

Book Trailers: ficção, autorismo e narrativa transmídia na indústria do audiovisual¹

Book Trailers: fiction, authorism and transmedia narrative in the audiovisual industry

Luiza Lusvarghi | Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos
Docente de Comunicação Social da Universidade Nove de Julho (SP).

Resumo

Adaptações de obras literárias para o cinema não constituem novidade. Hoje, com as novas tecnologias e expansão do mercado audiovisual no mundo, assistimos ao fenômeno inverso - filmes se convertem em livros e HQ. Muitas editoras estão produzindo trailers de obras de ficção antes de lançá-las – os book trailers estão por toda parte. Nas narrativas transmídia, múltiplas plataformas oferecem conteúdos diferenciados sobre a mesma história ou tema, reforçando o caráter coletivo da obra audiovisual e os conflitos referentes ao papel do autor e do autorismo.

Palavras-Chave: Book trailers; adaptação literária; autorismo; narrativas transmídia; indústria audiovisual.

Abstract

Adaptations of literary works for cinema are nothing new. Today, with new technologies and the expansion of the audiovisual market around the world, we now see a reverse phenomenon - films being converted into books and HQ. And finally, many publishers are filming “trailers” of their novels before launching them – book trailers are everywhere. In transmedia storytelling, multiple platforms offer unique content about the same story or theme, reiterating the collective character of the audiovisual work and the conflicts in reference to the role of the author and authorism.

Keywords: Book trailers; literary adaptation; authorism; transmedia storytelling; audiovisual industry.

Introdução

Quando o polêmico cineasta mexicano Guillermo del Toro anunciou o lançamento do livro “Noturno” (*The Strain*, 2009), o primeiro da Trilogia da Escuridão (*The Strain Trilogy*), seu lançamento em book trailer causou alvoroço. O material não se parecia com um vídeo release, caso da maioria dos *book trailers* disponíveis na Web, e sim com o *teaser* de um filme de terror. A trilogia foi uma parceria de Del Toro com o escritor americano Chuck Hogan, seguida por “*The Fall*” (A Queda, 2010) deu continuidade à Trilogia da Escuridão (*The Strain Trilogy*), concluída com a publicação de “*The Night Eternal*” (A Noite Eterna), em 2011. A trama mescla elementos narrativos de seriados televisivos como a franquia SCI e o assunto da moda – vampirismo. O livro fala de uma invasão de vampiros em Nova York, causada por um vírus, que pode causar uma pandemia mundial. Por meio de uma conta no Twitter, criada pela editora, no caso do Brasil, a Rocco, era possível acessar todas as novidades referentes ao lançamento, incluindo o trailer do livro e um vídeo no qual Del Toro comenta sobre seu processo criativo. O book trailer sugeria a inevitabilidade da trilogia se transformar em cinematografia. Na verdade, Del Toro pensou o projeto como uma série para a televisão², conforme ele mesmo explicava em um dos vídeos, o que influenciou a forma como ele desenvolveu a narrativa literária. O objetivo era que cada capítulo do livro tivesse um gancho para o episódio seguinte, por exemplo.

O lançamento poderia ser analisado dentro de uma tendência que não é recente entre o mercado livreiro e o cinema e que remonta ao início da história do cinema – a adaptação de obras literárias para o cinema – e até mesmo dentro de uma perspectiva de novas estratégias do mercado editorial, premido pela expansão do audiovisual. Entretanto, ao considerarmos o entorno destas manifestações, veremos que o impacto do processo de convergência midiática extrapola considerações que inicialmente giravam em torno da factibilidade do e-book. Na verdade, ao lançar um *teaser* baseado em seu livro, Del Toro sugere que estaria promovendo, indiretamente, um possível projeto. Desta forma, o book trailer seria mais uma estratégia de marketing para vender uma ideia do que uma mera ferramenta de divulgação. Além disso, o livro transforma o diretor no dono da história e do argumento do filme, o que incide diretamente sobre a questão de direitos autorais.

Del Toro já havia polemizado o suficiente ao declarar em entrevistas anteriores ao lançamento do livro que associava o sucesso da trilogia “Senhor dos Anéis” ao fato de Peter Jackson ter sido responsável pela produção do filme e dos videogames, o que teria contribuído para um controle autoral maior sobre a obra. O diretor de “O Labirinto do Fauno” também revelou que os jogos influenciavam os seus filmes, pois usam a direção de arte, cor e roteiro de uma forma que o cinema costuma deixar de lado. Para ele, os jogos não deveriam constituir universo separado dos filmes (ROLLING STONE, 2009). Ou seja, lançar um livro seria como lançar o marco inicial de um projeto transmídia.

Os conceitos de transmídia e o de multiplataforma, embora aparentemente semelhantes, trazem conflitos diferentes do ponto de vista da autoria. Os produtos multiplataforma estariam mais associados ao conceito de multimídia tal qual colocado por Pierre Levy em seu famoso estudo sobre cibercultura, a “universalidade sem totalidade” (LEVY, 1999), como um produto que pode ser colocado em diversos suportes, e que oferece interatividade para o usuário. Na verdade, o conceito de transmídia não tem a ver com a ideia de digitalizar um livro e publicá-lo online, que se popularizou, e sim de criar um projeto que possua conteúdos específicos em mais de uma plataforma, que se referem ao mesmo tema ou à mesma obra de ficção, oferecendo níveis diferenciados de fruição. O que no caso do cinema, em geral, significa um projeto que reúne vídeos, filmes (televisão e cinema), músicas, livros e games. “Cada vez mais, os magnatas do cinema consideram os games não apenas um meio de colar o logotipo da franquia em algum produto acessório, mas um meio de expandir a experiência narrativa”, assinala Jenkins (2006) na introdução de seu livro que se tornou uma referência para discutir convergência midiática. O problema estaria em como conciliar os diferentes processos de produção. “Seriam relações difíceis de sustentar, já que todas as partes temiam perder o controle criativo, e já que o tempo necessário para desenvolvimento e distribuição era radicalmente diferente”.

No Brasil, por exemplo, projetos transmídia do porte de um Harry Potter por enquanto, estão fora de cogitação. Em conjunto com o lançamento de “Tropa de Elite – O inimigo agora é outro”, que aborda corrupção política, mídia sensacionalista e a presença de milícias na favela, foi lançado o livro “Elite da Tropa 2” (2010), escrito por Rodrigo Pimentel, Luís Eduardo Soares, ex-Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Cláudio Ferraz e André Batista. O livro traz a seguinte epígrafe: *“Este livro narra histórias verdadeiras e fictícias. Cabe a você aplicar os adjetivos a cada episódio e personagem”*. O filme foi a maior bilheteria da história do cinema nacional. E embora os autores do livro recusem a categoria de livro-reportagem, ele é consumido desta forma pela audiência, uma vez que suas histórias se situam no limite entre ficção e realidade. Em todo caso, livro e filme são parte de um mesmo projeto, e oferecem conteúdos distintos.

Outro produto nacional a trabalhar conteúdos específicos em mais de um suporte foi o documentário “Falcão, Meninos do Tráfico” (2006), de MV Bill e Celso Athayde. O documentário, produzido pela Central Única das Favelas (CUFA), foi exibido no programa Fantástico, da Rede Globo, e ganhou prêmios internacionais, como melhor documentário no 8º Film Festival Internazionale di Milano (MIFF) e o prêmio Rei da Espanha, na categoria televisão, de jornalismo internacional, em Madri.

O livro trazia conteúdos adicionais que não entraram no documentário. A explicação dada pelos autores foi a de que eles haviam deliberadamente excluído alguns trechos, editados das entrevistas, para evitar o usual sensacionalismo com relação a sexo nos bailes funks, por exemplo.

Mas afora esses exemplos, a questão no Brasil engatinha. Seriados como a franquia brasileira 9 MM, da Fox, usaram o recurso dos games e de performances, para divulgar o seriado, por ocasião do seu lançamento. Os games são o recurso mais comum de seriados e produções, As telenovelas, o formato seriado nacional mais popular, só recentemente passou a incorporar o conceito de conteúdos multiplataforma. Filmes como “Acquária” (Brasil, 2003, Flávia Moraes), e “Meu nome não é Johnny” (Brasil, 2008, Mauro Lima) também fizeram uso do recurso.

O livro, ainda que reproduzido em série, conserva a questão da autoria identificada pela forma de produção artesanal. Livros são em geral, produzidos por um único autor, ao menos este é um dos padrões da literatura universal, mas existem formas narrativas mais propensas a produções em parceria, caso do livro de Del Toro ou ainda das HQs.

Cinema e Literatura

As relações entre cinema e literatura são anteriores a estas novas tendências. Antes do surgimento dos *nickelodeons*, o principal meio difusor de filmes era o teatro burlesco, o *vaudeville*, em que a performance e a forma narrativa final eram construídas pelo *showman*-exibidor. Era ele quem decidia a velocidade do filme, os acompanhamentos sonoros, a ordem das “vistas”. Preocupados com a autonomia do plano, os primeiros cineastas não se preocupam muito em construir relações temporais e narrativas com os planos (COSTA *in* MASCARELLO, 2006).

Os primeiros escritos sobre cinema foram em grande parte produzidos por pessoas ligadas à literatura. Muitos deles, como Massimo Gorki, mostravam-se ambivalentes com relação ao cinema. De um lado, a nova forma de expressão artística era saudada como instrumento de democratização, e de outro, como um fator que poderia levar à degradação moral, coincidentemente a mesma proposição da Igreja Católica (ALCANTÂRA, 2007). Estas reações refletem três tradições discursivas: a hostilidade platônica às artes miméticas; a rejeição puritana às ficções artísticas e o escárnio histórico das elites burguesas pela plebe imunda e ignorante (STAM, 2004).

A ideia do cineasta como autor foi herdada da tradição literária (STAM, 2004) e (BERNADET, 1994). Embora a noção tenha entrado em voga a partir da década de 50, ela já está presente no cinema mudo. Em 1921 o realizador Jean Epstein aplica o termo autor aos cineastas, enquanto Delluc analisava filmes de Griffith, Clapin, como protoautoral.

O cinema falado vai retomar a ideia de autoria privilegiando o roteirista como o autor da história. Graças as suas numerosas revistas especializadas e figuras de destaque – Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac e Riccioto Canudo, do movimento impressionista francês – a França vai se tornar um espaço privilegiado de reflexão sobre o cinema comercial e de vanguarda (STAM, 2004).

Como vai colocar Genette, é a literatura que vai emprestar ao cinema uma aura de obra de arte num momento em que o gênero cinematográfico busca se estabelecer como expressão artística (GENETTE *Apud* NEALE, 2000), deixando de ser o cinema das atrações. No entanto, não vai ser este o único período em que a literatura vai se colocar como validação de uma narrativa cinematográfica.

Se o cinema europeu tendia, então, a se afastar do modelo romanesco tradicional, a indústria cinematográfica hollywoodiana, voltada para o entretenimento, consolidou-se seguindo padrões já consagrados da narrativa literária. Daí que Jorge Luis Borges vá afirmar que, com os westerns, “Hollywood, por razões comerciais, naturalmente, salvou a épica, num tempo em que os poetas tinham esquecido que a poesia começou pela épica” (Cozarinsky, 2000, p.15). Assim, quando no pós-guerra, as artes buscavam se revitalizar, retomando algumas propostas das chamadas vanguardas históricas, a vertente norte-americana da produção cinematográfica confirmava sua vocação de herdeira da narratividade que a literatura renegava e da figuração que as artes plásticas rejeitavam – o caráter industrial do cinema acabava por reafirmar a dimensão popular de sua estética, o que o levava a buscar soluções de sucesso já comprovado pela literatura narrativa de tipo tradicional. (FIGUEIREDO, 2010, p. 5)

A problematização da questão da autoria na obra de arte se coloca com mais ênfase a partir do desenvolvimento industrial, logo no primeiro estágio do capitalismo. O texto de Benjamin “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1996), vai abordar a questão da perda da aura, e conseqüentemente, fica implícita ali a problematização da autoria. Vários filósofos se preocuparam no passado com a conceituação de autor, inclusive Valéry, citado por Gerard Genette, para quem “toda obra é a obra de muitas coisas além de um autor” e ainda, segundo o próprio Genette “o verdadeiro operário de uma bela obra...não é realmente ninguém”. Outras escolas e autores vão abordar diretamente a questão.

Edgar Morin em “O Espírito do Tempo” comenta que a autoria da obra de arte na sociedade industrial, e particularmente na cinematográfica, é coletiva, e, portanto, nada mais natural que a reação pequeno-burguesa dos intelectuais contra a transformação da arte em mercadoria. Essa a origem do conceito de cinema de autor (MORIN, 2002), o famoso conceito surgido a partir da Nouvelle Vague, em oposição ao modelo de cineasta proposto pelo cinema americano dos grandes estúdios, em que o autor teria controle de todas as etapas do processo de produção.

O relevo do papel da produção na obra cinematográfica contemporânea chega a colocar em xeque a autoria do diretor. Em “O autor no cinema” Jean-Claude Bernadet elabora um estudo comparativo entre o cinema nacional e o francês que problematiza esse tema. No apêndice de sua obra, citando artigo de Gore Vidal, “Quem faz o cinema”, de 1976, Bernadet tece algumas considerações sobre a questão:

O diretor era rei até 1927, quando o advento do falado o tornou secundário, até dispensável, em relação ao escritor do roteiro. São os técnicos que, coletiva ou individualmente, realizam o trabalho do diretor. Mas sem roteiro escrito, não há filme. A polêmica não é recente e Vidal não a renova. E, na situação atual – dominada pelos agentes – nem mesmo o roteirista é criador do filme (BERNADET, 1976, p.185).

O fato é que cinema, sem deixar de ser arte, é uma produção comercial, uma mercadoria, que depende diretamente da sua reprodução (exibição, distribuição) para ser fruída. Historicamente, o cinema vai buscar no teatro e na literatura histórias e temas que lhe permitam alcançar um teor “artístico”, diferenciando-se para sempre da precariedade narrativa do cinema de atrações. Neste momento, o autor, da peça e do livro no qual se baseia o filme, e o roteirista, ganham o título de autor, e predomina muitas vezes sobre a figura do diretor, que se confunde com a do produtor.

A consolidação da indústria de Hollywood é que vai fazer surgir a ideia de um roteirista que trabalha em equipe como um funcionário de uma grande empresa. Na indústria moderna e na pós-moderna, o diretor, cada vez mais, parece ser apenas uma peça da engrenagem. Dentro dos *blockbusters* baseados em *pulp fiction* e HQ, que nos devolveram à ficção seriada dos primórdios do cinema, é comum contratar mais de um diretor para poder fazer três episódios quase que simultaneamente, caso da série *Crepúsculo*, baseada na série de livros homônima, da autora americana Stephanie Meyer.

De qualquer forma, os exemplos comentados até aqui poderiam ser analisados como fenômenos mundialmente associados ao fenômeno *best seller*, categoria na qual podemos inserir obras de qualidade literária tão diversa quanto os romances de Paulo Coelho, ou ainda praticamente toda a literatura sobre vampiros que parece dominar a cena editorial – *Southern Vampires* da americana Charlaine Harris, origem da série televisiva da HBO, *True Blood* (HBO, 2008-2013) . Sem falar da saga de Harry Potter, o bruxinho que transformou seus três personagens principais -- Grint, Daniel Radcliffe (que interpreta o menino mago Harry Potter) e Emma Watson (Hermione) - em multimilionários e sua criadora, J.K. Rowling, no maior fenômeno editorial da década. Embora a obra tenha sido concebida e parcialmente escrita antes do filme, é notório que sua autora sempre vislumbrou a possibilidade de transformar sua estória em roteiro. Os livros da coleção Harry Potter foram lançados estrategicamente antes de cada um dos filmes da série, com acompanhamento da mídia segundo a segundo, transformando sua leitura em evento midiático sem precedentes.

No âmbito da discussão legal sobre os direitos autorais no cinema, os dados apenas reforçam essas estratégias de cineastas que passam a escrever livros, que aparentemente estão mais voltadas para assegurar os direitos dos autores sobre os direitos das *majors*, uma vez que no caso da indústria hollywoodiana, e de boa parte dos países anglófonos, prevalece a lei do copyright, em que a empresa produtora do filme tem plenos poderes sobre a obra.

Direitos autorais e a questão cultural

Do ponto de vista legal, no Brasil, os donos do filme são o diretor, o autor do argumento, da trilha sonora e o produtor³. O roteirista não tem relevância dentro da questão autoral. O filme é uma obra coletiva, portanto, não estabelece quem vai ter os créditos, mas desde que seja possível destacar as participações individuais. Se o diretor acumula a função de produtor, presume-se que seja ele o verdadeiro autor, no cinema. Não existe titularidade para pessoa jurídica, ou seja, uma empresa não pode ser detentora desses direitos.

O produtor enquanto realizador do negócio é o polo ativo das contratações dentro do processo: argumento, tema, diretor. A obra audiovisual é fruto deste trinômio legal, e não do esforço intelectual de uma única pessoa. A tipificação artística da obra é que investe o seu idealizador de coautoria - trilha sonora, figurino, cenário, argumento e não a sua qualidade artística. Dentre estas atividades, algumas são diretrizes e outras são dirigidas. O autor do assunto é o instaurador da história. O diretor é o centro de todos os movimentos criativos e técnicos (CRIVELLI, 2005). Por conta da WEB e das novas tecnologias (celulares, tablets), a LD 98 passou a ser duramente criticada.

As questões de autoria permanecem. Se o autor do argumento é o roteirista, ele é coautor da obra, por exemplo. Já a música e o texto podem ser considerados como forma de criação primígena ou derivada – adaptações, traduções. O autor da obra originária e o autor da adaptação ou obra derivada são coautores dentro do processo de produção da obra cinematográfica.

Já o conceito de comunhão criativa não é pacífico. Muitos defendem que se a obra não foi criada com o objetivo de servir ao filme, o autor primígeno mantém a autoria somente da obra que gerou a adaptação. Não existe a comunhão criativa para o estabelecimento de coautoria.

No mundo, existem várias correntes que defendem a titularidade originária de direitos autorais à figura legal do produtor, como ocorre com a lei do copyright nos EUA. No Brasil, Henri Jenssen, Carlos Alberto Bittar e Limongi França defendem essa possibilidade, sendo este último signatário da ideia do “autor por encomenda” não ter o mesmo estatuto de um autor a priori. Muitos defendem a autoria do produtor-autor, comum a certas cinematografias, como a brasileira, mas uma condição muito específica. Outros defendem abertamente essa posição.

Os titulares de direitos do autor estão presentes em todas as etapas do processo criativo. Tecnicamente, podemos designar o criador como autor ou titular originário. Trata-se aqui da titularidade da base (CRIVELLI, 2005), título de qualidade originária que pode dar origem a diversas outras titularidades, como, por exemplo, a titularidade patrimonial, a única que é negociável.

A titularidade abriga um conjunto de faculdades morais e patrimoniais inerentes à propriedade intelectual. Esta composição mista propicia a transferência de direitos de autor a terceiros. Este adquirente passa à qualidade de titular patrimonial dos direitos do autor, um titular derivado. Sua titularidade origina-se da titularidade-base que nasce da criação.

A obra audiovisual cinematográfica é composta por contribuições técnicas, intelectuais, patrimoniais, artísticas e industriais, daí a sua complexidade, que tende a ter mais impacto com o fim do suporte fílmico e os processos de produção e pós-produção digital. O diretor mencionado na Lei dos Direitos Autorais de 1998 (LDA 98) é o diretor cinematográfico, e não o de fotografia, o diretor artístico ou de produção. A LDA não descreve com exatidão o ato de criação protegido pelo direito de autor. Assim, os elementos determinantes da autoria e coautoria são extraídos da doutrina, fonte que preenche as lacunas da lei. Um ato de criação precisa estar contaminado de genialidade e personalidade. A originalidade é dispensável. Já a criatividade deve ser visível ao menos por profissionais especializados. A personalidade é um instrumento incisivo na criação da obra audiovisual.

Se uma obra foi criada para o vídeo ou o cinema e passa por um remake, ainda que este apenas atualize dados, pode ser considerada uma adaptação do ponto de vista autoral. Pela lei brasileira, seu autor, mesmo que não seja responsável pelo remake, mas seja pelo argumento, é coautor. Uma prática comum na televisão americana, e também entre produtos de televisão e cinema, é a conhecida como *spin-off*, em que personagens da trama são aproveitados, mas não necessariamente com a mesma história ou argumento.

No Brasil, pela própria descontinuidade histórica da produção, isso é recente enquanto projeto comercial, mas pode ser visto com mais frequência a partir de “Cidade de Deus” (2002) e da série “Cidade dos Homens” (Globo, 2002-2005), que se converteu em filme (2007) e do projeto transmídia *Antônia*, que incluiu filme, série e conteúdos digitais. O documentário “Antônios”, sobre os avôs das protagonistas, serviu como um pretexto para discutir a vida na Brasilândia, bairro de periferia de São Paulo onde a ação se desenrola, e um quadro para o programa “Fantástico”, o “Dicionário de Emília”, produzido pela 02.

Em ambos os casos, o autor do argumento prevaleceria como sendo o autor que tem direitos sobre a obra. Nas sequências prevalece a mesma concepção. Nas franquias, o franqueador, que pode ser pessoa física ou jurídica, cede ao franqueado os direitos autorais do uso de uma obra ou ideia. Mas trata-se, pela visão do direito brasileiro, de uma cessão para finalidades específicas. O franqueado jamais terá direito ao uso para qualquer outra finalidade que não aquela especificada no contrato de franquia. Em Portugal, o critério de personalidade da obra é o mesmo do Brasil. São coautores o realizador (diretor), o autor do argumento, dos diálogos (caso seja pessoa diferente), e o autor da banda musical. O autor da obra preexistente não é reconhecido.

As franquias no cinema, entretanto, são em sua grande maioria americanas, ou japonesas. Nos EUA, prevalece a lei do *copyright*, que dá plenos poderes à empresa. No Japão, a lei é semelhante. Na França, a Lei nº 92.597, de 01-07-1992, emendada pela lei 97.283, de 27-03-1997, é um modelo aberto com presunção relativa de titularidade. Admite-se a alteração dos legalmente nomeados coautores quando provada a efetiva participação de outros.

Não havendo prova em contrário a legislação francesa entende serem coautores o autor do roteiro, o autor da adaptação, do diálogo, da composição musical, feita ou não de encomenda para a obra, e do diretor. Diferentemente do Brasil, o autor da obra preexistente será considerado coautor da obra audiovisual. Na Itália, a Lei nº 633 de 22-04-1941, emendada pelo decreto-lei nº 154 de 26-05-1997, usa o mesmo critério adotado pelo Brasil, definindo como coautores: o argumentista; o cenógrafo, o compositor da música e o diretor artístico.

Nos EUA, a legislação do copyright norte-americano, de origem anglo-germânica, assim como ocorre no Reino Unido, tem bases diferentes do sistema romanista (Brasil, Portugal, Itália e França). Na seção 201 (b) do copyright Act (Circular 92) a titularidade pode variar conforme o regime contratual estabelecido entre as partes. O contrato de trabalho nos EUA limita a titularidade de direitos do autor e transfere por ficção legal a titularidade originária da obra ao empregador-produtor. Os dois regimes mais constantes são o *work made for hire* e o *joint work*. No primeiro, o autor é o produtor, e no segundo, estabelece-se uma parceria, mas não existe relevância quanto à personalidade do criador. No copyright o contrato é o melhor instrumento de proteção dos direitos morais dos autores.

A forma como cada país regulamenta essa questão não deixa de ser indicial da forma como a produção da obra é entendida dentro do processo cultural local e da própria indústria do audiovisual. Na atualidade, entretanto, as discussões não se limitam a discutir aspectos da narrativa como nos anos 60, quando surgem diversos movimentos de contracultura e a política de autores possuía uma conotação política específica – em tempos globais a indústria possui extensões locais e está enraizada dentro das produções nacionais de diversas regiões.

A autoria na obra literária, entretanto, não é questionável da forma como se coloca na produção cinematográfica, que é produzido de forma industrial, e que na contemporaneidade, enfrenta ainda as possibilidades introduzidas pelas novas tecnologias sobre a edição e distribuição de imagens. A combinação de narrativa realista e animação proposta por “Avatar” (2009, EUA), que levou o diretor e autor do argumento, James Cameron, a defender em entrevista a utilização polêmica de atores-avatars, causou perplexidade. “Harry Potter”, a saga, trouxe um novo alento à indústria do audiovisual: sua autora fechou um dos maiores contratos dentro da história do cinema, deu-se ao luxo de escolher diretores e interferir no casting. Com isso, o autor do argumento, mais do que o roteirista, recuperou a aura de dono da história dos primórdios do cinema, em que a direção, muitas vezes, era considerada secundária, e nem era creditada.

Toda essa movimentação de revisão de leis, que reflete uma tendência mundial diante do advento da web, revela a dificuldade de se estabelecer parâmetros para a regulamentação do ambiente digital. A legislação brasileira é anterior ao videoteipe, e a possibilidade de utilização de um mesmo conteúdo em diferentes plataformas vem monopolizando os debates. A proposta é fazer uma nova regulação sobre cessão e transferência de direitos, pois a atual legislação ainda é extremamente permissiva em

relação aos autores abrirem mão por meio da cessão total, definitiva e universal dos direitos para terceiros. Outra questão: quando a sociedade pode fazer uso das obras sem pedido de autorização ou pagamento?

Obra de arte ou best seller?

A questão dos *book trailers* suscita a velha discussão entre alta cultura e baixa cultura, introduzida pela Teoria Crítica. Mas é difícil ignorar a sedução provocada pelas imagens. A nova Sherazade do mercado livreiro é Tahereh Mafi, 25 anos, autora da série “*Shatter Me*” (Estilhaça-me, Brasil, 2011), obra lançada em 2011 pela Harper Collins, descrita como um thriller “adulto”, e narrado em primeira pessoa por Juliette, uma garota de 17 anos que possui um toque mortal⁴. O segundo livro da série, “*Unravel Me*” (Liberta-me, Brasil, 2013), foi lançado no início de 2013, e o terceiro, “*Ignite Me*” (Acenda-me)⁵, está prometido para início de 2013. O book trailer segue a mesma linha da trilogia de Del Toro, mas a produção é infinitamente mais pobre, como a maioria dos produtos que estão disponíveis no Youtube e em sites especializados, o que faz lembrar videoclipes. Os direitos do filme já foram adquiridos pela Fox. A obra foi frequentemente comparada à série X-Men, e Tahereh Mafi, sua autora, é uma jovem muçulmana nascida em Connecticut, que se mudou para o Norte da Califórnia, Estados Unidos, aos 12 anos de idade, e que, apesar de não se reconhecer em sua protagonista, uma paranormal, aborda a história de uma jovem que vive entre dois mundos.

Outros exemplos incluem ainda a série “Os instrumentos mortais” – Cidade dos Ossos (2007), fantasia urbana que se passa em Nova Iorque, da escritora Cassandra Clare, convertido em filme (2013) dirigido por Harald Zwart, e estrelado por Lily Collins, a filha do músico Phil Collins, do Genesis, que se tornou famosa por viver a Branca de Neve em “Espelho, Espelho Meu” (*Mirror. Mirror*, 2012, EUA). Nos sites especializados surge ainda o termo *cinematic book trailers* para se referir ao fenômeno, que é comparado aos videoclipes, formato que se popularizou na década de 80 através da MTV e mereceu ensaios sobre a linguagem pós-moderna de diversos autores como John Godwin e E. Ann Kaplan. O mais recente é o videoclipe de Taylor Swift para “Jogos Vorazes” (*The Hunger Games*), obra de Suzanne Collins. O que distinguiria um *cinematic book trailer* de um *video music*⁶ book trailer seria a ideia de não atrelar a obra diretamente à promoção do filme já existente, como no caso do videoclipe “Alice”, de Avril Lavigne, que funcionou como um trailer do filme “Alice no País das Maravilhas” (2010), de Tim Burton. O interessante deste conceito é que as imagens estão atreladas à obra e nunca ao filme diretamente, o que implica uma reafirmação do papel do autor da história dentro do processo de produção.

Saindo do mercado específico de circulação dos *best sellers*, entretanto, nos deparamos mesmo no Brasil, com alguns desdobramentos destas novas estratégias que fogem completamente do circuito das *majors*. Mesmo porque o desenvolvimento de uma indústria cultural nacional de peso, e, sobretudo,

de uma produção cinematográfica vai se consolidar a partir dos anos 70, com o apoio do Estado e a base proporcionada pela Embrafilme, e adentra os anos 90 sob os auspícios de leis de renúncia fiscal e mecenato, que abrem as portas tanto para os produtores nacionais quanto internacionais.

O filme “O Invasor” (2002), do diretor Beto Brant, aclamado por boa parte da crítica como uma obra contundente e significativa da recente produção nacional que alcançou novamente repercussão internacional a partir de “Central do Brasil” (1998), e “Cidade de Deus” (2004), foi baseado em um esboço do romance “O Invasor”, do escritor e roteirista Marçal Aquino. O diretor Brant leu e decidiu transformar a história em filme antes mesmo de ela ser concluída. O livro foi finalizado depois do filme, que tem como um dos roteiristas o próprio Marçal Aquino, e guarda sua especificidade com relação ao roteiro. Se no filme de Brant, o grande protagonista é o personagem-título, interpretado pelo ex-Titã Paulo Miklos, no romance, a figura do engenheiro interpretado por Marco Ricca, certamente ganha outro contexto, uma vez que é ele o narrador. Aquino acredita que o filme não influenciou diretamente o livro, e que se as pessoas passaram a ler mais por causa do filme, esse movimento de forma geral, contribui em muito para uma expansão da literatura⁷. Aquino já expressou em diversas entrevistas publicadas a sua relação com literatura e cinema, afirmando que se considera um escritor, acima de tudo, e que não vê problema em ampliar sua legião de leitores em função do cinema.

Totalmente distinto deste movimento são os livros que publicam o *making of*, ou o roteiro dos filmes, ou ainda os livros que são por vezes ressuscitados pelos filmes.

Vendido como uma espécie de “Alta Fidelidade” tupiniquim (uma alusão ao ótimo filme do diretor inglês Stephen Frears, baseado no livro homônimo de Nick Hornby), “Durval Discos”, filme de Anna Muylaert, conta a história do simpático Durval, um rapaz que já deixou a adolescência, mas não consegue se emancipar, paulistano padrão, dono de uma loja de discos usados, colecionador e amante dos LPs, e que, como não poderia deixar de ser, mora com a mãe. O roteiro do filme foi publicado.

A publicidade do livro “O Jardineiro Fiel”, do popular autor de *best sellers* John Le Carré, veiculada nos jornais por ocasião do lançamento da película, adaptação de Fernando Meirelles para o cinema, começava com a seguinte frase: “O livro foi parar no cinema por um brasileiro. Agora pode parar em suas mãos”. Na verdade, apesar da ousadia, reflete uma velha prática do marketing deste segmento, de pegar carona no sucesso do filme, ou vice-versa, de atrair os leitores do livro para a sala de cinema. Mas Carré não chega a ser uma referência literária de peso. Já a especulação provocada pelo mesmo Meirelles ao adaptar para o cinema o livro de José Saramago “Ensaio sobre a Cegueira” gerou sem dúvida expectativas diferentes do ponto de vista comercial.

Difícilmente Saramago, um escritor que transita entre o ensaio e a ficção em suas narrativas, passou a vender mais livros por causa do filme, que na verdade contribuiu para garantir a Meirelles uma aura de autor cult no mercado internacional.

O caso de “Cidade de Deus” (2002), dirigido pelo mesmo Fernando Meirelles, também envolveu uma polêmica associando literatura e cinema. A obra literária (1995), do escritor Paulo Lins, ganhou visibilidade e uma versão mais “enxuta”, justificada pelo autor como necessária, após o sucesso internacional do filme.

Houve comentários, publicados pela imprensa, de que as editoras teriam solicitado uma “revisão” da obra para o mercado internacional, aparentemente em função da dificuldade de verter para o inglês os termos coloquiais do livro. Como parte do material utilizado para escrever o livro foi coletado durante os oito anos (entre 1986 e 1993) em que o autor trabalhou como assessor de pesquisas antropológicas sobre a criminalidade e as classes populares do Rio de Janeiro, colaborando com a socióloga Alba Zaluar, acrescido ao fato de que Paulo Lins viveu em Cidade de Deus, a obra acabou sendo descrito muitas vezes em resenhas como “autobiográfico”, em detrimento de suas qualidades literárias. A obra de Lins foi saudada por Roberto Schwarz, um de nossos maiores críticos, como a obra brasileira mais importante da contemporaneidade, por assinalar a passagem da favela romântica de “Rio 40 Graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, para a neofavela dominada pelo narcotráfico. Mas mesmo a crítica de Schwarz reconhece no livro o dinamismo do cinema e o compara aos grandes filmes sobre o gangsterismo (SCHWARZ, 2002). O livro, entretanto, é muito mais indigesto do que o filme, o que não facilita em nenhum momento a sua leitura.

A antropóloga Alba Zaluar rejeitou a obra de Lins e o filme de Meirelles, em diversos artigos e entrevistas publicados na imprensa. Zaluar afirmou que “a representação do conjunto habitacional da favela como sendo um gueto negro é uma forçação de barra para se adequar à estética hip hop”. Para ela, o igualmente polêmico “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha, corresponde a uma exploração da questão da violência mais embasada pela realidade e por um espírito de responsabilidade social⁸. O filme de Padilha, que curiosamente ganhou fama no Exterior com o documentário sobre violência urbana “Ônibus 147” (2002)⁹, muitas vezes associado a “Cidade de Deus”, também se baseou num livro, este de caráter assumidamente biográfico, mas romanceado¹⁰, o “Elite da Tropa” (2006), escrito pelos policiais do BOPE André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com o antropólogo Luiz Eduardo Soares.

A publicação de roteiros e até mesmo de peças é anterior ao fenômeno dos *book trailers* e das adaptações de obras literárias para o cinema. Mas a reflexão que os *book trailers* trazem, é sem dúvida, em primeiro lugar, sobre a questão da fruição da obra a partir destes pressupostos, e mais adiante, da questão da leitura do livro e da recepção do filme enquanto prática social.

No Brasil, os grupos de mídia vêm realizando tentativas de trabalhar filmes dentro de uma perspectiva multimídia, mas ainda sem muito sucesso. Um das primeiras produções neste sentido foi “Acquária” (2003), da Globo Filmes e Fox Filmes, dirigido por Flavia Moraes, com fotografia de Lauro Escore, não por acaso um filme de ficção científica, cuja ação teve como cenário

o deserto de Atacama. O filme protagonizado pela dupla musical composta pelos irmãos Sandy e Junior, hoje em carreira solo, foi lançado conjuntamente com um game. O filme não emplacou, mas o game virou cult entre os fãs.

O documentário “Antônio”, produzido dentro de *Antônia*, série e filme, aparentemente funcionou apenas como apoio para a promoção do filme. Depois foi a vez de “Meu nome não é Johnny”, e um dos maiores sucessos de bilheteria nacional de 2008, que contou com o suporte em sua campanha de marketing de um *alternativa reality game*, os ARG, utilizados em franquias como “*Batman Begins*” e que possuem grande impacto entre os adolescentes do mundo inteiro. “Obsessão Compulsiva 9” (2007-2008), ARG do filme “Meu Nome Não é Johnny”, estrelado por Selton Mello, foi o primeiro caso de sucesso da história destes jogos no Brasil (ANDRADE, 2009). No mundo inteiro, os ARGs (NETO, 2008) se tornaram uma referência popular, sempre associados a filmes, séries, games, marcas famosas. No Brasil, eles surgiram em 2001, e já somam mais de 30 projetos. Em termos de conteúdos, eles certamente contribuem para expandir o universo diegético do filme, transformando seus personagens em entidades familiares ao grande público, mesmo para quem não assistiu ou desconhece a história. O mais recente fenômeno midiático mundial a explorar todas as possibilidades do *cross media* sob o impacto da web é a produção 3D da Disney, “*Alice in Wonderland*”, cujo lançamento começa a se articular a partir do videoclipe de Avril Lavigne, e cujo portal reinventa a história de Alice, mais velha na versão de Tim Burton, criando um ambiente que não somente se beneficia do imaginário criado ao longo de anos pela obra de Lewis Carroll, mas o amplia. No Brasil, um dos games, um jogo para PCs inspirado no filme, foi lançado no Brasil pela Positivo Informática. O jogo foi feito pela empresa francesa *Etranges Libellules*. A Disney Interactive criou jogos para as plataformas Wii, Nintendo DS, PC e iPhone. Burton, ao contrário de Del Toro, entretanto, não parece muito interessado em games. Mas sua estética inconfundível, para muitos inspirada no expressionismo alemão, está presente em todos os produtos Alice, e muitos de seus filmes, que se amparam numa riquíssima identidade visual que de fato lembra os caligrafistas, se prestam com facilidade ao universo dos games.

A levar em conta os últimos escritos de Canclini (2006) sobre a indústria cultural na pós-modernidade, algumas considerações podem começar a se delinear. Dificilmente voltaremos a pensar o cinema ou mesmo a literatura fora do ciberespaço e dessas novas relações. Para ele, a passagem do cinema de representação da identidade nacional para sua realocação em mercados transnacionais tanto na Europa quanto na América Latina introduz novas considerações. A transnacionalização das indústrias culturais transformou as esferas públicas, a comunicação social, a estrutura da informação e de entretenimento em partes integrantes das redes globais e regionais. E dentro da televisão, por exemplo, as audiências demonstram pouco interesse pela produção audiovisual de seu próprio país.

O papel das salas de exibição, os multiplexes, é parte de um projeto de convergência digital. Os filmes ainda são exibidos nas salas, mas o *windoning* faz que outros formatos digitais ganhem relevância na distribuição

e circulação da obra (CANCLINI, 2008). Por outro lado, a dependência do cinema americano do mercado externo aumenta. E na luta contra a pirataria, sem dúvida, o 3D marca pontos. No entanto, muitos estudos dão conta de que os produtos piratas são consumidos por pessoas que não frequentam as salas, não possuem *teve a cabo* e se valem deste mercado para suprir deficiências de exibição.

Os jovens que cresceram na era da pirataria fazendo download da Internet são movidos a ter uma relação natural com a televisão, com os games e os portais, diferente das gerações que os precederam. E se valem disso para driblar os altos preços cobrados por esse mercado global, com circuitos de distribuição dominados pelas *majors*.

Crescem as diferenças entre cinéfilos e videófilos (CANCLINI, 2008). Para ele, entretanto, em vez de lutar contra esta tendência, ou mesmo continuar a lutar por uma reserva de mercado para as produções latino-americanas, dominado pelo produto de origem americana, o grande desafio seria criar produtos audiovisuais interculturais se beneficiando de todas estas novas possibilidades.

No caso do Brasil, a dificuldade de acesso à banda larga ainda é empecilho para que os projetos transmídia anunciados pelos grandes grupos se transformem em realidade. O projeto Banda Larga para Todos, um desdobramento do acordo negociado para garantir a fusão Oi-Brasil Telecom, deveria contribuir para a expansão desses projetos, mas por enquanto a lentidão de sua implementação não faz pensar em mudanças em curto prazo.

Conclusões

Os *book trailers* se tornaram uma estratégia bastante popular de venda de livros e vêm conquistando leitores no mundo inteiro. As obras tidas como mais sérias, entretanto, permanecem à margem deste processo, que muitos produtores identificam com a ascensão do videoclipe, que possibilitou a muitos jovens cineastas realizar seu seus primeiros curtas-metragens, mas também serviu como experiência para designers e artistas plásticos da videoarte experimentarem novas formas de expressão (JAMESON, 1996). A qualidade da maioria dos *book trailers*, entretanto, deixa a desejar, e eles surgem ainda associados a livros de ficção seriada que já nascem com o projeto de se converterem em filmes ou seriados de televisão, espelhados em *blockbusters* como a saga “Crepúsculo”, “Harry Potter”, como parte integrante de um projeto cinematográfico transmidiático que tem a obra fílmica como a maior referência ficcional. Muitos produtores, e o próprio mercado de editoras, acreditam que essa tendência vai ser predominante em poucos anos, e que os *book trailers* se constituirão em obras específicas, assim como ocorreu com o videoclipe, e que eles representam uma expansão da experiência literária.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Luiz Adolfo de. *Jogos, Cidades e Redes Sociais: Processos de espacialização nos alternate reality games*, Artigo científico apresentado ao eixo temático “Mobilidade, redes e espaço urbano”, do III Simpósio Nacional da ABCiber. São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. *O Autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CANCLINI, Nestor Garcia (2008), *Latin American Cinema as Industry and as Culture: its transnational relocation*. Keynote presented in Transnational Cinema in Globalising Societies Conference, Puebla, Mexico, September 29-31. 2008
- COSTA, Flávia Cesarino . *Primeiro cinema*. In: Fernando Mascarello. (Org.). *História do cinema mundial*. 1 ed. Campinas, SP: Papirus, 2006, v. 1, p. 17-52
- CRIVELLI, Ivana Có, *Os Direitos Autorais na Obra Cinematográfica*. São Paulo: Editora Letras Jurídicas, 2009.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de, *Roteiro, Literatura e mercado editorial: o escritor multimídia*, pág 5, Revista Ciberlegenda, acesso em 20/05/2013 www.uff.br/ciberlegenda/artigo1.html
- JENKINS, Henry, *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999. 260 p.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O espírito do tempo*. Volume I – Neurose. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- NEALE, Steve (ed.2002). *Genre and Hollywood*. London: BFI, 2000.
- NETO, Guilherme. *Advergames: marcas criam e utilizam jogos como ferramenta de Marketing*. Mundo do Marketing, 2008. Disponível em: <<http://www.mundodomarketing.com.br/reportagens/marca/3515/advergames-marcas-criam-e-utilizam-jogos-como-ferramenta-de-marketing.html>>. Acesso em 18 de Maio de 2013.
- ROLLING STONE, SEÇÃO NOVAS, da Redação. Publicado a 30 de maio de 2009, 09h17 “Guillermo del Toro prevê “o Cidadão Kane dos games” para a próxima década. Da redação. <http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5361/> acesso em 18 de outubro de 2009
- STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- Carpenter, Susan. “Not Just for Kids: Author Tahereh Mafi discusses ‘Shatter Me’” in Jacket Copy. Books, authors and all things bookish. <http://latimesblogs.latimes.com/jacketcopy/2011/11/shattere.html> November 28, 2011 | 12:43 pm. Acesso em 14/12/2013.

Webgrafia de Book Trailers

- SIMON AND SHUSTER, Cidade das almas perdidas. Book Trailer. Coleção Os Instrumentos Mortais. Acesso em 14/12/2013
<http://www.youtube.com/watch?v=xe8KIoyMF5M>
- CINEMATIC BOOK TRAILERS Acesso em 14/12/2013. http://cinematicbooktrailers.blogspot.com.br/2013_11_01_archive.html
- HARPER COLLINS. Destroy me, site oficial, uma e-novela escrita por Tahereh Mafi, da série Shatter Me. Editora Harper Collins. Publicado em 17/12/2012. <http://www.youtube.com/watch?v=9Dl17ULugVg>
- Shatter me. Official Book Trailer. Acesso em 14/12/2013
<http://www.youtube.com/watch?v=pT1KL-wmNyU>
- RED14FILMS: Book Trailer production. url: Red14films.com Acesso em 14/12/2013.
- VELASCO, Francisco Ruiz. The Strain Book Trailer: Jail Scene. (USA, 2009). <http://www.youtube.com/watch?v=fTwJUbAZL0c> Acesso em 14/12/2013

Notas

1. Artigo parcialmente baseado em comunicação apresentada durante o Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.
2. Existem especulações, divulgadas pela imprensa, de que o projeto estaria sendo desenvolvido pelo FX, canal do grupo de entretenimento 20th Century Fox, da News Corp., como uma série de televisão.
3. No Brasil, essa regulamentação está sob a lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, e não sofreu alterações essenciais na última alteração, aprovada em 15 de agosto de 2013, que na verdade interferiu mais nas questões de arrecadação e circulação da obra.
4. Jovem adulto é apenas uma categoria criada pelo marketing americano para designar uma obra imprópria para menores.
5. As traduções dos dois primeiros títulos são oficiais, foram lançados no Brasil pela Editora Novo Conceito, em edição impressa e ebook, o terceiro é uma tradução livre.
6. Termo em inglês para videoclipe.
7. Entrevista concedida à autora do texto.
8. Declaração colhida em debate realizado na pre-estreia do filme em São Paulo, no então Espaço Unibanco de Cinema, com a presença do diretor José Padilha, no dia 4 de outubro de 2007.
9. O filme baseia-se no sequestro de um ônibus no Rio de Janeiro por um adolescente que foi um dos sobreviventes do massacre da Candelária. A história foi transformada em roteiro de ficção posteriormente filmado por Bruno Barreto.
10. Ambos, Elite da Tropa (2006) e Elite da Tropa 2 (2010) foram vendidos como literatura policial, mas adotam um tom documental no relato.