



## Entre o roteiro e o romance: *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli

Between screenplay and novel:  
*Miguel e os demônios*, by Lourenço Mutarelli

Juliana Ciambra Rahe Bertin (UFMS/CPTL)

Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

### Resumo

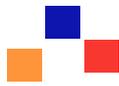
O romance *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli, estabelece uma relação estreita com o cinema. Mais do que os outros textos do autor que foram adaptados para esse gênero audiovisual, nesse romance, o contato com a sétima arte alcança a forma da narrativa. Neste artigo, temos como objetivo analisar de que maneira a contaminação do texto literário *Miguel e os demônios* pelas estruturas das narrativas fílmicas implica a construção de um narrador híbrido, em que se fundem características do gênero romance e do gênero roteiro.

**Palavras-Chave:** literatura, cinema, roteiro cinematográfico

### Abstract

The novel *Miguel e os demônios*, by Lourenço Mutarelli, establishes a close relationship with cinema. More than in other texts by the author that have been adapted for the audiovisual genre, in this novel, the contact with the seventh art reaches narrative form. In this article we aim to analyze how the contamination of the literary text *Miguel e os demônios* by the narrative film structures involves the construction of a hybrid narrator, thus merging characteristics of the novel and the script.

**Keywords:** literature; cinema; screenplay



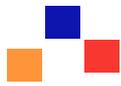
## Introdução

O contato entre literatura e cinema, presente desde que esse gênero audiovisual se estabeleceu, tem se intensificado cada vez mais e se mostrado profícuo para as duas artes. Se a literatura se constitui como uma inesgotável fonte de material para o cinema, a adaptação de obras literárias dá um fôlego maior à leitura e ao comércio dos livros adaptados. Com o sucesso desse intercâmbio, é possível observar que o intervalo de tempo entre a publicação de uma obra literária e sua adaptação para o cinema tem encurtado, havendo casos em que o romance começa a ser adaptado antes mesmo de ter sido concluído pelo autor. Um exemplo dessa situação é *O invasor*, de Marçal Aquino (2002), e sua adaptação cinematográfica homônima, realizada por Beto Brant (2002). Embora conste que o filme foi baseado no texto de Aquino, o próprio autor afirmou que somente após o lançamento do filme decidiu retomar e concluir a narrativa romanesca. O projeto *Amores Expressos* (2007), da Companhia das Letras – que levou 16 escritores brasileiros a 16 países ao redor do mundo com o compromisso de escrever um romance cuja temática fosse uma história de amor ambientada na cidade onde ficaram – vai além e pressupõe logo de início (antes mesmo da produção do texto literário) a adaptação cinematográfica das narrativas: já fazia parte do contrato entre o idealizador do projeto, o produtor Rodrigo Teixeira, e os escritores convidados a cessão de direitos de adaptação para o cinema das narrativas que seriam produzidas.

A relação entre essas duas formas narrativas, contudo, não se restringe à utilização de procedimentos para recriar, através de recursos cinematográficos, uma intriga inicialmente construída com palavras: a adaptação não é a única via de relacionamento entre cinema e literatura. Na literatura brasileira contemporânea, o cinema e as estruturas, estratégias e recursos das narrativas fílmicas cada vez mais se infiltram no texto literário.

Em meio a esse cenário, analisaremos o romance *Miguel e os demônios* (2009), do escritor brasileiro Lourenço Mutarelli. Tendo debutado no mundo das artes como quadrinhista, na década de 1990, Mutarelli foi premiado diversas vezes por seus trabalhos: venceu a 1ª Bienal Internacional de Quadrinhos, recebeu o troféu Ângelo Agostini e 12 vezes o HQ Mix, considerado o Oscar dos quadrinhos brasileiros. A incursão no terreno da literatura se deu em 2002, com a publicação de seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*. Desde então, Mutarelli tem deixado as imagens de escanteio e se dedicado cada vez mais ao trabalho com as palavras: foram seis romances publicados em um período de oito anos.

Desde o início de sua carreira literária, a relação do autor com o cinema é intensa. Enquanto *O cheiro do ralo* (2002), *O natimorto* (2004) e *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) foram adaptados para as telonas, *Jesus Kid* (2004) e *Miguel e os demônios* (2009) nasceram a partir de pedidos para que o autor escrevesse roteiros para a produção de filmes de baixo orçamento. Porém, o texto de *Jesus Kid* em nada se parece com um roteiro. Essa escolha é assim explicada por Mutarelli (2004, p. 9): “A princípio seria um roteiro, mas quando comecei a escrever me deparei com a frieza da forma e propus escrever como



um romance e depois adaptá-lo". *Miguel e os demônios*, por sua vez, foi publicado como romance, considerando que o projeto cinematográfico não teve andamento. No entanto, o texto se constrói valendo-se de elementos que não são próprios da literatura: nele, o flerte com a sétima arte atinge a forma da narrativa, dando origem a um texto em que as características dos gêneros roteiro e romance se mesclam, resultando em um narrador híbrido que apresentaremos nas páginas seguintes.

## Literatura e cinema: aproximações

Em *Miguel e os demônios*, os fatos se passam em São Paulo pela época de Natal. Trata-se da história de Miguel, um policial que, tendo se separado da mulher recentemente, vive com o pai, Joaquim. O romance assim se inicia:

Tela branca.  
Gargalhada  
- No começo era eu, minha mulher e minha filha...  
Gargalhada.  
A risada vai sendo abafada por um zunido.  
Uma mosca.  
Uma enorme mosca. Gorda *Big close-up*.  
A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o pára-brisa (MUTARELLI, 2009, p. 5).

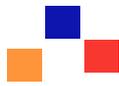
A menção visual/gráfica à tela e aos movimentos da câmera indicam que estamos diante de uma espécie de roteiro cinematográfico. Além disso, perpassam o texto indicações de ambientação características do cinema. Em um roteiro, a composição das cenas demarca um local, seguido das indicações interior/exterior e de um tempo também especificado: dia/noite. Esse tipo de construção também se apresenta em *Miguel e os demônios*:

[...] Calor infernal. Dezembro. Interior de um Fiat Uno branco modelo 94. Rua Domingos de Moraes, Vila Mariana. Fachadas se alternam. Pequenas lojas, pequenas portas, prédios comerciais e residências. Blocos de três ou quatro andares. Papai Noel por toda parte. Múltiplo. Ubíquo (MUTARELLI, 2009, p. 5).

[...] Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo (MUTARELLI, 2009, p. 8).

[...] Noite. Rua das Palmeiras. Santa Cecília. Miguel estaciona o Uno e buzina duas vezes (MUTARELLI, 2009, p. 9).

Além das marcações espaciotemporais, Mutarelli ainda se (re)apropria de outras características peculiares aos roteiros cinematográficos. Observamos que predominam em *Miguel e os demônios* os verbos no presente do indicativo, recurso linguístico atinente



à focalização temporal – por vezes, exaustivo – para marcar a ocorrência do “aqui e agora” dos fatos. O romance também é composto em grande parte por frases curtas, diretas, não havendo lugar para elementos de coesão ou de subordinação entre as sequências, predominando o uso de elipses entre as frases:

[...] Miguel buzina duas vezes.  
Miguel veste sua melhor camisa.  
Sueli entra no carro com seu melhor vestido.  
Beijo longo (MUTARELLI, 2009, p.18).

[...] Miguel corre até o estacionamento.  
Está aflito.  
Tenta dar partida.  
O carro não pega (MUTARELLI, 2009, p. 88).

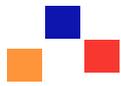
Estão presentes em *Miguel e os demônios* inúmeras indicações técnicas para a rodagem de um filme: “[...] *Close* no rosto de Miguel suando” (MUTARELLI, 2009, p. 5); “[...] Em fusão de planos vemos Sueli com seu penhoar esgarçado, que um dia foi rosa” (MUTARELLI, 2009, p. 79-80); “[...] Miguel fecha a porta do quarto em *flashback*” (MUTARELLI, 2009, p. 90); “[...] Miguel paralisa./Oswaldo o abraça./A câmera se afasta” (MUTARELLI, 2009, p. 101). Há ainda, em dois momentos da narrativa, a indicação do efeito a ser usado na passagem de uma cena para a outra: “[...] - É quase isso. *Bigue-Bangue*. E essa eu li num livro... / *Fade*” (MUTARELLI, 2009, p. 18) e “[...] Miguel avança sobre sua boca. Beijam-se. *Fade*” (MUTARELLI, 2009, p. 78).

O romance de Lourenço Mutarelli se vale também de elementos sonoros. Em diversos momentos constam no texto indicações da presença de fenômenos sonoros que, dadas as características do suporte literário que determinam uma representação do som mais limitada, se adequariam melhor ao roteiro de filmagem. Assim, logo no início do texto nos deparamos com sons de gargalhada e zunido de mosca. Vale notar que há ainda a indicação sobre o volume deste último, que é ensurdecador, amplificado.

Tela branca.  
Gargalhada.  
[...]  
A risada vai sendo abafada por um zunido.  
Uma mosca.  
Uma enorme mosca. *Gorda. Big close-up*.  
[...]  
Pedro ri enquanto come Fandangos.  
Metete a mão no pacote de salgadinhos.  
O farfalhar do saco plástico.  
O farfalhar e a mosca zunindo.  
Ensurdecador. Amplificado (MUTARELLI, 2009, p. 5).

---

1 *Fade* é um recurso de transição que consiste no gradativo escurecimento da imagem até o preto total.



Também nos passeios de Miguel e Sueli ao shopping utilizam-se como recursos de som as músicas de Natal, que contribuem para a composição do ambiente: “Temas natalinos em ritmo de música de videogame. Som ambiente” (MUTARELLI, 2009, p. 10); “Tema natalino embala o estrogonofe” (MUTARELLI, 2009, p. 19).

Entre os recursos mais interessantes utilizados no romance estão as indicações visuais que acompanham as retrospectões. Para indicar essa anacronia, o narrador se vale de um expediente propriamente visual: a alteração de cores mostra que o evento narrado ocorreu no passado do menino Miguel e está sendo retomado pela memória do homem Miguel:

[...] Sépia.

Terreno baldio. Imagem borrada, luz difusa. Lembrança.

Um menino solitário brinca com um graveto. Miguel, menino. Detalhe na mão do menino erguendo o graveto para o céu. O graveto acompanha o percurso de aviões que passam. Esquadrilha da Fumaça. O menino tropeça em algo e cai. Percebe um cão vira-lata morto a seus pés. O menino se levanta e com o graveto cutuca, levemente, o cão.

- Miguel!

Miguel retorna do transe e percebe que faz o mesmo com a carcaça do homem (MUTARELLI, 2009, p. 9).

Esse recurso é amplamente utilizado nas narrativas audiovisuais, sendo empregado não apenas em longas metragens, como também na ficção seriada televisiva. Martin (2005, p. 89, grifos do autor) aponta que, através do uso de “[...] *tintagens* (coloração única e neutra, em geral *sépia*), alguns cineastas tentaram recuperar as tonalidades das velhas fotografias de outrora e reconstituir assim um caráter nostálgico”. As analepses em *Miguel e os demônios* são construídas, então, valendo-se de recursos visuais que não são próprios das narrativas literárias e imprimem ao resgate do tempo passado uma coloração particular.

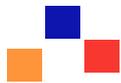
Além disso, a estruturação do texto literário aproxima-se de particularidades do gênero cinematográfico. O romance é dividido em oito capítulos numerados. Esses, por sua vez, são subdivididos em partes designadas por números romanos. Cada uma dessas partes é composta por unidades menores que se separam por espaços. Essa decomposição exaustiva do texto pode encontrar fundamento no diálogo que a narrativa de Mutarelli estabelece com o cinema, pois um roteiro de filmagem é dividido em sequências, que são divididas em cenas. Para entender como as divisões e as subdivisões do romance se relacionam com as partes de um roteiro cinematográfico, transcrevemos a parte VIII do capítulo 1 integralmente:

VIII

Noite. 18 de dezembro.

Miguel buzina duas vezes.

Miguel veste sua melhor camisa.



Sueli entra no carro com seu melhor vestido.

Longo beijo.

– Vamos, é perigoso ficar dentro do carro parado.

– Você fumou?

– Não.

– Então porque está chupando Halls?

– Estava com um gosto ruim na boca.

Arranca. Shopping Paulista. Hoje não é praça de alimentação. Viena.

Embora fique na praça, é um restaurante à parte. 18 de dezembro.

Aniversário de namoro. Bufê. Minissalgados com estrogonofe e saladas.

– E as meninas?

– Mi! Não fala de boca cheia. E tira os *cotovelo* da mesa.

– Cotovelos.

– Engole antes de falar, poxa!

Miguel engole.

– Miguel, o guardanapo.

– O que tem?

– Põe no colo.

– Miguel põe o guardanapo no colo. Tema natalino embala o estrogonofe.

– Já pensou?

– Hã?

– Decidiu?

– O quê?

– Aonde nós vamos hoje.

– O Pedro me falou de um bacana.

– Tem cachoeira no quarto?

– Ele me falou que sim, mas eu não gosto disso.

– Como não gosta? Já foi? Foi com quem?

– Não, nunca fui. Não gosto do barulho da água, me dá vontade de mijar.

– Miguel!

Miguel movimentava a língua dentro da boca.

– Miguel, o que é isso?

– Tem um cabelo.

– Tira a mão na boca! E não fala de boca cheia.

– Mas tem um cabelo, eu estou sentindo.

– Engole! Deve ser seu.

Miguel engole.

– Eu vou querer bolo de chocolate com calda de frutas vermelhas – diz

Sueli à garçonete.

– E o senhor?

– Pode ser. Bolo também.

– Calda de frutas vermelhas?

– Isso.

– A Susana vai sair do salão.

– Hum.

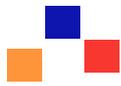
– Vai trabalhar num puta salão granfo.

– Que bom, né?

– Bom pra ela.

Pausa.

– Tem falado com a Rebeca?



- Não. Por quê?
  - Nada, só para saber.
- Miguel pede a conta.

Na rampa de entrada do motel, com cachoeira no quarto, o carro de Miguel cruza com o carro que saía.

Os faróis de Miguel iluminam o rosto do Dr. Carlos e da exótica moça que o acompanha.

E os faróis do dr. Carlos, delegado plantonista, casado, não com a moça que o acompanha, iluminam o rosto de Miguel e Sueli.

Miguel e Carlos desviam o olhar. O belo rosto da exótica companheira do doutor fixa-se como um instantâneo na mente de Miguel (MUTARELLI, 2009, p. 18-20).

Podemos perceber, no exemplo, que a decomposição das partes do capítulo em blocos, as unidades menores, respeita a interposição de cortes que ocorrem quando nos deparamos com uma troca de cena em que se dá uma passagem do tempo e/ou uma mudança de lugar, com a passagem instantânea de uma imagem para outra. No episódio em que Miguel e Sueli vão ao shopping para a comemoração do aniversário de namoro do casal, o fim do jantar é seguido por um corte. Há uma elipse, a interrupção de uma tomada, e em seguida o casal ressurgem em outro espaço: a entrada do motel.

É interessante notar que o deslocamento de Miguel e Sueli da residência da moça até o shopping não é marcado pela separação do texto por espaço entre duas linhas. Isso sugeriria a filmagem do episódio sem cortes de tomada de câmera e passagem imediata para outra imagem. Ou seja, a câmera acompanharia o deslocamento do casal de um espaço ao outro, sem que houvesse qualquer elipse.

Por outro lado, a subdivisão dos capítulos em partes indicadas por números romanos constitui as sequências, que atendem a propósitos de unidade de ação (MARTIN, 2005), separando em blocos os acontecimentos do enredo. Assim, o trecho transcrito acima narra a comemoração do aniversário de namoro de Miguel e Sueli, desde que o policial busca a manicure em casa para jantar no shopping até a entrada do casal no motel. Por outro lado, a parte VII, que antecede a sequência da celebração dos namorados no primeiro capítulo do romance, constitui uma unidade de ação diversa da seguinte, narrando o encontro de Miguel e Osvaldo no estacionamento da delegacia.

## Isso não é um filme

Apesar de *Miguel e os demônios* contar com vários elementos próprios da linguagem cinematográfica, não é possível afirmar que se trata de um roteiro. A resistência em enquadrar a narrativa nesse gênero audiovisual não passa, no entanto, por questões extratextuais: não se deve apenas ao fato de o texto ter sido publicado por uma editora – a Companhia das Letras – sob a classificação bibliográfica de romance. Há outros aspectos, intrínsecos ao texto, que esmiuçaremos a seguir.

O roteiro cinematográfico é concebido com uma finalidade específica: transformar-se num objeto audiovisual. Como afirmam Jean-Claude Carriere e Pascal Bonitzer (1998), é um estado transitório, uma forma passageira destinada a transformar-se e a desaparecer. A partir do momento em que o filme é produzido, o roteiro se torna inútil. Ele firma suas bases na efemeridade: não é concebido para durar, mas para converter-se em outro produto, num suporte diverso. A seguir esse raciocínio, *Miguel e os demônios* é o produto final, e não um instrumento intermediário, um meio para se chegar a outra coisa.

Outra marca dos roteiros de cinema que não se aplica ao romance de Mutarelli diz respeito aos destinatários. Como eixo norteador para o percurso de criação fílmica, o roteiro se destina a poucos leitores, e a fruição do texto é regida por uma função utilitária: cada um dos leitores busca no texto seu próprio interesse. Os atores leem o texto analisando seu papel; o chefe de produção busca no roteiro elaborar um plano de trabalho coerente; o editor se guia para organizar o ordenamento das tomadas etc.

Se as características supracitadas afastam *Miguel e os demônios* dos roteiros cinematográficos, a maior incongruência se refere ao posicionamento do narrador. É importante lembrar que cinema e literatura têm uma função narrativa, no entanto cada um se vale de seus próprios meios para cumpri-la.

[...] O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém, o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema (DINIZ, 2005, p. 21).

Nesse mesmo sentido, Doc Comparato afirma que a personagem de cinema pensa e sente de maneira peculiar: quando pensa, fala; e quando sente, atua. Dizer é a única forma de que a personagem dispõe para expressar seu pensamento, e seu sentir exprime-se pela sua reação ou pelo seu comportamento perante a ação. “Podemos dizer que as personagens são os seres mais sinceros, porque tudo aquilo que pensam expõem-no através da fala e tudo quanto sentem exprimem-no através das ações” (COMPARATO, 1995, p. 125). Assim, considerando que o roteiro tem como objetivo transformar-se em audiovisual, ele deve trabalhar com os meios próprios do cinema e deixar de lado – ao menos em hipótese – recursos que não poderiam adequar-se a tal suporte.

Em *Miguel e os demônios*, temos, conforme a classificação de Norman Friedman, um autor onisciente intruso. Segundo ele, “[...] ‘Onisciência’ significa [...] um ponto de vista ilimitado” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). O autor onisciente “[...] perscruta a mente dos personagens e conta-nos o que está se passando lá” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Dessa forma, o narrador tem acesso aos pensamentos e aos sentimentos das personagens e os revela ao leitor: “[...] Sueli finge gozar e se atira ao lado de Miguel” (MUTARELLI, 2009, p. 12); “[...] Novamente Miguel sente o mal estar” (MUTARELLI, 2009, p. 45).

O traço que distingue o autor onisciente intruso do narrador onisciente neutro, segundo Friedman (2002, p. 173), é que aquele é “[...] livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens, como também as da sua própria mente”. Essas intromissões se fazem presentes em *Miguel e os demônios*: “[...] Uma empaçada decora o hall. Decora?” (MUTARELLI, 2009, p. 7); “[...] Resolve ir embora, mas a porta se abre antes que ele possa agir./ Dizem que Deus abre uma porta quando outra se fecha” (MUTARELLI, 2009, p. 40). O questionamento sobre a decoração, que revela ao leitor a ausência de senso estético na figura da empaçada no hall, parte do próprio narrador, que se intromete na narrativa. Da mesma forma, o provérbio popular, não sendo proveniente da focalização de alguma personagem, caracteriza a inserção de um comentário do narrador.

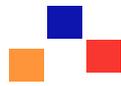
O posicionamento do narrador no romance de Mutarelli não se mostra compatível com um roteiro cinematográfico, visto que, além da intrusão do narrador no texto, os pensamentos e os sentimentos das personagens são exaustivamente explorados, dificultando uma possível transposição para o audiovisual. Vejamos um exemplo:

[...] Temas natalinos em ritmo de música de videogame. Som ambiente. Sueli emperra diante de uma vitrine. Seu olhar é laçado por um vestido. Miguel procura ler a diminuta etiqueta presa ao vestido. Detalhe do vestido, Miguel e Sueli invertidos no reflexo da vitrine. R\$ 148 (MUTARELLI, 2009, p. 10).

Exploram-se aqui recursos propriamente audiovisuais, como o ritmo da música ambiente e as imagens na vitrine – a do vestido e a dos passantes –, aproximando *Miguel e os demônios* de um roteiro. Na continuação do mesmo trecho, contudo, o narrador utiliza recursos literários, que dificilmente poderiam ser filmados:

[...] Talvez dê para comprar, calcula Miguel, até perceber o minúsculo 3: 3 x 148.  
- O que é bom custa caro – explica Sueli.  
Dezembro. Ar condicionado. Sueli faz seu pedido secreto ao bom velhinho. Três de cento e quarenta e oito. Caralho!, pensa Miguel.  
- Sabe que eu dei uma emagrecida? Estou vestindo manequim 40 – diz Sueli ao bom velhinho.  
- São três parcelas de cento e quarenta e oito? É isso? Pode ser isso?  
- Eu acho até barato. É de grife – elucida Sueli.  
Miguel procura chegar ao resultado. R\$ 148 X 3... Oito, dezesseis, vinte e quatro...  
Vai um. Quatrocentos e quarenta e quatro reais. Trinta por cento do seu salário (MUTARELLI, 2009, p. 10-11).

Os pensamentos de Miguel, o raciocínio por ele empreendido para chegar ao valor do vestido que Sueli deseja não poderiam ser transferidos para o cinema sem que passassem por uma adaptação, ou seja, sem que fossem narrados de uma forma que se adequasse ao audiovisual. Sendo assim, aparentemente não haveria razão para que um roteirista narrasse dessa forma.



Apesar de contar com indicações técnicas próprias do cinema e de utilizar recursos comuns aos roteiros, o narrador de *Miguel e os demônios* descreve introspectivamente como se dá a ação, lançando mão de recursos impossíveis de serem filmados. Nesse sentido, concluímos que o flerte do texto de Mutarelli com o cinema não passa de um romance que brinca com imagens e de um narrador onisciente com ganas de roteirista.

## Ver para crer

Deixando de lado questões extratextuais, como o fracasso do projeto de roteiro que deu origem a *Miguel e os demônios* e a decisão de publicar o texto escrito, é possível identificar na própria narrativa um motivo que teria levado o autor a mesclar características dos gêneros roteiro e romance. Partiremos da presença do narrador onisciente: qual é o motivo que sustenta a opção desse narrador em valer-se de recursos cinematográficos para contar a história de Miguel? Para entender a escolha por um narrador-roteirista, devemos nos debruçar sobre uma personagem secundária do romance: Osvaldo.

Osvaldo é jornalista, repórter policial e escritor. Ele deseja escrever um romance policial e, para isso, se aproxima de policiais, dentre eles Miguel, em busca de relatos. “[...] Em troca, Osvaldo sempre oferta uma lenda ou uma pérola do conhecimento intelectual” (MUTARELLI, 2009, p. 15).

[...] - Eu quero fazer uma coisa nova, revolucionária, estou com um puta argumento, mas quero entremear com fatos reais. Histórias absurdas, mas reais.

- Sei, você já tinha me dito.

- Então. Me dá alguma coisa. Tem que ser real.

- Que tipo de coisa você quer?

- Histórias. Me conta uma história. Me conta um caso qualquer que te marcou pela estranheza, pelo incomum. (MUTARELLI, 2009, p. 16)

A reação de Osvaldo às histórias contadas por Miguel em alguns casos é de empolgação:

[...] - Quando eu entrei para a polícia, eu trabalhei na Homicídios.

- Ótimo! É por aí! Eu quero o bizarro.

- Eu e um parceiro fomos chamados ao local.

- Crime de autoria desconhecida... – Osvaldo diz enquanto anota num pequeno caderno Moleskine.

- O corpo estava de bruços.

- Pelado?

- Não, estava vestido.

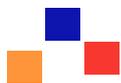
- Mulher?

- Não, um cara.

- Velho?

- Perto dos trinta.

- Bem-vestido, branco?



- Branco. Jeans, tênis e moletom.
- Vai!
- Parecia inteiro, tinha apenas um foco de putrefação nas costas.
- Continua!
- Quando nós o viramos, seu rosto era uma massa escura.
- Massa escura?
- Baratas. Centenas delas.
- Tá brincando?
- Ele já não tinha rosto. Gostou? Está feliz?
- É uma história formidável! (MUTARELLI, 2009, p. 16).

Em outros momentos, a resposta de Osvaldo ao relato passa pela incredulidade: “[...] - Ontem nós encontramos uma múmia. / - Ah, não... Não inventa! Tem que ser história real” (MUTARELLI, 2009, p. 36).

O horror e a violência dos casos vividos ou presenciados por Miguel se perdem quando ele os narra para Osvaldo, que ora se entusiasma com os relatos, ora duvida da veracidade deles, sem nunca se comover ou abalar com o sentido da morte ou do sofrimento alheios.

A diferença da posição de quem tem acesso aos fatos por narrativas de terceiros e de quem os presencia, os vê, é levantada pelo próprio Osvaldo, sem que – ainda – questione sua própria posição como ouvinte. Após escutar o relato de Miguel sobre uma briga ocorrida em um posto de gasolina entre um caminhoneiro e um taxista, Osvaldo o questiona:

- [...] - E como você sabe que os fatos ocorreram dessa forma, com todos esses detalhes? Com base nos depoimentos?
- Claro. Nós pegamos o depoimento de várias testemunhas que assistiram à desavença desde o início. Mas, mesmo que não tivesse ninguém para contar a história, a cena falava por si.
- Que pena.
- Por quê?
- Porque me interessaria mais se você tivesse testemunhado a cena (MUTARELLI, 2009, p. 57).

A reação de Osvaldo muda quando seu contato com o evento deixa de se dar por meio do relato de terceiros e ele se transforma em testemunha ocular. O jornalista é convidado por Pedro, parceiro de Miguel, para assistir à reprimenda que os dois policiais planejam dar em Augusto, ex-marido de Sueli, por ter explorado sexualmente suas próprias filhas.

- [...] - O Osvaldo disse que quer ir junto, será que ele aguenta?
- [...]
- E por que o Osvaldo quer ir junto?
- Ah! Fui eu que chamei. Ele vive pedindo pra gente contar histórias... Então eu perguntei se ele não queria ir e ver com os próprios olhos. Ele topou (MUTARELLI, 2009, p. 112).

A violência e o horror do evento, agora vistos, não sofrem o mesmo esvaziamento que era possível perceber pela reação de Osvaldo, que oscilava entre o descaso e o entusiasmo quando apenas ouvia as histórias da boca dos policiais. Agora, Osvaldo “[...] ri mais que o necessário, por causa do nervoso” (MUTARELLI, 2009, p. 113) e “[...] procura esconder o tremor” (MUTARELLI, 2009, p. 113), mesmo antes que Augusto entre em cena, com a cara toda estourada, olhar de terror, implorando por piedade. Diante dessa cena, Osvaldo perde a coragem de assistir e entra no carro.

A diferença que existe entre escutar um relato e assistir a uma cena, e que pode ser observada pela reação provocada em Osvaldo, pode exercer influência direta na opção do narrador para valer-se de recursos cinematográficos, uma vez que o próprio jornalista é o autor ficcional de *Miguel e os demônios*. Osvaldo parece ter encontrado a história para o romance policial que deseja escrever na vida de Miguel e a hipótese de que o livro que lemos é de autoria do jornalista é expressa na sugestão de título que o personagem dá para a sua futura obra.

[...] - Você fica me devendo uma história.

- Então eu [*Miguel*] vou te contar a minha e, se você quiser, você escreve um livro.

- E qual seria o título de um livro que contasse a sua história?

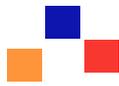
- ‘Os demônios’, eu garanto, seria um bom título.

- Então será ‘Miguel e os demônios’ (MUTARELLI, 2009, p. 95).

À história de Miguel, que dá origem ao romance, Osvaldo tem acesso por meio da narrativa oral e não visualmente. No entanto, é possível inferir que a opção desse autor ficcional por um “narrador-roteirista” se aproxima do desejo de provocar no “leitor-espectador” um abalo só possível de ser transmitido por meio de imagens. Assim, ao aproximar o romance de um roteiro cinematográfico, mesclando características desses dois gêneros – como indicações de movimento de câmera e um ponto de vista ilimitado do narrador, respectivamente – sugere-se uma apresentação visual da narrativa.

Não podemos nos esquecer de que o roteiro ainda é um gênero textual que trabalha com palavras, e não propriamente com imagens e sons. Contudo, o desejo pela imagem e pelo som que a ele está incorporado, se não permite ao leitor visualizar de fato as cenas narradas, possibilita-lhe, ao menos, uma pré-visualização:

A imagem fílmica [...] suscita no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença da existência objetiva do que aparece na tela (MARTIN, 2005, p. 28, grifos do autor).



## Considerações finais

Sobre *Miguel e os demônios*, de Lourenço Muteralli, é preciso considerar que, empregando recursos tanto da literatura como do cinema, o texto constitui-se como uma obra híbrida em que instâncias narrativas, como autor e, principalmente, narrador são problematizadas e acomodadas em uma nova configuração, situada entre os territórios do roteiro e do cinema.

Recursos próprios do cinema são utilizados nesse texto literário que, publicado como romance, nasceu da encomenda de um roteiro para um filme. Apesar da motivação que deu origem à narrativa, no entanto, não seria possível enquadrá-la no gênero que precede à produção audiovisual, uma vez que ela é construída utilizando recursos estranhos ao cinema, próprios dos gêneros literários.

Percebe-se, assim, que o enquadramento de *Miguel e os demônios* em apenas um dos dois gêneros não se mostra suficiente. Há sempre algo que falta, ou sobra. A utilização de elementos visuais, como a tintagem das cenas em sépia para indicar as retrospectões temporais, não se enquadra adequadamente em um romance, pois o efeito provocado pela palavra lida não suplanta o provocado pela visualização da imagem, o que não justifica a utilização de tal recurso. Além disso, a tonalidade a que o narrador recorre para indicar as analepses é utilizada com tanta recorrência nas produções audiovisuais que remete imediatamente ao conhecimento de gêneros do leitor, que inevitavelmente identifica a referência e percebe que está diante de um fragmento narrativo que funcionaria melhor em imagens do que em palavras e, portanto, caberia em um roteiro, mas não em um romance.

Por outro lado, a posição do narrador que lhe dá acesso aos pensamentos, percepções e sentimentos dos personagens, já não seria apropriada para a construção de um roteiro cinematográfico, uma vez que não poderia ser transposta para o audiovisual sem prescindir de um trabalho de adaptação, de um ajuste que tornasse possível transformar em imagens essa subjetividade.

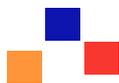
Essa impossibilidade de classificar o texto literário de Lourenço Mutarelli unicamente como romance ou como roteiro, sem que com isso alguns aspectos da narrativa sejam negligenciados, faz de *Miguel e os demônios* uma obra híbrida, que resiste à lógica binária de classificação em isto ou aquilo, amalgamando características de dois gêneros diferentes.

## Referências

CARRIERE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Práctica del guión cineatográfico**. Tradução Antonio López Ruiz. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.



FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MUTARELLI, Lourenço. **Jesus Kid**. São Paulo: Devir, 2004.

\_\_\_\_\_. **Miguel e os demônios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Recebido em 16/04/2015

Aceito em 28/08/2015

### Juliana Ciambra Rahe Bertin

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2009) e mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2012). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: telenovela, adaptação, horror, literatura e cinema. E-mail: julirahe@hotmail.com

### Rosana Cristina Zanelatto Santos

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1989) – Câmpus de Araraquara, mestrado em Letras (Literatura Portuguesa), pela Universidade de São Paulo (1995), e doutorado em Letras (Literatura Portuguesa), pela Universidade de São Paulo (1999). Atualmente é professor associado (nível IV) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, teoria da literatura e ficção e história, violência e horror. Vice-Presidente da ABRAPLIP (2010-2011). Presidente (2012-2013) da ABRAPLIP. E-mail: rzanel@terra.com.br