

## Literatura dentro do filme

Julia Scamparini\*

Helena S. Azevedo\*\*

**RESUMO:** Este artigo analisa a representação da literatura por dois filmes de François Ozon, *Dans la maison* (2012) e *Swimming pool* (2003). A forma como as duas mídias se encontram para a realização de uma narrativa ficcional autorreflexiva explicita algumas das características compartilhadas pela literatura e o cinema, bem como algumas de suas especificidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e cinema, intermedialidade, François Ozon.

**ABSTRACT:** This article examines the representation of literature in two films directed by François Ozon, *Dans la maison* (2012) and *Swimming pool* (2003). The way these two media meet to create self-reflective fictional narratives shows some characteristics shared by literature and cinema, and also some of their specificities.

**KEY-WORDS:** Literature and cinema, intermediality, François Ozon.

Os limites que definem uma arte e outra sempre estiveram em confusão na história da arte, mas, ao mesmo tempo, as tecnologias artísticas nunca deixaram de ser reconhecidas por suas especificidades. A literatura, arte da palavra e, tradicionalmente, do livro, foi através dos séculos estabelecendo relações mais íntimas com o drama, a pintura, a música, e, mais recentemente, com o cinema. Neste último caso, é o caráter narrativo ligado tanto à literatura quanto ao cinema que na maior parte das vezes evidencia sua proximidade, desde o início da invenção do cinematógrafo até os dias de hoje. Após as primeiras impressões quanto às possibilidades do uso do aparato que registrava imagens em movimento, falou-se que seria o cinema a concretizar a “obra de arte total” wagneriana, aquela que reuniria um pouco das artes visuais, musicais, poéticas e cênicas. Ainda que esta afirmativa não possa se referir ao cinema como um todo, é inegável que um filme se trata de texto sincrético, ou obra intermídia, a depender da perspectiva teórica que se opte por tomar (CLÜVER, 2006).

---

\* Pós-doutoranda em Literatura e Cinema na UFF, coordena o Laboratório de Imagem e Som (LIS/UFF) e desenvolve pesquisa sobre autoficções literárias e fílmicas.

\*\* Mestranda em Teoria literária pela UFF, desenvolve pesquisa sobre narrativas cinematográficas metaficcionalis.

Quando o cinema tornou-se matéria científica por meio da contribuição teórica de Christian Metz, nos anos 1970, o fenômeno artístico-documental ganhou aparas de definição e sua especificidade foi institucionalizada. Mas muito antes disso a crítica cinematográfica já brigara pela pureza do cinema como arte independente, principalmente da literatura, fonte da qual bebera desde o início, mas que não era mais desejada como ponto de partida. Foi quando André Bazin (1991) defendeu as adaptações, alegando que o “cinema impuro”, ao se inspirar na literatura, não se configurava como um traidor da arte cinematográfica, mas sim um amante da arte irmã.

As fronteiras e relações entre literatura e cinema podem ser abordadas de diversas formas, sendo justamente a adaptação cinematográfica a mais comumente estudada. A potência de algumas narrativas literárias é um estímulo para a sétima arte, uma vez que o salto da palavra à imagem garante um público infinitamente maior ao do livro nas salas de cinema, e mesmo nas salas domésticas. Além de arte de fruição coletiva, o cinema é mais rapidamente consumido e conta com a contribuição de poderosas armas de sedução, como a propaganda e a presença de celebridades – facetas que hoje a literatura também explora, mas ainda em muito menor escala. Os estudos de adaptações cinematográficas direcionam-se para além da transposição de uma narrativa e de suas representações verbal e visual, ou da descrição dos diferentes procedimentos para se obter os mesmos efeitos, e – muito importante – procuram abandonar a conclusão preconceituosa de que o livro é sempre melhor que o filme. Como já disse Bazin no início da década de 1960, a competência do escritor e do diretor é o que garante boas obras literárias e fílmicas, e não a retomada de uma boa narrativa. Veja-se, por exemplo, as cinco adaptações de *O grande Gatsby*, igualmente malvistas pela crítica. A obra de Fitzgerald é bastante respeitada pelos que fazem cinema, mas é “traída” em sua qualidade. A fidelidade à narrativa pode ter sido mantida, mas a fidelidade ao espírito da obra talvez ainda não tenha sido alcançada. Em contrapartida, a adaptação de *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, feita por Francis Ford Coppola e intitulada *Apocalypse Now*, ganhou o respeito do público e de toda a crítica especializada.

Já há algum tempo as relações entre a literatura e o cinema têm sido investigadas de outras diversas formas que não pelo viés da adaptação, como, por exemplo, a partir de

um gênero, como o melodrama, o fantástico, ou o autoficcional; ou a partir da linguagem imagética contribuindo para a estrutura literária – para citar alguns exemplos<sup>1</sup>. São conceitos (como os de gênero ou linguagem) e produtos (um filme ou livro) que atravessam ou são atravessados por categorias tradicionais de análise (literatura, cinema, pintura), mas que, primando pela transdisciplinaridade e pelo hibridismo, estabelecem novas pontes entre as artes, os suportes, as mídias.

Assim, os estudos em intermedialidade abrem as portas para que nós das Letras olhemos nosso objeto de estudo, o texto literário, em diálogo com outras mídias. Por *mídia* entende-se tanto *meio de comunicação de massa* como *suporte*, sentidos comuns ao brasileiro, como *meio*, *mediação* ou *rede*, acepções permitidas pelo alemão, língua do país em que teve início o *media turn*, a partir dos anos 1980 (MÜLLER, 2012). Desta forma, tanto a literatura (dispositivo) como o livro (suporte) são mídias, e tanto o cinema como um filme também o são. Para entender a importância de se tomar as relações entre a arte e as mídias, podemos rememorar o célebre texto de Walter Benjamin, que relaciona a reprodutibilidade técnica a novas formas de percepção da arte e mesmo de nosso conceito de realidade, que desde então passa pela imagens técnicas. Por isso, segundo Müller (idem, p. 169):

Literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas, como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame, etc. O estudo dessas inter-relações configura o campo da intermedialidade.

Neste âmbito, o cinema, que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20), é um solo em que os estudiosos de literatura encontram novas formas de questionamento. Mídia ainda artesanal em comparação ao cinema, é importante que se observe a presença literária em novos lugares. Ainda que dificilmente desapareça, o livro tem perdido posto para as mídias da imagem e marcado presença em suportes digitais – os quais, aliás, promovem não somente a permanência do literário bem como

---

<sup>1</sup>Alguns trabalhos que optam por este viés podem ser encontrados no livro “Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes”, de Müller e Scamparini (2012).

novas formas de literatura.

Tomada como mídia, a literatura não define somente a reunião de textos literários que devem ser estudados esteticamente, mas amplia-se o campo de análise. Tida como mídia, a literatura obedece a fatores ligados a instituições de poder, ou ao dispositivo, se preferirmos usar um termo foucaultiano. A produção, a distribuição, a recepção e o processo (SCHMIDT, 2010) compõem o dispositivo literário e não estão à parte do texto, levando a um tipo de análise que, conforme observou também Moriconi (2006, p. 159), não pode lançar mão somente de critérios estritamente literários:

O nicho do literário se complicou e comporta a mescla entre o ficcional e o não ficcional. Esse deslizamento prático e conceitual articula-se à profunda transformação que o caráter eminentemente midiático da cultura infligiu sobre o estatuto do ficcional em geral na economia total dos discursos na pós-modernidade.

Conforme aponta Moriconi, um fenômeno atual concernente à literatura é a transformação desta de mídia artesanal em mídia massiva. Ainda que a escrita de um texto literário ainda seja, acredita-se, um processo individual, não está desvinculada dos processos de distribuição e recepção contemporâneos. Além das diretrizes editoriais às quais muitas vezes escritores se veem obrigados a se submeter, o comércio de livros hoje está contornado pelo que podemos chamar de glamourização da literatura, como se pode constatar pelos “shoppings de cultura” que se tornaram as grandes livrarias e por eventos como a FLIP, que se desdobram em outros tantos menores, como a FLUPP, e transformam escritores em celebridades. A recepção literária, nos moldes em que acontece hoje, merece um estudo aprofundado, uma vez que a leitura, atividade há muito individual, está distante do caráter massivo de que o processo editorial de distribuição tem lançado mão.

Um dos desdobramentos das mudanças do estatuto do literário é o encontro entre o ficcional e o não ficcional, redesenhado pelas características de uma época em que as fronteiras de tempo e espaço estão em reordenação. Trata-se de um fenômeno que não se restringe de forma alguma ao ficção, que passa a ser invadido por elementos da realidade, pois o contrário também se manifesta. O gênero documentário tem sofrido experimentações das mais variadas, dando as boas vindas a histórias

personais e, assim, abrindo-se ao uso de imagens que não se pretendem reais ou documentais<sup>2</sup>.

Além do encontro entre ficcional e real e do complexo dispositivo produção-distribuição-recepção comum (com as devidas diferenças) a filmes e livros, os filmes de François Ozon aqui analisados, *Dans la maison* (*Dentro da casa*, 2012) e *Swimming pool* (2003) exploram outras formas de diálogo entre literatura e cinema, mostrando que a sétima arte continua encontrando formas de prestar homenagem à milenar arte do verbo. Uma delas é a escolha por criar uma narrativa audiovisual metaficcional, “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). A metaficção é um tema tradicionalmente literário que abre portas para a investigação dos processos, em geral, específicos da modalidade, uma alternativa que se tornou frequente no último século.

Esta longa introdução nos conduz à análise de três aspectos centrais destes dois filmes de Ozon: a forma como os processos institucionais estão altamente vinculados à feitura da obra; o processo criativo; a recepção de uma obra ficcional. A análise parte do que fazem os estudos tradicionais sobre narrativa fílmica (como o de GAUDREULT e JOST, 2009), os quais se voltam à especificidade cinematográfica ao abarcar um conjunto de códigos – plano, sequência, montagem, som, encenação, cenário – trabalhados em paralelo a conceitos provenientes dos estudos de narratologia: história, trama, narrador, personagem, ponto de vista. François Ozon, no entanto, usa o *cinema* para falar de *literatura*, mostrando-nos que os específicos de cada mídia não impedem que elas estejam unidas por outros laços, como os do processo criativo, do dispositivo, e da recepção. As questões abordadas por Ozon não se restringem ao nível temático dos filmes. Ao optar pela metaficção encenada, o diretor faz tais questões desdobrarem-se ao serem performatizadas, vivenciadas em tela através da multiplicação de histórias que, dentro de uma primeira narrativa (ou narrativa moldura), se confundem com a mesma. Assim, sua proposta vai além do que se faz tradicionalmente em narrativas autorreflexivas (STAM, 2008), e obriga-nos a lançarmos de novas ferramentas de

---

<sup>2</sup>Como o brasileiro *Uma longa viagem*, de Lucia Murat (2011) e o canadense *Histórias que contamos*, de Sarah Polley (2012), por exemplo.

análise, como recurso da *mostração* associado à narração, para observar como as discussões propostas, entre outras, são inovadoras também esteticamente.

Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, define-se que *mostração*:

designa, literalmente, o fato de mostrar. Tal neologismo foi proposto por narratólogos (Gaudreault, retomado por Gardies e Jost) em oposição à “narração”. Essa oposição é inspirada na oposição platônica entre mimese e diegese; a *mostração* é o primeiro grau da instância narrativa, aquele que consiste representar uma ação em atos, pelo viés de personagens encarnados por atores, “é o ato fundador sem o qual a narração fílmica não teria existência” (AUMONT, MARIE, 2007, p. 200).

No verbete “narração” do *Dicionário* a relação entre o conceito cinematográfico de *mostração* e o conceito de narração da teoria literária, ou, mais precisamente, da narratologia, é comentada:

A narração no cinema deve ser articulada com a “*mostração*”, ligada à natureza icônica da imagem e situada na história de todo processo narrativo: *um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar*. A esse primeiro nível narrativo (o do plano), o filme acrescenta um segundo nível, o da articulação dos planos (a montagem) – e esse duplo nível não é redutível à dupla articulação da linguagem. (idem, p. 208) (grifo nosso)

As especificidades das mídias, para este diretor, enriquecem uma a outra no que têm de comum, estimulando que se fale de filmes ao se estudar literatura da mesma forma que se fala de literatura em cursos de cinema.

## DANS LA MAISON

Germain é um professor de literatura que identifica talento literário em um de seus alunos ao corrigir redações sobre o fim de semana. O texto em questão fala das impressões do autor, Claude, sobre a vida na casa de um de seus colegas de classe, Rapha. O leitmotiv da redação que se destacou e das seguintes – e do filme – é justamente a inserção de Claude na casa de Rapha, a quem ensina matemática. A família de Rapha, que se torna protagonista das redações, é descrita pelo aluno-autor de forma bastante madura e irônica, além de literária, e Claude, conforme vai sendo

motivado pelo professor a refinar seu dom artístico em sessões extras de aula, continua se infiltrando no dia-a-dia daquela a que se refere como uma “família normal”.

A estrutura das redações de Claude faz lembrar os folhetins, que popularizaram a literatura na época do Romantismo. “Continua...” é o termo que fecha seus textos e garante o interesse dos leitores (Germain divide o entusiasmo pelo garoto e as leituras com sua mulher), e também compromete Claude com sua curiosidade pela família e com seu dever para com o professor. Ou seja, Ozon usa a mesma estrutura narrativa para desenvolver seu filme e o “livro” que o menino escreve passo a passo, ou redação a redação, unindo cinema e literatura no que diz respeito ao processo de criação ficcional: elementos do real servem de inspiração para a escrita de ficção, a qual, neste molde folhetinesco, não pode prescindir de elementos tais como mistério, risco, sexo, morte, como veremos.

Assim como Germain ensina a Claude em um dos encontros pós-aula, o esquema narrativo básico, fundamentado em um objetivo a ser alcançado e um impedimento que gera conflito, se estabelece nos dois eixos narrativos principais, que nomeamos o eixo do filme (a) e o eixo das redações (b). O conflito que se estabelece para a continuação da narrativa familiar (b) que o menino vai descrevendo/criando acontece contemporaneamente ao conflito do filme (a): Claude desenvolve uma paixão por Esther, a mãe de Rapha (antes referida crítica e ironicamente como “a mulher de classe média”), e a seduz facilmente com um poema. Rapha vê o beijo entre seu colega e a mãe, o que estabelece o impedimento para a continuação das redações, pois este não desejará mais a presença de Claude em sua casa. Ao mesmo tempo, o professor se dá conta do risco que seu emprego e seu casamento correm por conta da dedicação exagerada a este menino, personificação do filho que não teve e de sua frustração como escritor. A partir daí, a narrativa desenvolvida no filme e a narrativa desenvolvida por Claude confundem-se ainda mais. Um exemplo: Quando em uma de suas redações Claude descreve o suicídio de Rapha, Germain, vendo o aluno “assassinado em texto” ausente de sua aula na manhã seguinte, sai às pressas para checar se aquela redação tão envolvente lida na noite anterior é uma descrição poética dos fatos, ou se é invenção.

Os limites da arte é uma questão antiga para a criação literária. A crescente intimidade entre Claude e seu colega de classe faz com que as narrativas entregues ao professor se tornem cada vez mais comprometedoras, como demonstra o exemplo mencionado, estabelecendo de maneira cada vez mais forte a tensão entre a criação artística e a vida do personagem. Tanto quanto o professor, o menino Claude mostra-se realmente seduzido pela história que compõe, o que o faz desafiar limites em sua experiência cotidiana no intuito de alcançar resultados em sua ficção.

A mescla entre ficção e realidade e o envolvimento de Germain no caso de Claude são representados com a aparição do professor em momentos da narrativa do aluno, os quais, antes “lidos” por uma voz *off*, são agora encenados. Isto é, num embaralhamento entre os eixos (a) e (b), vemos Claude interagir com Esther, a mãe de Rapha, e ao mesmo tempo conversar com Germain, que está presente no quadro e lhe dá conselhos. A mostraçã, em *Dans la maison*, tem, portanto, papel fundamental, é carro-chefe entre os recursos audiovisuais utilizados para denotar que se está adentrando em uma narrativa paralela. As cenas descritas são o primeiro traço de cruzamento e duplicidade entre as narrativas: a realidade diegética e a história criada pelo menino se embaralham através de um recurso próprio à mostraçã, o *raccord*<sup>3</sup>. O *raccord* associa o momento de encontro entre Claude e Rapha tanto ao texto que o professor começa a ler, quanto a um dia semelhante ao descrito no texto, mas que ainda estaria por começar. A repetição e progressiva abreviação dos recursos utilizados para demonstrar a entrada em outra narrativa vão borrando as fronteiras entre a realidade e a ficção diegéticas, e, assim, indicam a impossibilidade de diferenciação entre elas por parte do professor, e também do espectador.

O leitor e o espectador, ou seja, os receptores de uma narrativa ficcional, são representados pela esposa de Germain. Conforme vai acompanhando a nova rotina de leituras do marido, ela também passa a “ouvir” a voz do menino Claude mesmo sem conhecê-lo, mesmo durante a leitura silenciosa dela e do professor. Ouvir a voz do menino, autor e narrador da história lida, é estar envolvido e conectado ao cenário e à

---

<sup>3</sup>Um tipo de montagem em que as mudanças de plano são apagadas ao máximo, de maneira que o espectador possa se concentrar na continuidade da narrativa.



história apresentados por ele: equivale a estar “dentro da casa”, equivale a aderir ao pacto ficcional.

Não obstante, aceitar que se trata de uma história inventada, ou seja, aceitar o pacto é papel esperado do leitor/espectador, mas é justamente o contrário do que o filme *mostra*, uma vez que se coloca também do outro lado da obra. O filme explora a literatura no que ela tem de vital, isto é, nas formas como pode agir no que diz respeito aos sujeitos envolvidos, seja ele autor, mecenas (em suas mais diferentes acepções) ou leitor. A confusão de tempos e espaços em *Dans la Maison* pode nos levar a interpretar que a orientação do tutor é tamanha que invade o ato criativo de Claude, o que sugere uma apreciação sobre as instituições que fazem parte tanto da mídia literatura como da mídia cinema, ou seja, o editor e o produtor.

Ainda que aqui tenhamos optado por não centrar a análise no tema das adaptações, a informação de que *Dans la maison* é uma adaptação da peça *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, importa. Contudo, o cineasta escolhe seguir caminhos outros, conforme admite em entrevista, ainda que mantenha o centro de seus interesses na relação aluno-professor identificada na peça. O próprio nome da adaptação, *Dentro da casa*, mostra que a questão relativa à ambientação física, por sua vez fundamental para o ato criativo operado por Claude, é principal, enquanto *O menino da última fila* parece direcionar suas atenções para uma análise psicológica do pupilo especialista em matemática – e em literatura.

Em ambas as obras, a maturidade do rapaz está em discussão, o que pode remeter ao *Bildungsroman*, gênero citado por Germain em uma de suas aulas a Claude. Além da narrativa de mistério e da opção por uma narrativa autorreflexiva – ainda que esta seja feita através da literatura –, *Dans la maison* apresenta características de um romance de formação. Claude, em busca de conhecer uma família normal, amadurece, principalmente no que se refere à sua vocação para a literatura.

## SWIMMING POOL

Neste filme de 2003, vemos a escritora de uma famosa série de romances policiais sofrendo pressão de seu editor para que realize a próxima obra. Para ele, Sarah

está vivendo uma crise de criatividade, mas em seu discurso a autora se diz cansada de inventar enredos para o mesmo protagonista, e desejosa por realizar uma narrativa mais sensível, sem apelos ao público leitor. Para ajudá-la, o editor lhe oferece sua casa de campo na França, lugar onde o silêncio e a tranquilidade podem lhe servir de aliados. Sarah aceita, parte, e começa a conviver com um contexto espacial peculiar e limitado: uma grande casa com piscina, um pequeno bar-restaurant num pacato centro de vilarejo. As pessoas com quem terá contato também são em número limitado, resumindo-se ao caseiro e ao garçom do bar que visitará com frequência. Depois, chega a jovem filha de seu editor, Julie, com quem terá que dividir a casa por algum tempo, ainda que a contragosto.

A tranquila rotina de escrita de Sarah passa então a ser ameaçado por Julie, com quem trava uma relação conflituosa, interna e externamente. Mulher mais velha, Sarah enfrenta a juventude, a jovialidade e a sensualidade de sua rival pelo espaço da casa. Enfrentamentos e provocações passam, depois, a uma espécie de amizade construída por um vínculo maternal, estabelecido pela proteção que Sarah acaba por dar a Julie, que cometera um assassinato.

A construção do filme não equivale àquela que a personagem-autora está acostumada a desenvolver, mas também nesta são usados elementos de narrativas policiais tais como mistério, sexo e morte. A competição entre Sarah e Julie pelo belo garçom finda com um crime cometido pela jovem.

Ao final do filme, quando Sarah já terminou seu livro e está de volta a sua cidade, fica enfim claro ao espectador que toda a história assistida se tratava da narrativa literária que a escritora estava desenvolvendo naquele ambiente, e não de sua “real” vivência com Julie, que, apesar de existir, não chegou sequer a visitar a casa de campo de seu pai. Este deslocamento interpretativo se dá pelo recurso da mostraçãõ: é a imagem do rosto da Julie “real”, que vemos em um porta-retratos na mesa do pai, sucessiva às imagens do rosto da Julie fictícia, vista durante grande parte do filme, que propiciam a ressignificação da narrativa assistida. Como espectadores, percebemos que estávamos inseridos no processo de produção literária através do filme, o que nos retira do pacto ficcional instaurado de início e nos direciona a refletir sobre os limites entre as duas histórias contadas.

Conforme ensinam as oficinas literárias, a realidade e aquilo que se tem à mão podem virar material ficcional, e é exatamente o que vemos acontecendo com Sarah. Uma casa, uma piscina, um belo garçom, um caseiro, e a ideia da filha do chefe. A ideia de Julie como uma criação da escritora torna sensível e tênue a linha que separa as duas histórias que coexistem dentro do mesmo filme, ou seja, a da escritora e a de seu processo criativo. Como se trata de construção narrativa, aspecto que pode ser comum à literatura e ao cinema, o filme nos coloca dentro de um processo de criação que poderia se transformar em peça, livro, filme. Ozon consegue conduzir a realização do processo de criação mostrando através de imagens a forma como a ficção, o real e o imaginário alimentam-se continuamente (ISER, 2002). O diretor, que é também o roteirista do filme, trabalha, portanto, os conceitos teóricos de criação de maneira performática, pois coloca a casa como analogia direta do interior da mente da escritora, ou seja, o espaço de desenvolvimento não da ação de sua história propriamente, mas de sua relação com o ato de criar e o modo visceral como isso a envolve.

Com respeito ao que é específico da literatura, o filme não deixa de mostrar a feitura artesanal de um texto literário, nas cenas em que Sarah usa a máquina de escrever. Mas também não deixa de abordar – e criticar – o papel interventor da instituição editorial, representado pela abordagem agressiva por parte de editora. Mas, neste caso, a instituição fracassa: o editor de Sarah, aquele que lhe emprestara a casa na França, perde sua escritora de sucesso para outra editora, a qual aceitou seu novo trabalho, mais intimista e distante da estética policial de venda garantida no mercado.

## **PALAVRAS FINAIS**

*Dans la Maison* e *Swimming pool* são merecedores de ulteriores análises, pois que as reflexões que desencadeiam sobre as relações entre literatura e cinema são muitas. Neste artigo, fruto de análises iniciais, partimos da observação de que estes dois filmes de François Ozon aproximam duas mídias diversas, a literatura e o cinema e, através desta operação, promovem reflexões acerca do processo criativo, dos dispositivos de poder em que artistas estão inevitavelmente inseridos, da recepção de obras ficcionais, do vínculo entre vida e obra. São todas etapas e realidades comuns ao

literário e ao fílmico, mas aqui a importância se localiza no fato de filmes abordarem a literatura para tratar destes assuntos. Como já foi dito, os lugares da literatura são atualmente outros, não mais restritos ao material papel. Além do livro, das bibliotecas e das editoras, a realidade digital coloca novos suportes, impõe novos sujeitos, novas regras e, assim, estabelece novas relações para o mundo literário.

Ozon faz uma homenagem à literatura, e acaba por promovê-la, pois, tomada por uma mídia massiva, qual é o cinema, a literatura pode angariar novos leitores. Talvez bastante otimista, este pensamento é comprovado ao menos quando se trata de literatura altamente consumida, como as que encabeçam as listas de mais vendidos nos jornais. Ou seja, um espectador de cinema busca, sim, o livro que inspirou uma história já vista. Preferimos acreditar que a particular presença da literatura em *Dans la Maison* e *Swimming pool* possa provocar a mesma consequência.

## REFERÊNCIAS:

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 3ª Ed. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2007.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro. In: **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CLÜVER, Claus. “Inter textus / inter artes / inter-media”. In: **Revista Aletria**, Belo Horizonte, UFMG, vol. 14, p. 11-41, 2. sem. 2006.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Unb, 2009.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria literária atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v.II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2002
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). In: **Revista Gragoatá**, Niterói, n. 20, p. 147-163, 1. sem. 2006.
- MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, alguém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- \_\_\_\_\_. & SCAMPARINI, Julia. **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa(Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema:** documentário e narrativa ficcional. Vol.2. São Paulo: Senac, 2005b.

SCHMIDT, Siegfried J. Literary Studies from Hermeneutics to Media Culture Studies.

In: **Comparative Literature and Culture** n. 12. 1. sem. 2010. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1569>. Último acesso em 14 de julho de 2013.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema:** Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

WAUGH, Patricia. **Metafiction:** the theory and practice of self-conscious fiction. London & New York: Methuen, 1984.

### **Filmografia:**

DENTRO da casa. Direção: François Ozon. Nacionalidade: França. Distribuidora: California Filmes. 2012. DVD (105min), colorido. Título original: *Dans la Maison*.

SWIMMING pool – À beira da piscina. Direção: François Ozon. Nacionalidade: França/Reino Unido. Distribuidora: California Filmes. 2003. DVD (98min), colorido. Título original: *Swimming Pool*.

*Recebido em: 9 de fevereiro de 2015.*

*Aprovado em: 10 de março de 2015.*