

## Referências intermidiáticas em *Invertendo os papéis*, de David Lodge

Prof. Dr. André Soares Vieira (UFSM)

### Resumo:

*O romance Invertendo os papéis (Changing Places, 1975), de David Lodge, reúne em sua técnica de composição o entrecruzamento de mídias, como o cinema, com outros gêneros literários (romance epistolar) e extraliterários (notícias de jornal, panfletos e manifestos). Estamos, portanto, perante uma categoria que se constitui a partir daquilo que Irina Rajewsky denomina de caráter “como se” das referências intermidiáticas, uma vez que uma única mídia – o livro – se refere a outras mídias como o roteiro de cinema, as cartas e os anúncios e notícias de jornal sem deixar de ser um livro que apresenta uma história do gênero romance. A partir desse contexto, o presente trabalho objetiva mapear o modo como essas referências implicam um cruzamento de fronteiras genéricas e discursivas que descentram o próprio fazer artístico ao permitirem a inserção de ligações e arranjos inesperados entre componentes narrativos distintos.*

**Palavras-chave:** intermedialidade, referências intermidiáticas, David Lodge

### Introdução

Segundo Irina Rajewsky, existem três categorias individuais de intermedialidade. Em primeiro lugar, Rajewsky propõe o conceito de intermedialidade em um sentido mais restrito de transposição midiática (adaptações filmicas, novelizações, etc.). Estamos perante um modo de criação de um produto, com a transformação de um determinado produto de mídia – texto, filme, etc. – ou de seu substrato, em uma outra mídia. Trata-se, portanto, de uma concepção de intermedialidade voltada para os processos genéticos de produção: o texto ou o filme originais são a fonte do novo produto de mídia, cuja formação é baseada em um processo de transformação específico da mídia e, obrigatoriamente, intemidiático.

A segunda categoria proposta por Rajewsky diz respeito à intermedialidade no sentido também estrito de combinação de mídias, como é o caso de óperas, filmes, teatro, performances, instalações em computador, quadrinhos, etc. Com efeito, tais mídias apresentam-se como produtos híbridos ao combinarem mídias diferentes em sua constituição. No caso de um filme, imagem, som e diálogos; em uma ópera, canto, música, teatro; em uma performance, dança, música e teatro; nos quadrinhos, imagem e texto. Estamos, portanto, perante os chamados fenômenos multimídia, mixmídia e intermídia, nos quais a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação.

No entanto, é a terceira categoria apontada por Rajewsky que aqui será privilegiada para exemplificar alguns dos processos que envolvem a presença da linguagem cinematográfica na composição do romance *Invertendo os papéis*, de David Lodge. Nessa categoria, teremos a intermedialidade em um sentido restrito de referências intermidiáticas, como é o caso de um texto literário que faz referências a

um filme ao evocar e ou imitar procedimentos e técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades*, efeitos de montagem, linguagem do roteiro, etc. Da mesma forma, podemos pensar em fenômenos como a musicalização da literatura, a transposição de arte e as referências a quadros em filmes. O produto dessas referências intermediáticas se constitui, portanto, em relação à obra ou sistema a que se refere. Aqui teríamos, a rigor, apenas uma mídia, ou seja, a mídia de referência, em oposição à mídia a que se refere, e que está presente materialmente. Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou ainda imita elementos ou estruturas de outra mídia convencionalmente distinta através do uso de seus próprios meios específicos de mídia.

Neste caso, o romance de David Lodge se apresenta como um produto que faz referências a outras mídias ao imitar procedimentos da linguagem do roteiro cinematográfico, além de mimetizar práticas oriundas de outras ordens discursivas ao inserir cartas trocadas entre as personagens e recortes de notícias e panfletos em sua composição. Estamos, portanto, perante uma categoria que se constitui a partir daquilo que Rajewsky denomina de caráter “como se” das referências intermediáticas, uma vez que estamos diante de uma única mídia – o livro – que se refere a outras mídias como o roteiro de cinema, as cartas e os anúncios e notícias de jornal sem deixar de ser um livro que apresenta uma história em forma de romance. Com efeito, um produto de mídia não pode fazer uso ou reproduzir verdadeiramente elementos ou procedimentos de outro sistema midiático, podendo apenas evocá-los ou imitá-los.

É nessa perspectiva que o presente trabalho se configura ao tentar analisar o modo como um romance pode integrar a forma de um roteiro cinematográfico em seu último capítulo. Nesse caso, a noção de intermedialidade se mostra particularmente útil para tentar definir o estatuto do roteiro no romance, uma vez que estamos perante uma obra na qual o conteúdo reflete uma forma de escritura que, desde o começo do último capítulo de *Invertendo os papéis*, reivindica um conceito preciso, a ideia de um filme. Com o romance de David Lodge estaríamos, então, entre duas concepções de roteiro: de um lado a que o considera como um mero objeto de transição entre o texto e o filme; de outro, a que lhe confere o *status* de uma obra acabada e autônoma.

### **Um roteiro fictício**

O romance *Invertendo os papéis* (*Changing Places, a tale of two campuses*, 1975), do escritor e crítico inglês David Lodge, apresenta uma história simples. Numa espécie de homenagem a um de seus mestres, o autor aqui retoma a ideia desenvolvida por Charles Dickens em *Um conto de duas cidades* (*A Tale of two Cities*) para demonstrar de maneira irônica as diferenças culturais não mais entre Londres e Paris, mas entre dois países, a Inglaterra e os Estados Unidos, mais especificamente entre os *campus* de duas universidades: a inglesa Rummidge e a americana Euforia. Philip Swallow é um professor de literatura inglesa da fictícia universidade de Rummidge, nos arredores de Londres. Morris Zapp é também professor de literatura inglesa na Universidade de Euforia, na Califórnia. Ambos participam de um programa de intercâmbio entre as duas universidades que prevê a troca de seus postos durante

seis meses. Deixam, portanto, suas esposas (respectivamente Hilary e Désirée) e partem rumo a seus destinos.

Segundo o próprio David Lodge, o romance trata da história dos dois acadêmicos que, depois de trocarem de emprego no ano de 1969, passam a se relacionar com a esposa um do outro. No decorrer da história, trocam diversas outras coisas, como experiências, valores, atitudes e linguagens numa trama altamente simétrica, em que todos os acontecimentos em um lugar têm algum equivalente ou reflexo no outro.

O romance é dividido em seis capítulos. O primeiro, chamado de "O voo" mostra as viagens dos dois professores: o avião de Philip atravessando o Oceano Atlântico em direção ao leste, enquanto que o de Morris voa para o oeste. Os dois aviões por pouco não se chocam. Aqui já nos deparamos com uma mudança quase imperceptível: a narrativa passa do tempo presente no capítulo I para o tempo passado no capítulo II, intitulado "A adaptação", em que cada um se familiariza com seu novo *habitat*. O terceiro capítulo, "A Correspondência", é apresentado como um romance epistolar por meio de uma série de cartas trocadas por Philip e Hilary, de um lado, e por Morris e Désirée de outro. O capítulo quatro, "A Leitura", consiste de trechos de jornais e de outros documentos lidos pelas personagens: artigos jornalísticos locais que descrevem ou relatam as implicações político-sociais dos dois acadêmicos em seus novos meios de atuação. O capítulo cinco, "A Mudança", é escrito segundo um estilo mais tradicional, mas se afasta do padrão de alternância usado nos capítulos anteriores e apresenta as experiências interligadas de Philip com Désirée, esposa de Morris, e de Morris com Hilary, esposa de Phillip. Finalmente, o sexto e último capítulo, "O Final", surpreende pela forma assumida pela narrativa: a de um roteiro cinematográfico.

O capítulo se abre com palavras de natureza codificada, remetendo às didascálias típicas que introduzem um texto roteirístico: Exterior, esquerda para a direita, trilha sonora, enquadrar, plano sobre... Aos poucos, as personagens voltam a aparecer, primeiramente nas indicações de cena e de ação das didascálias, e, em seguida, nas passagens dialogadas agora apresentadas na forma de discurso direto e precedidas por seus nomes em itálico e centralizado.

Na verdade, não estamos tão distantes da forma como o capítulo precedente terminou. Ao final do capítulo 5, Hilary recebe um telefonema de Désirée. Ela vai até Morris, que está saindo do banho, e lhe conta o que conversou com sua esposa. Désirée revela que estava tendo um caso com Philip, o que faz com que Hilary igualmente lhe diga que ela faz o mesmo com Morris. Em diálogo direto, Hilary comunica então a Morris que, ao saber disso, Désirée havia proposto um encontro dos dois casais para que discutissem a situação. Tal encontro, espécie de conferência, acaba se realizando em Nova York, a meio caminho entre a Califórnia e o Reino Unido, durante o qual os quatro protagonistas deveriam discutir e resolver seus problemas matrimoniais e, por extensão metalinguística, a possível resolução (*dénouement*) de sua história; ou seja, a história que vem sendo narrada em *Invertendo os papéis*.

Evidentemente, um roteiro não pode ser lido como um romance. No entanto, ao apresentar-se como a continuação do capítulo 5, eminentemente dialogado, o

último capítulo de *Invertendo os papéis* causa menos impacto ao leitor, pois os diálogos lá estarão, sendo novamente trocados pelas personagens do romance. Excetuando-se os diálogos, a diferença entre romance e roteiro mostra-se em seu aspecto formal. Primeiramente, a escrita romanesca permite a descrição exhaustiva de uma ação, podendo inclusive exprimir o pensamento de uma ou mais personagens. Já em um roteiro, enunciados como "ele pensa que" tornam-se inconcebíveis. Conforme percebeu Christophe Gauthier,

Se ele (o enunciado) não está inscrito em uma réplica, não tem direito à existência; não tem, por assim dizer, nenhum valor cinematográfico. O roteirista deve então buscar alternativas se quiser expressar o sentimento exterior de uma personagem: pode recorrer à voz em *off*, ao *flashback* ou ao *flashforward* (GAUTHIER, 1999, p. 42).

Em segundo lugar, o formato particular do roteiro, com seu vocabulário técnico, pouco tem a ver com os modos de escritura do romance. Essa é a grande diferença que salta aos olhos do leitor ao se deparar com o último capítulo do romance de Lodge, o que vem a exigir um esforço suplementar de leitura.

David Lodge propõe, portanto, ao leitor de seu romance, um texto que remeta a um roteiro de cinema não apenas para concluir sua obra, mas igualmente para discutir a relação entre literatura e cinema, em uma visada declaradamente metalinguística. Dispostos a elaborar roteiros os mais incongruentes para suas próprias vidas, depois dos acontecimentos decisivos que viveram em solo estrangeiro, Morris e Philip tentam, por conseguinte, dar um fim à história do romance. Philip acredita que, em sua geração, ainda se crê na integridade do "eu", tal como ensinada pela velha doutrina liberal, base de toda a ficção realista e tema de todos os romances. Na oposição estabelecida entre o público e o privado, responsável pela distância entre as gerações, a vida privada estaria em primeiro plano, com a história retumbando como canhões, ao longe, nos bastidores. O romance, então, estaria morrendo, e com ele, todos nós, pois tratar-se-ia de uma mídia contra a natureza. sobretudo para os alunos, pois nada teria a ver com suas experiências. Para Philip, os jovens vivem um filme, e não um romance.

Escrever um roteiro consiste, para o escritor, em se aproximar simbolicamente do cinema e da imagem, afastando-se, do mesmo modo, do romance. Se o roteiro não faz um filme, faz, pelo menos, pensar em um filme, um filme para ser vivido pelas personagens do roteiro (GAUTHIER, 1999, p. 45).

Reunidos, então, para discutir seus destinos cruzados ao longo dos últimos seis meses, quando cada um dos acadêmicos envolvera-se com a esposa do outro, Morris, Philip, Hilary e Désirée passam a discutir não apenas o destino de suas vidas, como também o desenlace da própria obra. Sintomaticamente denominado de O Final, o último capítulo de *Invertendo os papéis* coloca em confronto o cinema e o romance no que respeita à previsibilidade do fim. Segundo a interpretação de Philip, o leitor

prevê com maior facilidade a aproximação do final do livro pelas poucas páginas que se acumulam entre seus dedos da mão direita. Trata-se de uma prova física irrefutável que anunciaria o fim próximo do romance. Algo que remete, portanto, a um caráter espacial. Por sua vez, o filme nada deixa prever ao seu expectador que o mesmo se aproxima do final, a menos, é claro, que tenhamos verificado a duração do mesmo na coluna de programação de cinema de algum jornal ou internet. De um modo geral, no entanto, o realizador cinematográfico encerra sua narrativa de maneira inadvertida, sobre uma imagem qualquer por ele escolhida. É o que ocorre em *Invertendo os papéis*: o fim do romance, do roteiro e do filme se dá na imagem congelada de Philip dando de ombros após dizer a palavra FIM. Nenhuma decisão é tomada pelas personagens, configurando um final em aberto, característico de filmes sobretudo europeus. Um final cinematográfico para um romance, mas um final que na verdade não conclui. Ou estaríamos diante de um final literário, romanesco para um filme, sem a necessidade de um *happy-end* ou de, pelo menos, um final totalizador/tranquilizador/organizador do caos?

A ideia de escrever o sexto e último capítulo de seu romance como um roteiro de cinema representou uma alternativa para seu autor resolver dois problemas que então se lhe apresentavam. Segundo o próprio Lodge, à medida que escrevia o romance, percebia a necessidade em escrever um final satisfatório seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista narrativo. No que dizia respeito especificamente ao ponto de vista narrativo, o autor relutava em tomar uma decisão em favor de um ou de outro casal, o que, implicitamente, determinaria optar também por uma das duas culturas (a inglesa ou a norte-americana). O apelo a um capítulo "roteirizado" parecia, portanto, resolver todos esses impasses de uma só vez:

Para começar, o formato preenchia o requisito de subverter o discurso ficcional "normal". Além do mais, eu, como autor, me via livre da obrigação de julgar e arbitrar as vontades dos quatro protagonistas, pois não há resquícios textuais da voz autoral em um roteiro, uma vez que consiste apenas de diálogos e descrições objetivas e impessoais do comportamento visível das personagens (LODGE, 2009, p. 235).

Com efeito, o uso de procedimentos de apresentação baseados em técnicas de roteirização mostrou-se particularmente eficaz por parte dos chamados escritores do novo romance francês. Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet lançaram mão de expedientes semelhantes com o intuito de neutralizarem a presença do narrador em suas obras literárias. A escrita breve, objetiva do roteiro, que segue de perto a estrutura do texto dramático, mostrou-se muitas vezes eficaz para os experimentos com a linguagem literária. Texto ambíguo e de caráter transitório, o roteiro normalmente foi utilizado por escritores preocupados com a experimentação. Ao mesmo tempo que se aproximava da linguagem do cinema, o roteiro permitia a ilusão de uma narrativa que se contava por si mesma, independente de um narrador, sonho antigo perseguido desde Flaubert.

Ao se ficcionalizar, o roteiro perde seu caráter funcional de texto de passagem para o cinema, não mais reivindicando os códigos do teatro ou do romance, mas tão-

somente o *status* de literatura. Roteiro fictício: jamais se tornará um filme e, no entanto, contenta-se com suas marcas e índices do cinema.

### Heterogeneidade generico-discursiva e referências intermediáticas

O emprego das mais diferentes técnicas oriundas da cultura midiática (cinema, notícias de jornal, panfletos e manifestos), aliado ao uso de gêneros já consagrados pela tradição, como as cartas, faz do romance de David Lodge um grande mosaico que, ao misturar os vários registros e discursos, vem confirmar as ideias de Ítalo Calvino sobre a necessidade em se mapear os processos de produção e de recepção do texto literário como rede de conexões que vê o mundo como um “sistema de sistemas”. É justamente na multiplicidade enquanto valor que cada sistema particular condiciona os demais, ao mesmo tempo em que é condicionado por eles. A simultaneidade dos mais heterogêneos elementos concorre, assim, para a determinação de cada evento, confirmando a tese da literatura como “método de conhecimento e, principalmente, como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 2002, p. 121).

No espaço narrativo de *Invertendo os papéis*, percebe-se, com efeito, o apelo aos diferentes discursos e gêneros na construção de novas formas de representação de uma realidade multi-facetada, fragmentária e múltipla, na qual os registros mais distintos encontram-se emaranhados. Nesse processo, vislumbra-se o imbricamento dos gêneros e mídias, com a conseqüente diluição de suas fronteiras. Além disso, cumpre observar que o texto de Lodge descentra o próprio fazer artístico, ao permitir a inserção de ligações e arranjos inesperados entre componentes narrativos distintos.

Cada uma das formas assumidas pelo romance de David Lodge (cartas, avisos, notícias de jornal, roteiro) desempenha um papel simbólico e informativo. Sua diversidade, no entanto, não impede que as mesmas sejam “digeridas” pela forma e gênero romanescos. Trata-se, antes, de digressões a que o romance se permite de modo natural. Segundo Gauthier, “a escritura de David Lodge passa de um sistema de signos a outro, mas no interior de um sistema de signos dominante: o romance” (GAUTHIER, 1999, p. 48).

A percepção do mundo, bem como suas representações, vem sendo alteradas com base em uma lógica cultural urbana que enfatiza os processos midiáticos como mediação (vale a redundância) entre o olhar do homem e a realidade. Assim, a apropriação do real passa necessariamente pela tela do cinema, da televisão, da página do jornal ou da internet em uma dinâmica que altera igualmente nossa percepção do mundo através sobretudo de simulacros. Como resultado, o real tende a dissolver-se em uma colagem de signos, o que vem definir a nova sensibilidade contemporânea, manifesta no modo como o homem se situa frente ao imaginário da cultura midiática.

O romance, nesse viés, problematiza a nova ordem de forma contundente ao fazer referências explícitas a outras mídias e discursos. Tais referências são normalmente discutidas e teorizadas a partir do conceito de intertextualidade. Segundo Irina Rajewsky, existe, de fato, uma relação estreita entre as referências intermediáticas e intertextuais se pensarmos essa relação em seu sentido restrito, o que inclui as evocações ou imitações de certas técnicas de outras mídias em uma mídia

específica.

### Conclusões

As referências intermediáticas implicam, por definição, um cruzamento de fronteira das mídias e, assim, uma referência midiática (onde as referências intermediáticas permanecem dentro de uma única mídia). Esta diferença pode propiciar o surgimento daquilo que Rajewsky denomina de caráter *como sedas* referências intermediáticas. Assim, ao inserir na estrutura de *Invertendo os papéis* o roteiro de um filme ou os recortes de jornal e panfletos, David Lodge permanece dentro de sua mídia primeira, o livro, evocando e/ou imitando, no entanto, expedientes formais de apresentação do jornal e do cinema, *como se* o roteiro de um filme ou um texto jornalístico. De fato, uma mídia não pode reproduzir genuinamente elementos ou técnicas de outro sistema midiático através de seus próprios meios específicos de mídia, mas apenas evocá-los ou imitá-los. Além disso, tal diferença midiática pode também fazer surgir uma qualidade específica e capaz de dar forma à ilusão da mídia que é inerente às referências. É precisamente essa ilusão que detém o poder de provocar no leitor do romance de Lodge a sensação de uma presença visual oferecida pelo cinema ou pela leitura de jornais, panfletos ou cartas.

Em seu romance, David Lodge apela para um mosaico de signos, passeando com desenvoltura de um sistema sógnico a outro, indo do romance ao cinema e passando pelas cartas, pelo estilo jornalístico, etc. Trata-se, bem entendido, de uma vasta rede de relações não apenas intertextuais e intersemióticas, mas, sobretudo de relações intermediáticas.

Tendo isso em vista, nas referências intermediáticas, segundo a leitura de Irina Rawesky, apenas uma mídia distinta participa de sua própria materialidade e midialidade específicas, pois seu aspecto intermediático definitivo não se refere às manifestações materiais de duas ou mais mídias diferentes. Em obras como *Invertendo os papéis*, as referências intermediáticas dizem respeito à própria referência que um produto de mídia (texto, filme, etc) faz a um produto individual, um sistema ou subsistema de uma mídia diferente. Logo, a significação desse produto da mídia constitui-se em relação ao produto da mídia ou ao sistema ao qual se refere, sendo essa referência de natureza intermediática. Ainda que o romance de Lodge mantenha-se nos limites de seu aparato verbal, o caráter *como se* de sua estrutura apela para a ilusão referencial moderna, calcada na imitação/evocação de outras mídias e discursos.

Ao discorrer sobre as práticas de novelização (adaptações romanceadas de filmes), Jan Baetens afirma que, de um modo geral, as relações entre literatura e cinema não podem mais considerar livros e filmes como pertencendo a dois sistemas culturais distintos e autônomos, com seus códigos e convenções específicos. Cada vez mais temos a impressão de que as práticas artísticas misturam-se entre si. As mídias, em geral – definidas pelo autor como campos relacionais entre três dimensões: o suporte material, um determinado tipo de signo e um conteúdo particular – transformam-se continuamente, mas ao invés de apresentarem-se isoladas, aparecem e funcionam sempre em redes intermediáticas. Esta pluralidade de mídias, ligadas elas

mesmas a outras mídias com quem estabelecem relações variadas, abrem, assim, novas e diversificadas perspectivas de pesquisa.

### Referências Bibliográficas

BAETENS, Jan. « La novellisation contemporaine en langue française », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAUTHIER, Christophe. Le scénario dans le roman: Changement de décor, de David Lodge. *CINÉMAS*, "Les Scénarios Fictifs", vol.9, n° 2-3, printemps, 1999.

LODGE, David. *Invertendo os papéis*. Trad. Lídia Cavalcante-Luther. São Paulo : Scipione, 1998.

\_\_\_\_\_. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

RAJEWSKY, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: a literary perspective on Intermediality". In: DESPOIX, Phillippe et SPIELMANN, Yvonne. *Rémedier*. Québec: Fides, n/d.