, sua mãe, é psicóloga e trabalha em casa. Essas informações são importantes e influenciam a construção de algumas das tramas. Por exemplo, no episódio *Sermões*, Thereza quebra o pinguim de porcelana colocado sobre a mesinha da sala sempre que sua mãe está atendendo um paciente (o pinguim é um código usado entre eles para indicar a necessidade de silêncio na casa durante a sessão de terapia). A garota faz isso de propósito, pois decide testar os pais e questionar a criação dada por eles, que lhe parecem lenientes e permissivos demais, já que nunca lhe passam sermão quando ela comete algo errado.

O que orienta a construção da trama de cada um dos episódios é a possibilidade de transpor para o universo diegético da série temas abordados nas obras literárias. Isso ocorre por meio de uma dramaturgia que estabelece um jogo de analogias entre diferentes situações. Trata-se da atualização de uma circunstância, conflito ou questionamento moral presentes nos livros, que ressurgem, por assim dizer, com uma “nova roupagem”. O que acontece, portanto, não é uma simples transposição dos acontecimentos, mas uma adequação espaço-temporal dos temas transpostos para o universo da série. Por exemplo, no primeiro episódio, *Auto da Barca do Inferno*¹⁵, o tema do “juízo das almas” transforma-se em mote de um programa de auditório (criação do imaginário de Thereza). O Anjo e o Diabo aparecem como convidados especiais do programa e são responsáveis por definir o destino dos candidatos, personagens que fazem parte do cotidiano da protagonista (seus pais, colegas de sala, a dona da cantina e o diretor da escola).

Já no episódio *Senhora*, referente à obra de José de Alencar, tem-se o exemplo da atualização de um conflito. Isso acontece porque Letícia, amiga de Thereza, projeta-se na personagem de Fernando Seixas¹⁶, pois ela responde a uma situação imposta por sua mãe, semelhante ao modo como Seixas lida com a situação em que vive com a esposa, Aurélia. Assim como o personagem de Alencar, Letícia sente-se *vendida*, pois, contra sua vontade, foi persuadida pela mãe a comemorar seus 15 anos com uma festa tradicional em troca da promessa de que dançaria a valsa com o seu ator de telenovela favorito, Caco Klein, que, ocasionalmente, interpreta Fernando Seixas numa adaptação do romance para a televisão.

Artifício lançado no curta-metragem (quando Débora vai ao encontro de Hamlet na última cena do filme), na série, o universo ficcional realista de Thereza se mescla continuamente a universos habitados por personagens e autores das obras literárias usadas para compor as tramas dos episódios, o que atribui a elas o tom de fantasia. Por exemplo, em

¹⁵ *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, é uma alegoria dramática em que se desenrola o julgamento das almas encaminhadas a um porto, onde estão ancoradas duas embarcações, uma comandada por um Anjo, responsável por levar os mortos ao Paraíso, e outra pelo Diabo, que se encarrega de leva-los ao Inferno. Dez personagens apresentam-se para o julgamento e discutem o seu destino junto ao Anjo e ao Diabo. A maioria deles (o fidalgo, o agiota, o sapateiro, o frade, a alcoviteira, o judeu, o procurador e o enforcado) é encaminhada para o Inferno e apenas o parvo e os quatro cavaleiros são recebidos pelo Anjo para ingressar no Paraíso.

¹⁶ No livro *Senhora*, de José de Alencar, Fernando Seixas é um homem sem posses que apaixona-se por Aurélia, uma mulher pobre e órfã de pai, e portanto, sem dote para oferecê-lo. Preocupado com sua irmã que quer se casar, mas que, assim como sua noiva, não possui meios para fazer um bom casamento, Seixas rompe com Aurélia e aceita o noivado com Adelaide do Amaral, que oferece a ele um dote de 30 contos de réis. De forma inesperada, o avô de Aurélia, pai de seu pai, vai ao encontro da neta e prestes a morrer, deixa toda a sua herança para ela. Rica, a moça resolve vingar-se por ter sido trocada por Adelaide do Amaral e, de forma anônima, manda para Fernando Seixas uma proposta de casamento com um dote no valor de 100 contos de réis. Seixas recusa a proposta de início, mas é levado a aceitá-la em seguida, ainda que sob a condição de não poder conhecer a sua futura esposa. Quando descobre se tratar de Aurélia, Seixas fica feliz, pois é realmente apaixonado por ela. Mas seu entusiasmo é logo reprimido pela esposa, que o acusa de *vendido*, de interesseiro.

*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*¹⁷, episódio inspirado no livro de Clarice Lispector, a protagonista passa grande parte do tempo na companhia de Lóri, interpretada pela mesma atriz que faz o papel da sua mãe.



Figura 5. A cena evidencia o momento em que Thereza adentra o universo ficcional do livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector.

Assim como acontece no curta-metragem, Thereza se dirige ao universo da personagem. “Desculpa entrar na sua casa assim, eu não te conheço muito, porque acabei de começar o livro, então...”, ela diz para Lóri quando esta nota a sua presença. As duas continuam a conversar e Thereza percebe que a sua nova amiga consegue ler seus pensamentos. “É que a gente tá meio no mesmo barco aqui, né? Você e o seus pensamentos, eu e o livro... e agora você tá lendo o livro, então... Eu, o livro, os seus pensamentos... Você abriu uma portinha aí pra mim...”, explica Lóri. O diálogo ilustra bem o dispositivo criado pelo autor para representar a imersão de Thereza no mundo da literatura. Na cena, as imagens aparecem azuladas, o que atribui à ação um caráter onírico.

Na série, a gente tem muito menos registro da memória de Thereza. Há poucos momentos em que a presença do tio se apresenta como flashback, mas continua alternando entre esses dois registros (realismo e fantasia), com mais fusão entre eles. Você tem, por exemplo, uma cena em sala de aula que está operando totalmente dentro do registro realista do presente e a própria cena rompe e aparece o padre Antônio Vieira. Até ali, ela era crível, ela era verdadeira e era pra ser. E não tem essa divisão, ela simplesmente corta e passa para um outro registro. Então, as vias são mais fluidas na série. Elas acontecem mais diretamente, sem compartimentar. Acho que no curta é um pouco mais, isso é isso, isso é isso, isso é isso. Um pouco até mais didático nesse sentido. Narrativamente, acho até que flui, mas não tem essa promiscuidade mesmo. As coisas não se misturam tanto.

Machado (2000, pp. 84-85) atribui à narrativa seriada três modalidades principais: a primeira seria aquela em que uma mesma narrativa se desenvolve de forma linear ao longo

¹⁷ O livro traz o início da história de amor entre Lóri, uma jovem rica que deixa sua cidade no Norte Fluminense e muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha como professora primária, e Ulisses, um professor de filosofia cheio de fórmulas para explicar o mundo, mas que, no decorrer da história, perde sua complexidade, tornando-se um simples homem. O envolvimento entre os dois representa para Lóri uma longa viagem ao mais profundo de si mesma, em busca do prazer sem culpa. Ulisses é seu guia, sempre lhe indicando onde estão os perigos e como seguir o caminho correto para a aprendizagem do amor e da vida.

dos capítulos, como no caso das telenovelas; a segunda refere-se a seriados, como *Malu Mulher* (1979-81), ou programas humorísticos, a exemplo de *Monty Python's Flying Circus* (1969-74), que apresentam um protótipo básico e este se multiplica em variantes diversas a medida em que o programa é exibido; a terceira diz respeito ao tipo de narrativa em que mantém-se apenas o espírito geral das histórias ou a temática, ou seja, neste modelo, em que pode ser enquadrada, por exemplo, a série *Comédia da Vida Privada* (1995-97), diferentes personagens, atores, cenários ou mesmo roteiristas e diretores compõem cada unidade, que é uma narrativa independente das demais.

De acordo com esta classificação, pode-se considerar que *Tudo o que é sólido pode derreter* se enquadra na segunda modalidade de narrativa seriada proposta por Machado. Na série, os episódios contam histórias independentes, unidas pela construção de um painel literário, que pode ser apontado como o protótipo básico da série. Assim, cada episódio explora uma nova obra da literatura de língua portuguesa em sua trama.

[...] existia uma lógica de que os episódios tinham meio que se encerrar, que ter uma unidade. Sendo a premissa da série de ela [a protagonista] ler uma obra a cada episódio, era assim que deveria ser. Nunca me pareceu que fizesse sentido que ela estivesse lendo, por exemplo, *Os Lusíadas*, e isso ficasse para a semana seguinte, para o episódio seguinte. O rico de você ter temas muito bem estabelecidos, recortes muito claros de temas, que são aquelas obras, por episódio, fazem com que você use a lógica da série a seu favor.

Embora os episódios sejam independentes entre si, a progressão da história amorosa entre João Felipe e Thereza determina o arco dramático da protagonista. Nos primeiros episódios, Thereza acompanha o começo do romance entre o rapaz e Dalila. Os dois passam um tempo “ficando” e, logo depois, começam a namorar. Não demora para Marcos perceber o interesse da amiga por JF (apelido do garoto) e isso a deixa inquieta de início, mas, aos poucos, ela aceita o apoio do amigo. No sexto episódio, Dalila e João têm uma briga e, no episódio seguinte, o casal aparece rompido. O primeiro beijo entre Thereza e João acontece no nono episódio. No décimo, eles decidem ficar juntos. E, nos últimos episódios, os dois começam a falar sobre sexo, mas Thereza não parece segura sobre a perda da virgindade. Assim, o amadurecimento da relação entre a protagonista e seu namorado, bem como o fortalecimento da amizade entre o grupo composto por Thereza, Marcos, João Felipe, Letícia, Dalila e Igor, seriam os ganchos que determinariam a continuidade da série, que não aconteceu devido a entraves de ordem financeira.

Tudo que é sólido pode derreter, o livro

Quase um ano após a transmissão do último episódio da série na TV Cultura, Rafael Gomes recebeu o convite da editora Leya para escrever o livro *Tudo o que é sólido pode derreter*, uma adaptação romanceada da série. A Leya é uma empresa portuguesa que se instalou há poucos anos no mercado editorial brasileiro e o convite surgiu em razão da necessidade da editora de ampliar seu número de títulos voltados para o público infanto-juvenil, já que este segmento tem crescido bastante desde o sucesso de publicações como *Harry Potter* e a saga *Crepúsculo*. A utilização do livro como material paradidático em escolas era também visada pela Leya, o que foi inviabilizado, no entanto, pela extensão da obra.



Figura 6. Capa do livro *Tudo o que é sólido pode derreter*, de autoria de Rafael Gomes e publicado pela Editora Leya em março de 2011. A arte é inspirada na abertura da série de TV, transmitida pela TV Cultura em 2009.

Ao longo das quase 460 páginas de *Tudo o que é sólido pode derreter*, o leitor depara-se com as mesmas histórias transmitidas na televisão, com ressalvas, contudo, para adequações necessárias à produção para o novo meio, que determinaram mudanças durante a escrita do livro. Há variações, por exemplo, quanto à ordem com que se dão alguns acontecimentos, aos personagens envolvidos nas ações ou aos locais onde estas ocorrem. Para Rafael, o mais difícil nesse processo de adaptação foi chegar ao formato de organização dos textos. Depois de muita pesquisa, ele optou por estruturar cada um dos capítulos de forma alusiva ao modo como estão formatadas as obras literárias selecionadas para compor o livro, que apresenta narrativas diferentes entre si tanto na dimensão temática quanto formal.

Decidi, na medida do possível, emular o estilo dos autores no livro. O capítulo sobre Machado de Assis, por exemplo, é escrito na mesma estrutura de *Dom Casmurro*: vários capítulos curtos, numerados e intitulados. No capítulo de Senhora, tem uma tentativa de rebuscamento de linguagem do romantismo, especialmente no início. As primeiras linhas do capítulo são quase uma transcrição do livro de José de Alencar, adaptada, claro, para aquilo que está acontecendo com a Letícia e a Thereza. [...] Tem uns em que isso não acontece. Por exemplo, o capítulo do Gonçalves Dias

[Canção de Exílio], eu quis fazer ele inteiro epistolar. São só os e-mails que elas trocam umas com as outras, o que eu achei muito mais legal pra formato de literatura do que ficar contando o que estava acontecendo com as personagens. Era uma história de três meninas em três países diferentes, o que seria mais legal do que mostrar os e-mails que elas trocam umas com as outras? [...] Então, foi na linguagem que eu supri as necessidades de oxigênio mesmo que esse texto precisava pra viver sendo literatura.

Longe de ser uma mera transposição dos roteiros da série, o livro toma como base parâmetros da construção narrativa literária e, à base da elaboração cuidadosa das orações, da escolha precisa de palavras, do ritmo e do estilo empregados pelo autor, o universo ficcional de Thereza é remodelado de forma a projetar-se no imaginário do leitor, como faz toda boa literatura. Assim, mesmo para aqueles que acompanharam a série, a leitura da obra proporciona uma experiência distinta daquela obtida com a transmissão dos episódios da série pela televisão.

Quando eu comecei a escrever, eu até pensei em fazer coisas como se fossem desenhos que a Thereza posta no blog ou fotos que ela rabiscou por cima. Mas depois eu decidi fazer o oposto, fazer literatura, porque é esse o sentido único dessa experiência. Porque só a história ou só os personagens, só a análise sobre os clássicos, isso já está feito. Por que que eu faria um livro assim? Isso já está feito, está entregue, não teria porquê.

Assistir a um filme ou a um programa de TV é uma experiência bastante diferente daquela proporcionada pela leitura de um livro. Ao espectador, é apresentado um conteúdo desenvolvido com base em um roteiro, texto instrumental e direto (sem grandes elaborações literárias) que orienta a produção de um vídeo. Aqui, um conjunto de elementos da linguagem cinematográfica/televisiva (o corte, a voz over, a elipse, os planos, o posicionamento da câmera etc) são trabalhados em prol da criação de um produto que apresente fluidez e clareza e que seja capaz de entreter o público. Na literatura, o texto é instrumento de produção e, ao mesmo tempo, seu produto final. Mais elaborada e rica em contextualizações, a narrativa literária flui de maneira diferente para o leitor, cabendo a ele a projeção das imagens descritas a partir da sua relação com o texto.

Na ficção em geral, [...] o raio de intenção se dirige à camada imaginária, sem passar diretamente às realidades empíricas possivelmente representadas. Detém-se, por assim dizer, neste plano de personagens, situações ou estados (líricos), fazendo viver o leitor, imaginariamente, os destinos e aventuras dos heróis (ROSENFELD, 2011, p. 42).

Como não poderia ser de outra forma, no livro *Tudo o que é sólido pode derreter*, é através do ponto de vista da protagonista que o leitor acompanha cada uma das histórias. A

presença marcante do eu lírico segue, portanto, a lógica da série e do curta-metragem (como também a do conto de Mark Illis, onde teve início toda a trajetória). No livro escrito por Rafael Gomes, Thereza encontra-se ainda mais observadora e reflexiva, uma vez que a literatura abre espaço para isso. E, conduzido pela protagonista, o leitor tem acesso também a uma quantidade maior de informações sobre as doze obras literárias presentes no livro. Aqui, as pesquisas de Thereza são mais detalhadas do que na série, sendo melhor explorados os pensamentos dos seus autores, as circunstâncias em que as obras foram criadas e as escolas literárias às quais elas pertencem.

De modo geral, o livro *Tudo o que é sólido pode derreter* atende a preceitos tanto da linguagem audiovisual quanto da linguagem literária, resultando em um produto formalmente híbrido, o que, segundo Rafael Gomes, condiz também com os anseios de um público cuja percepção foi moldada e educada a partir da constante exposição a produtos audiovisuais. Afinal, a maioria das pessoas assistem televisão e veem filmes infinitas vezes mais do que leem livros e esse comportamento plantou na compreensão e na cognição do público, quando ele volta para a literatura, a busca por códigos e representações próprios da comunicação a partir de imagens.

A literatura, hoje, para dizer ou expressar determinadas coisas, seja em termos de contar uma ação, ou de descrever um estado psicológico, ela não precisa ser como ela era no século XIX. [...] Eu posso escrever num livro: “pés, escada, maçaneta, sofá, chuveiro, cama, sonho” e você é capaz de entender o que eu quero dizer. Você entende que se trata do percurso feito pela personagem, porque você conhece essa lógica elíptica, de cortes, de planos, que é uma decupagem narrativa cinematográfica. [...] O livro conta com essa compreensão do público, desenvolvida no último século e meio. Ele é escrito para uma sensibilidade de leitores contemporâneos, que sabem e conhecem os códigos da narrativa audiovisual (internet, TV, cinema etc). O que eu pus em cima disso foi, intencionalmente, o literário, o que só a literatura pode dar, literatura em sua origem, que remete a romances tais quais os conhecemos (dos séculos XVIII e XIX). Tudo isso resulta, pra mim, nesse livro muito híbrido que tem essa (às vezes mais conscientemente de minha parte, às vezes mais inconscientemente), enorme mistura, salada, geleia que é um livro que vem de uma linguagem de série de TV, que adapta essa linguagem e está na verdade tentando ser literário e não audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar a influência que o cinema e a literatura exercem um sobre o outro, Bazin (1991, p. 91) apontou, há décadas atrás, para a constituição de “uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão contemporâneas”. Embora

exista um lapso temporal entre os seus estudos e o trabalho desenvolvido por Rafael Gomes, a experiência de *Tudo o que é sólido pode derreter* é paradigmática neste sentido, pois agrupa diferentes formatos e linguagens ao longo da produção de cada uma das suas três narrativas.

O diálogo com as diferentes obras literárias presentes em *Tudo o que é sólido pode derreter*, tanto no campo temático quanto no formal (que fica ainda mais claro no processo de produção do livro), é o principal elemento a orientar o trabalho de Rafael Gomes. Seu objetivo não é realizar uma simples transferência de conteúdos (embora a adaptação do conto *There's a hole in everything*, de Mark Illis, para o cinema respeite bastante a composição do texto criado pelo escritor inglês), mas transitar pelas obras literárias de modo que esse trânsito seja evidenciado e usado, inclusive, como parte da narrativa, quando é explorada a relação que a protagonista estabelece com cada um dos livros incorporados ao seu universo ficcional.

A trajetória traçada por *Tudo o que é sólido pode derreter* corresponde não apenas à versatilidade do seu autor, Rafael Gomes, que demonstra conhecer muito bem conceitos e técnicas relativos aos diferentes suportes midiáticos com que trabalha, mas também à crescente demanda por produtos culturais condizentes com os novos padrões de consumo de um público que busca outros tipos de interação com os meios de comunicação, onde predominam, cada vez mais, recursos da linguagem audiovisual.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

ANDRADE, Antonio de et al. Cinema brasileiro e adaptação de literatura ficcional de autores nacionais – algumas observações. In: Antonio de Andrade, Sandra Reimão (org.), **Fusões: cinema, televisão, livro e jornal**. São Paulo: Ed. Metodista, 2007.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Sol, 1999.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GOMES, Rafael. **Tudo o que é sólido pode derreter**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **A trajetória de Tudo o que é sólido pode derreter**. São Paulo, 10 out. 2013. Arquivo m4a (130 min). 15 f. Digitado. Entrevista concedida a Christiane Matos e Carolina Agabiti.

ILLIS, Mark. There's a hole in everything. In: HILL, David A. (Org.) **Turning the corner: a collection of post-millennium short stories**. Cambridge: Cambridge University Press: 2007, p. 147-156.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão – correlações**. São Paulo: Ateliê, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. São Paulo: Sol, 1998.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e as cifras da história em São Bernardo. In: **Literatura e Sociedade**. (Dep. de Teoria Literária – USP), n.2, 1997.