

# Literatura em tempos expressos: Uma análise do material audiovisual da Coleção *Amores expressos*

2

**Aline Leal Fernandes Barbosa**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Resumo:** Pretende-se analisar o lugar ocupado pela literatura em função da expansão do mercado de bens culturais, da hegemonia do audiovisual e dos novos canais de circulação dos textos. Para discutir essa questão, toma-se como objeto a coleção *Amores Expressos*, projeto transmidiático, em consonância com uma sociedade marcadamente audiovisual, mercadológica e “expressa”.

**Palavras-chave:** mercado de bens simbólicos; produto transmidiático; novas tecnologias; mercado editorial e audiovisual; escritor multimídia.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the role played by the literature due to the expansion of the cultural property market, the audiovisual hegemony and the new channels of the texts. To discuss this issue, is taken as object the collection *Amores Expressos*, in line with a society deeply audiovisual, market-based and “express”.

**Keywords:** symbolic goods market; transmedia product; new technologies; editorial and audiovisual market; multimedia writer.

Se os paradigmas estéticos da modernidade buscavam acentuar a autonomia da arte, sua radical separação de qualquer interesse exterior à própria obra, a distância entre expressões culturais altas e baixas, assistimos contemporaneamente à crescente aproximação entre as esferas culturais, apostando no intercâmbio horizontal em detrimento da verticalização polarizada e sinalizando a necessidade de novos recortes que permitam dar conta da tenuidade das fronteiras entre a chamada alta cultura e a cultura midiática de mercado. Tais interseções não são, porém, novas, basta pensar na íntima relação que se estabeleceu entre literatura e jornalismo no século XIX com o folhetim – considerado uma forma menor de ficção em prosa, frequentemente misturou um “mau gênero” com “bons autores”, unindo qualidade e interesse comercial.

Foi, aliás, com a multiplicação dos periódicos e o triunfo dos pequenos formatos no século XVIII que teria surgido um novo tipo de leitor – o leitor moderno –, e a leitura intensiva, de poucos textos, bem-conhecidos, como a *Bíblia* e o almanaque, teria sido substituída pela leitura extensiva, de numerosos e variados impressos. Logo, observa-se o percurso de uma leitura reverente, que exigisse investimento, para uma leitura laicizada, mais superficial, instalando-se um processo de dessacralização do livro e da leitura. Além disso, o novo ato de leitura demandava uma maneira de escrever mais próxima do “comum”, aproximando o autor do leitor. No entanto, tal polarização tem de ser relativizada uma vez que as novas possibilidades de circulação de textos antes ampliaram do que excluíram os atos de leitura, embotando a ideia de uma “revolução da leitura”, como assinala Roger Chartier em *Práticas da leitura* (1996).

Com a expansão do mercado de bens culturais e a proliferação dos meios e suportes, esse processo de interseção se intensifica, o que gera alterações na hierarquia cultural, uma vez que se diluem as fronteiras entre os campos. Observamos o deslizamento das narrativas, recriadas para circular por diferentes plataformas e atender a diferentes públicos, num processo de “reciclagem das intrigas ficcionais”, diversificando, por sua vez, as práticas de leitura. Aliás, o próprio termo “leitura” tem seu conceito expandido, podendo-se ler uma página escrita bem como uma tela, um quadro, uma fotografia, um filme, diluindo as fronteiras e as hierarquias entre o “legível” e o “visível”.

Adaptações para o cinema, para séries de TV, *games*, histórias

em quadrinhos apontam para o produto transmídia, cujas ramificações se estendem sobre uma sociedade marcadamente audiovisual e mercadológica. Busca-se atrair diferentes nichos, fazendo pequenas alterações de acordo com as diferentes mídias, a fim de que se possa reconhecer o elo que há entre os produtos e criar um mercado de interseção. Assim, o livro deixa de ser necessariamente o produto final, sendo por vezes apenas o texto-base para adaptações e transposições para outros meios, abalando seu estatuto de obra concluída, e os próprios conceitos de “livro” e “literatura” já não parecem tão claros diante das novas mídias.

Tende-se, cada vez mais, a valorizar a interação e a intervenção do leitor, numa leitura que pressupõe a combinação de elementos móveis, em tensão com a centralização do fundamento da obra na figura do artista, colocando-se em xeque a concepção de obra unívoca e fechada. Oferece-se, portanto, uma “obra a acabar”, levando ao extremo a estética da “obra aberta”, analisada por Umberto Eco. O autor italiano fala de uma “derrota fecunda”, da “[...] ruptura de uma Ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo” (1991, p.23). Logo, o texto vai deixando de ser considerado como obra fechada para habitar uma ampla rede formada por inúmeros outros textos.

Em contraposição às categorizações propostas pelo paradigma estético da modernidade, incentivam-se conexões em uma ampla rede formada por inúmeros outros textos, que ultrapassam o suporte canônico do livro para se expandir para as plataformas geradas pelas novas mídias. A aura do suporte livro, inserido na mesma lógica de outros produtos culturais, inclusive disputando a atenção do público com eles, sem maiores distinções, é abalada, assim como sua centralidade, uma vez que os livros, outrora decisivos na formação do homem e dos estados modernos, já não são os únicos meios a partir dos quais pode-se transmitir ou obter conhecimento.

Beatriz Sarlo abre o ensaio “A Literatura na Esfera Pública” citando Jean-François Lyotard: “No próximo século não haverá mais livros” (2002, p.37). Para a pesquisadora, Lyotard não se referia apenas ao desaparecimento do objeto livro – uma vez que as ferramentas da *web* passariam a desempenhar o papel que determinado tipo de livro exercia no passado. “No próximo século não haverá mais livros” é uma

profecia que anuncia o fim da “cultura do Livro”: não só o objeto, mas também o símbolo. Sarlo diagnostica uma paisagem fraturada na qual a cultura letrada está numa posição defensiva, enquanto se assiste a uma extensão inimaginável da arte na vida cotidiana:

O mercado cultural – o mercado das artes visuais e o mercado dos museus, o mercado das cidades e do turismo como objetos e práticas culturais – está crescendo; todos sabemos que uma exposição de arte bem-sucedida provoca quase tanta aglomeração como a final de um campeonato de futebol. Temos derivados artísticos importantes da vida cotidiana, na publicidade ou na MTV. (2002, p. 38)

5

É justamente nesse contexto contemporâneo, no qual o objeto livro está inserido em uma cadeia de outros produtos que movimentam o mercado de bens culturais, inserido em uma realidade que comporta diversas mídias capazes de substituí-lo ou complementá-lo, na qual ele perde sua sacralidade e centralidade que se situam as principais questões que permeiam este artigo. Para discutirmos tais questões tomaremos como base o projeto multimídia *Amores Expressos*, produzido pela RT Features e editado pela Companhia das Letras, no qual o objeto livro foi destituído de sua posição de destaque para participar de um circuito que se desenrola através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo para a configuração do todo. Entre a verticalidade e a horizontalidade, funda-se uma transversalidade para esse híbrido, trabalhando com a violação permanente das fronteiras.

A descrição do projeto é bastante eloquente quanto a tais questões: *Amores Expressos* levou dezessete autores nacionais para passar uma temporada de um mês em uma metrópole mundial e voltar com uma história de amor na bagagem. Os livros até agora (2012) editados pela Companhia das Letras, que tem a prerrogativa de recusá-los, foram: *Estive em Lisboa e lembrei de você* (Luiz Ruffato: Lisboa) *O livro de Praga* (Sérgio Sant’Anna: Praga); *O filho da mãe* (Bernardo Carvalho: São Petersburgo); *Cordilheira* (Daniel Galera: Buenos Aires); *Nunca vai embora* (Chico Mattoso: Havana); *Do fundo do poço se vê a lua* (Joca Reineirs Terron: Cairo) e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (João Paulo Cuenca: Tóquio).

Essas histórias devem também ganhar as telas de cinema, segundo cessão contratual de direitos de adaptação para a produtora RT Features, idealizadora do projeto. Paralelamente, exigiu-se que

os autores escrevessem um *blog* durante a estada a fim de relatar sua experiência. Além disso, a Academia de Filmes acompanhou os autores nas respectivas cidades-inspiração e produziu um documentário, que foi exibido, em 2011, pela TV Cultura. O material audiovisual incluiu também *booktrailers*, exibidos nas salas de cinema e vistos na internet.

Um livro que vira filme, um filme que vira livro, um CD que vira livro, que vai virar filme, quadrinhos, videogames que compartilham narrativas e formas de narrar, um cineasta escritor, um prêmio literário para um compositor. Esse movimento intenso de intercâmbio aposta na diluição das fronteiras, no entrecruzamento dos meios, na expansão das linguagens que ultrapassam os muros e as barras de contenção propostos pelo paradigma modernista. Se a “impropriedade” do meio e a reintegração da arte na vida nos remete ao programa estético das vanguardas, perde-se a marca utópica para se concretizar contemporaneamente sob o signo do mercado.

No projeto *Amores Expressos*, o objeto livro, que costumava ocupar lugar de destaque nos projetos editoriais, está inserido em uma cadeia multiplicadora que coloca em questão não somente o prestígio conferido ao suporte pela tradição de dezoito séculos do códice e de seis séculos do livro de Gutenberg, mas a própria literatura, cujos limites se expandem abarcando outras formas de expressão, incorporando as imagens técnicas. No presente artigo, vamos nos reter à discussão do material audiovisual da coleção.

### **O audiovisual**

O projeto *Amores Expressos* previu um amplo material audiovisual para compor o projeto. Em primeiro lugar, os autores cederam os direitos de seus livros para serem adaptados para as telas, pelo que receberam 10 mil reais, pagos pela RT Features, valor que também incluía a cessão de direito de imagem dos autores. Rodrigo Teixeira, produtor da RT Features, no entanto, disse que a intenção nunca foi adaptar todos os romances – “Querida pautar para ver o que resultava disso” – e que se três dos livros virarem filme, o projeto “já se paga” (COZER, 2011).

A aproximação entre literatura e cinema em sua origem consistia quase sempre num percurso do livro para as telas, em que se adaptavam

tanto grandes clássicos como obras “mediócras”, as quais, conforme Alfred Hitchcock, eram as únicas que podiam gerar um grande filme. Doravante, perde-se o ponto de referência, a partir do qual se estabelecia a ordem da cadeia de produtos, por vezes antecipando processos, por vezes tornando-os simultâneos, como no exemplo clássico do livro *O invasor*, de Marçal Aquino, como destaca Vera Follain de Figueiredo:

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, decidiu 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, do roteiro e fotografias do filme. Na página com a ficha técnica do filme, curiosamente, lê-se: baseado no romance *O invasor*, de Marçal Aquino. (2010, p.13)

No projeto *Amores Expressos*, embora o ponto de referência dos filmes previstos fossem os romances anteriormente escritos, estes, no entanto, já partiam desta possibilidade de deslizamento, que constava do pacote de encomenda aos autores. O romance, por sua vez, teria como referência a experiência na cidade designada, o tema proposto e a possibilidade de ser transposto para as telas. Pontos de referência, afinal, multiplicados, remetendo um ao outro como *hiperlinks*. Observa-se, portanto, menos uma linearidade dos processos, separados em etapas subsequentes, produzidos por setores distintos, e mais uma simultaneidade na concepção de um produto de natureza descentralizada, que já nasce com o intuito de se expandir para outras esferas do mercado de bens culturais e do entretenimento.

Não vamos aqui analisar se esta consciência do deslizamento para outro meio produziu alterações na fatura dos textos dos romances do projeto *Amores Expressos*, embora um olhar superficial nesse sentido nos faça pensar numa resposta negativa a esta questão. A influência não parece maior do que a que o cinema e a proliferação de narrativas audiovisuais já exercem sobre os modos contemporâneos de se contar uma história. *O único final feliz para uma história de amor é*

*um acidente* parece ser o romance mais predominantemente marcado não pela linguagem do cinema, mas pela dos videogames, das HQs e desenhos animados japoneses. O cenário de uma Tóquio surreal, o monstro Gioday ampliador de monstros, a boneca de inteligência artificial Yoshiko remetem a uma cultura *pop* japonesa que marcou uma geração que cresceu na década de 1980.

Além da promessa de chegar às telonas, até agora não cumprida, o projeto *Amores Expressos* se desdobrou em mais dois produtos audiovisuais: o *booktrailer* e o documentário com os autores. Uma equipe da Academia de Filmes acompanhou-os durante três dias e produziu vídeos dirigidos por Tadeu Jungle, que viajou para dez cidades, e Estela Renner, que percorreu outras seis. Sidney, destino de Paulo Scott, ficou de fora. Cada capítulo tem em média 22 minutos e todos foram exibidos pela TV Cultura, de maio até agosto de 2011, e estão disponíveis no youtube. “16 escritores, 16 cidades, 16 livros, 16 amores” é a chamada da promoção da série, cujos episódios foram divididos em três “seções”: “A cidade”; “O processo”; “O amor”, as palavras projetadas na tela na abertura de cada assunto.

Maior ou menor, dependendo do caso, a sensação de estrangeirismo é enfatizada pelo documentário que acompanha os autores nas cidades-inspiração designadas pelo projeto, nos cenários escolhidos destas cidades, tomando o depoimento deles, em língua diferente daquela que falam por ali, sobre a experiência “do fora”, apontando algum estranhamento. A filmagem é frequentemente interrompida, interrupções incluídas na versão final, por habitantes da cidade que querem saber o que se passa, o motivo das câmeras, quem é aquela personalidade que está sendo filmada, provavelmente um ator, uma celebridade.

E é justamente sobre este autor diante das câmeras e sobre o olhar daquele que para a fim de observar a cena em andamento que queremos nos deter agora. A operação nos leva a refletir a respeito de certa tendência contemporânea que visa desvelar os bastidores do espetáculo. Tal tendência para uma “estética do *making of*”, de acordo com Vera Follain de Figueiredo, caracteriza-se pela compulsão por ver o que está por trás das cenas: “Daí resultaram a valorização do inacabado e a recorrência da metalinguagem voltada para expor os mecanismos, de diferentes naturezas, que estariam ocultos” (2011, p.196).

Tradicionalmente o termo “*making of*” estava associado aos extras de um DVD, com entrevistas dos atores, diretores, produtores, cenas cortadas, atendendo à ampla curiosidade do público por um campo fortemente baseado no culto à celebridade. Agora, os holofotes voltam-se também sobre o autor, sua imagem; além disso, cruzam-se as linguagens, e o audiovisual pode nos revelar o que está por detrás do texto. O espectador dos documentários do projeto *Amores Expressos* tem acesso aos bastidores da viagem de inspiração prevista pelo projeto e também às ideias dos autores sobre os temas colocados em pauta nas entrevistas – a cidade, o processo, o amor –, conduzidas pelas perguntas em *off* do diretor. O autor, diante das câmeras, em cena, é um autor personagem, cuja *performance* visa uma aproximação com o leitor, que tenderia a confundir o personagem do documentário com o autor empírico. Não se trata de ficcionalizar a figura do escritor para desmistificá-la, o movimento é, porém, o contrário: o de “realizar” a figura do autor para mitificá-la, como se costuma fazer com as celebridades midiáticas.

A proliferação de documentários, *reality-shows*, autoficções também apontam na mesma direção: a tentativa de ancoragem em um cenário de vertigem e falta de referência. O resultado é algo como um documentário-ficção, ou uma “ficção verídica”, em que cineasta e autores encarnam “a si mesmos”, em uma narrativa pessoal, embora a questão identitária seja de cara posta em questão ao se reunir um autor brasileiro, falante do português, em uma terra estrangeira.

No prefácio de *Aquí, América Latina. Una especulación*, a crítica literária argentina Josefina Ludmer aponta a necessidade de novas palavras e novas noções para se entender o mundo contemporâneo, este que não se enquadraria mais nas formas segundo as quais se organizavam as realidades, que se “[...] definían identidades y fundaban políticas y guerras” (2010, p.9). Para tanto, apresenta um termo que servirá às suas reflexões: “*especulación*”. Ela destaca dois sentidos para a palavra: como adjetivo – duplo, espelho, simetria e reflexo; e como verbo – pensar e criar hipóteses:

La especulación inventa un mundo diferente del conocido: un universo sin afueras, real virtual (la virtualidad es el elemento tecnológico) de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que fluye en un movimiento perpetuo y efímero. Y en ese movimiento trae formas. (2010, p.11)

“Universo sin afueras” ou, para dizer o mesmo, sem lado

de dentro: “En la especulación nada queda solo adentro: el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicas” (2010, p. 11), portanto uma “realidadficción”. A literatura como um dos fios da “imaginação pública” e, portanto, compartilhando do mesmo regime de realidade: a “realidadficción”. A entrevista de Josefina à Ñ, revista de cultura do *Clarín*, em 14/08/2010, nos ajuda a elucidar o que está em jogo.

La ficción ahora invade todo, por eso ‘leo’ de todo: desde las series de TV al cine; incluso el periodismo, que trata casos que son más ficcionales que la propia ficción. Al mismo tiempo, esas ficciones son la realidad. Yo leo la literatura como realidad. (MOLINA, 2010)

10

Lembremo-nos da traquinagem de Poe em *Narrativas de Artur Gordon Pym*, colocando a si mesmo no interior do universo ficcional, transformando a si mesmo em personagem, elevando o personagem à categoria de autor, o próprio autor que assina o texto. Cria-se, portanto, uma imagem especular, dupla, porém ficcional, que se sobredetermina à realidade, tornando a ficção soberana. Além disso, coloca-se em questão a noção de autoria, tema relacionado a outro: da fábula da “letra órfã”, analisado por Jacques Rancière (1995) em *Políticas da Escrita*, que envolve a circulação das narrativas escritas separadas da voz que a enuncia. A escrita seria aquilo que separa o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, embaralhando as ordens do “fazer, do ver e do dizer”.

Por fim, temos os *booktrailers* da coleção *Amores Expressos*, inserido na proposta de projeto transmidiático. Recorre-se mais uma vez ao audiovisual, mais especificamente a uma ferramenta associada à indústria cinematográfica, para atrair o público para o livro, em vídeos curtos que são exibidos nas salas de cinema, encontrados em *blogs* de literatura, no *site* das editoras e no Youtube. Na maioria dos *booktrailers* da *Amores Expressos*, temos o autor contando a “sinopse” do livro e, em seguida, lendo algum trecho do livro. A letra morta que rolava de um lado para o outro sem um pai para lhe dar voz no mundo da proliferação das mídias tem a figura do autor, presencial ou virtualmente, para acompanhá-la.

## Conclusão

Cabe lembrar que, ao traçar a trajetória histórica das materialidades do texto que propiciaram a constituição da instituição literária, Roger Chartier traz uma grande contribuição para as indagações que motivaram este artigo. Destaque-se a ênfase que o autor confere às transformações das práticas de leitura no percurso do rolo ao códice, cuja estrutura se mantém no livro moderno, e na mais recente revolução que consistiria no novo suporte representado pelas telas, lembrando-nos sempre de que antigas práticas coexistem com novas, que não as substituem nem imediata nem completamente. Além disso, o historiador ressalta a desconfiança geralmente assumida frente às novas tecnologias associadas à instituição literária, como a suspeita que recaiu sobre o impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos “mecânicas” e nas práticas do comércio.

Os desdobramentos que fazem parte do projeto – documentário, *blog*, filme –, além de uma óbvia estratégia de *marketing*, apontam também para a expansão da produção literária para diferentes meios bem como para uma interatividade que deslocasse as distâncias entre produtores e leitores, além de outros lugares fixos. Ademais, uma possibilidade de ampliar o campo sensorial das experiências – envolvendo sonoridades, imagens cinéticas – se se pensar materialmente nos estímulos previstos.

A pergunta que vem à mente é: será que o livro mantém-se como produto principal deste projeto, ao redor do qual os outros orbitam? Não pretendemos responder a esta pergunta, acreditamos, entretanto, que isso depende do lugar de que se fala: a declaração do produtor Rodrigo Teixeira de que, se três dos dezessete livros virarem filme, o projeto já se paga, nos leva a crer que para a RT Features, idealizadora do projeto, o produto principal são os filmes. O próprio questionamento, entretanto, já aponta para o processo de dessacralização pelo qual tem atravessado o livro.

Assistimos também a uma busca pela referencialidade nos diversos campos da cultura, em oposição à crise representativa e à autonomia dos sistemas sígnicos do modernismo. Uma espécie de “desvelamento” do ato de criação, uma vez que se exibem os bastidores do processo de escrita do livro por meio do *blog*, do documentário e

das entrevistas previstas pelo projeto. Uma “estética do *making of*” que remete a uma demanda por ancoragem na vertigem da falta de referência, fator que desencadeia, atualmente, toda uma proliferação de documentários, *reality-shows* e autoficções. Ao mesmo tempo, cria-se um novo produto, que dialoga e remete aos demais em um movimento de multiplicação de visibilidade.

A palavra deixou de ser encarnada, deixou de coincidir com um corpo, apontou Rancière em *Políticas da Escrita*. Estaria a letra órfã à procura de um pai, de um corpo em que encarnar? Seria a nostalgia da narrativa da presença? Ou apenas um tempo no qual existir é aparecer, como apontou Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo* (2010)? Para Debord, as relações sociais são mediadas por imagens: “a realidade surge do espetáculo, e o espetáculo é real”. Além disso, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Ao mesmo tempo que se pretende “desvelar” o ato de criação, “ficcionaliza-se” o escritor, pois ele participa como personagem-de-si-mesmo nos demais produtos da coleção, criando uma indistinção entre o dentro e o fora – no fim um só lado, uma dobra – tal qual a Fita de Moebius, superfície não orientável que prolonga suas fronteiras.

Se a internet, as feiras literárias aproximam autores e leitores, talvez esse encontro amplie a distância em relação aos textos. Se vivemos sob o signo das imagens, que dizer da explosão das palavras nos meios eletrônicos? Se o mercado ampliou o acesso à literatura, como encarar a lista dos *best-sellers*? Se rechaçamos tal lista, que tal ter *Toda Poesia – Paulo Leminski* desbancando o primeiro lugar de *Cinquenta tons de cinza*<sup>1</sup>? Se buscamos a referencialização num cenário de vertigem, que real é este: encenado, ficcionalizado, que falha em ancorar? Se *Amores Expressos*, também amores impressos. Se a modernidade quis estabelecer lugares fixos, supondo a divisão estrita das disciplinas e das competências, contemporaneamente deslizamento e interdisciplinaridade estão na ordem do dia. Se começamos assim nossas considerações finais é para sublinhar o terreno pantanoso sobre o qual patinamos aqui, e, entre perdas e ganhos, evitamos aviltar ou exaltar certos fenômenos, assim como chegar a qualquer conclusão reducionista. Se conseguimos

---

1 Na segunda semana de março de 2013, a antologia do poeta curitibano Paulo Leminski, da Companhia das Letras, superou os livros da trilogia “Cinquenta Tons de Cinza”, desde o segundo semestre de 2012 na lista de mais vendidos da Livraria Cultura, uma das maiores do País.

enxergar que atravessamos algumas transformações, nossa intenção aqui foi mostrar que também outras épocas viveram “revoluções” que mais tarde se demonstraram mais ou menos impactantes.

Atribuindo-nos uma tarefa menor do que fazer quer uma crítica ao estado atual de coisas quer um exercício de futurologia limitamo-nos a identificar e comentar um projeto multimídia que aponta para transformações na esfera cultural, sempre nos remetendo às linhas gerais do modernismo europeu para traçar um contraponto ao panorama contemporâneo: o da hegemonia do mercado, da dissolução das fronteiras entre os campos específicos, da arte assumidamente como uma atividade rentável, da profissionalização do artista. Com a aproximação das esferas culturais, aproximam-se também as noções de arte e entretenimento, ambas assentadas sobre o mercado de bens simbólicos, e já não se pode dizer que tudo que é destinado a um público amplo carece de qualidade. Como apontou Huyssen:

[...] a oposição entre modernismo e cultura de massa permaneceu incrivelmente resistente por décadas. Argumentar que isto tem a ver simplesmente com a inerente “qualidade” de uma e com os defeitos da outra – embora possa estar correto no caso de muitas obras específicas – é perpetuar a velha e gasta estratégia de exclusão; é, em si, um sinal daquela ansiedade contra a exclusão. (1997, p.8)

Huyssen posiciona a vanguarda histórica e, em seguida, o pós-modernismo, em oposição a uma barreira intransponível, numa relação alternativa entre a alta cultura e a cultura de massa. Afirmar que esta seria a chave para compreender a cultura contemporânea: a aproximação das esferas culturais, a aposta no intercâmbio horizontal em detrimento de uma verticalização polarizada. Doravante não se pretende formar um campo autônomo e independente, radicalmente demarcado. Ao contrário, as fronteiras são cada vez mais fluidas e circula-se livremente sem temer a contaminação do objeto artístico. É preciso considerar que este movimento é impulsionado em larga medida pelo mercado, que busca satisfazer o gosto do público médio, e pelo avanço das novas tecnologias.

Esse debate vem acompanhado daquele dos suportes: se a literatura estava associada a um objeto, assistimos contemporaneamente ao deslizamento dos textos, deslocando o livro de sua posição de destaque e inserindo-o numa rede de produtos relacionados, em que ele

não é necessariamente o produto final nem o texto-base, e os próprios conceitos de “livro”, “literatura” e “escritor” já não parecem tão claros diante da proliferação das mídias. Escolhemos, portanto, um projeto multimídia: *Amores Expressos*, para o qual uma produtora e uma editora se associaram. Nele, o livro deixa de ocupar uma posição superior na hierarquia dos produtos e passa a manter uma relação horizontal de “trocas, apropriações e pilhagens” com os demais.

Assistimos também a uma busca pela referencialidade nos diversos campos da cultura, em oposição à crise representativa e à autonomia dos sistemas sógnicos do modernismo. Uma espécie de “desvelamento” do ato de criação, uma vez que se exibem os bastidores do processo de escrita do livro por meio do *blog*, do documentário e das entrevistas previstas pelo projeto. Uma “estética do *making of*” que remete a uma demanda por ancoragem na vertigem da falta de referência, fator que desencadeia, atualmente, toda uma proliferação de documentários, *reality-shows* e autoficções. Ao mesmo tempo, cria-se um novo produto, que dialoga e remete aos demais em um movimento de multiplicação de visibilidade.

E embora tenha se passado de um circuito de “produtores-para-produtores” – ou de “produção restrita”, nos termos de Pierre Bourdieu, no qual a legitimidade da produção artística era definida pelos pares –, para um circuito de “produção ampla”, diretamente subordinada à satisfação das expectativas do grande público, permanecem certos ideais de valor, remanescentes sobretudo na crítica literária. Além disso, vemos que, ainda que se fale de uma dissolução das fronteiras entre as esferas culturais, do estreitamento entre alta e baixa cultura, é claro que ainda existem diferenças de produção e recepção entre uma arte cuja raiz está na cultura do entretenimento e outra que ainda pretende manter pelo menos um pé na cultura erudita. Como indicou Huysen:

Sempre restarão diferenças em qualidade e ambição entre produtos culturais, diferenças em complexidade, demandas diferentes de atenção e conhecimento por parte do consumidor, audiências estratificadas de maneiras diferentes. Mas o que costumava ser uma divisão vertical se tornou, nas últimas décadas, uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas. E complexidade não se encontra apenas em um lado do antigo binário. (1997, p.29)

No XI Seminário Internacional de Literatura *Cenários da Escrita*, da PUC-Rio, realizado em 2012, a professora convidada Florencia Garramuño, da Universidad de San Andrés, Buenos Aires, a propósito da obra *Frutos Estranhos*, de Nuno Ramos, apresentou o conceito de “inespecífico”: série de práticas que tem transformado a paisagem da estética contemporânea, propiciando modos de organização do sensível que colocam em xeque ideias de pertencimento, especificidade e autonomia. Acreditamos que o projeto *Amores Expressos*, sob o signo do mercado, contenha esta marca do “inespecífico”, absolutamente contemporânea, de um nomadismo intenso pelas esferas culturais, os suportes e as linguagens, esquivando-se de uma definição que se fecha sobre si mesma.

Inovações técnicas que transformaram o suporte do texto e sua forma de reprodução criaram condições para que se constituísse o que hoje chamamos de literatura e de instituição literária, que seria, segundo Roger Chartier, a consolidação do conceito de obra, com seus critérios de unidade, coerência e estabilidade; a categoria de autor, que atribui à obra literária um nome próprio; e finalmente, o comentário que, identificado com o trabalho de interpretação, revela os significados da obra (CHARTIER, 2002, p. 21-22). Hoje vemos que tais categorias não são mais tão estáveis quanto se pretendia, e que o conceito de literatura repousa sobre uma indeterminação cujos limites não param de se apagar, embora isso não constitua necessariamente uma ameaça à sua sobrevivência, ou uma necessidade de transformação.

**BIBLIOGRAFIA**

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. *Do palco à página - Publicar Teatro e Ler Romances na Época moderna séculos XVI - XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COZER, Raquel. “O romance brasileiro na era do marketing”. *Folha de São Paulo*, 2011. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/994149-o-romance-brasileiro-na-era-do-marketing.shtml>>. Acesso em: 06 de abril de 2015

CUENCA, João Paulo. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2010.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: 7 letras, 2010.

GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LUDMER, Josefina. *Aquí, América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010

LUDMER, Josefina. “La ficción como fábrica de realidad”. Disponível em [http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2010/08/14/\\_-02207340.htm](http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2010/08/14/_-02207340.htm). Acesso em 23 de novembro de 2014.

MATTOSO, Chico. *Nunca vai embora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANT’ANNA, Sérgio. *O livro de Praga: Narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARLO, Beatriz. “A literatura na esfera pública”. In: MARQUES, R. e VILELA, L.H. (org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002. p.37-55.

TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.