

O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário

The dialogic and collaborative meeting between Brazilian literature and cinema on the threshold of Post-Retomada: collective translations in the literary cinema

Augusto Rodrigues da Silva Junior*
Lemuel da Cruz Gandara**

RESUMO: Em 2002, ano fronteiro entre a Retomada e a Pós-Retomada do cinema brasileiro, *Cidade de Deus* (1997), romance de Paulo Lins, e *O invasor* (2002), novela de Marçal Aquino, foram *performatizados* em obras fílmicas que se tornaram fundamentais para uma nova geração de cineastas e produtores. Os filmes homônimos provocaram uma reavaliação das técnicas de filmagens precedentes e projetaram um novo cenário para as *transposições* de textos para a tela, além de gerarem uma relação respondível visto que as obras literárias de base são escritas e reescritas em função do processo fílmico. Também acrescentamos o conto *Presos pelo estômago* (2005), de Lusa Silvestre, gênese prosaica do longa-metragem *Estômago* (2008), realizado por Marcos Jorge. Este último trabalho recuperou tópicos sociais discutidos na literatura e no cinema contemporâneos e desdobrou nuances artísticas. A partir dos conceitos teóricos da tradução coletiva e do cinema literário, consideramos os três filmes resultantes de um processo dialógico interartes. Propomos neste artigo investigar como a literatura brasileira passou a habitar e a ser habitada pelo que hoje é nomeado como cinema Pós-Retomada e sua consolidação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Cinema Literário. Pós-Retomada. Tradução coletiva.

ABSTRACT: In 2002, border-year between the *Retomada* and *Post-Retomada* of Brazilian cinema, *City of God* (1997), by Paulo Lins, and *O invasor* (2002), by Marçal Aquino, were transposed in film works that have become fundamental for the new generation of Brazilian and foreign filmmakers. Homonyms films caused a reassessment of previous filming techniques and designed a new scenario for the transpositions of texts to the screen, besides they have made an answerable relation, in which literary work is written and re-written responding to the film process. We also added the short story *Presos pelo estômago* (2005), write by Lusa Silvestre, prosaic genesis of the film *Estômago* (2008), directed by Marcos Jorge. The film recovered social topics discussed in the other two and fruitful artistic nuances. From the theoretical concepts of the collective translation and literary cinema, we consider the three films resulting from literary readings designed cinematically. Therefore, we propose in this paper to investigate the Brazilian literature, which came to live and to be inhabited by what is now named as *Post-Retomada* and its consolidation.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Literary Cinema. *Post-Retomada*. Collective translation.

* Doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB).

** Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB).

O texto literário é produto de um trabalho solitário, e vai estar pronto no momento em que seu autor assim entender. O roteiro, mesmo quando é obra de um só autor, vai derivar necessariamente para um trabalho coletivo.

Marçal Aquino

1. Introdução

O diálogo entre literatura e cinema se tornou um dos mais profícuos dentro do que conhecemos como processo interartístico. Bakhtin ressalta que “a forma serve de ponte necessária para um conteúdo novo, ainda desconhecido” (2003, p. 405). Dessa maneira, à medida que uma obra é traduzida para outra arte, um novo conteúdo surge como resposta à obra primeira, que por si só já é uma resposta ao seu contexto e à coletividade artística que a precedeu. No caso do cinema brasileiro, o grande tempo da relação interartes se dá na contemporaneidade: a palavra viva circula nas páginas e nas telas.

Ao levarmos em conta o encontro dialógico entre a literatura e cinema brasileiro a partir de traduções coletivas de obras especificamente em 2002, percebemos que dois dos filmes mais influentes da geração de cineastas e críticos que se seguiu são advindos de obras literárias: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *O invasor* (2002), de Marçal Aquino. Os filmes homônimos de Fernando Meirelles e de Beto Brant, respectivamente, reformularam a técnica e a forma das narrativas fílmicas ao burilar novas propostas de filmagem e ao proporcionar que os escritores retornassem às obras literárias fonte. Esse fato possibilitou uma versão reduzida do texto de Lins (a qual nos debruçaremos) e a conclusão do de Aquino.

Livros e filmes problematizaram as relações sociais do indivíduo nas grandes cidades, como seu envolvimento com a violência e com o espaço. Estes dois aspectos, na contemporânea literatura brasileira, nos apontam para um desdobramento de personagens com certa carga distópica, pois fazem parte do cotidiano das urbes e se relacionam com elas de forma íntima e geográfica, estabelecendo, assim, uma perspectiva própria e inovadora, criticamente pensada por Antonio Candido em *Literatura e cultura de 1900 a 1945* e desafiada no início do século XXI. Isso, pois, de uma literatura localista conseguimos criar filmes cosmopolitas, já que os longas-metragens ganharam as telas de vários países. A partir dessa consideração, também acrescentamos em nossa análise o conto *Presos pelo estômago*, de Lusa Silvestre (2005), e sua versão fílmica *Estômago* (2008), de Marcos Jorge. As duas obras retomam metonimicamente

tanto as discussões quanto os elementos estéticos de *Cidade de Deus* e *O Invasor* e avançam as ideias semeadas por eles, bem como consegue disseminar aspectos dos outros contos do livro *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim* (2005), em pontos sutis da construção dos personagens (e, porque não dizê-lo, dos atores).

A partir desse âmbito, nosso estudo se preocupa em desvelar como a literatura brasileira contemporânea contribuiu para o que hoje consideramos o cinema da Pós-retomada. Nossa perspectiva crítico-teórica parte dos estudos sobre as relações interartes que vimos desenvolvendo ao longo dos anos e que conceituamos como tradução coletiva e cinema literário. A primeira abrange várias leituras e interpretações de uma mesma obra organizadas em filme, o que genericamente é chamado de adaptação. A segunda diz respeito aos filmes que se propuseram a responder à literatura dentro de contextos artísticos, culturais e mercadológicos determinados.

2. A tradução coletiva interartes

Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método* (1960), escreveu que “toda tradução já é, por isso, uma interpretação, e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual o tradutor deixa amadurecer na palavra o que se lhe oferece” (1999, p. 560). Dessa maneira, percebemos que o tradutor é, antes de tudo, um intérprete, além de leitor. Entretanto, quando esse raciocínio se amplia para alguém que se compromete a traduzir uma obra literária para outro idioma,

não há outro remédio a não ser dar-se conta da distância entre o espírito da literalidade originária do que é dito e o de sua reprodução, distância que nunca chegamos a superar por completo. Neste caso, o acordo não se dá realmente entre os companheiros de diálogo mas entre os intérpretes, que estão realmente capacitados para se encontrar realmente num mundo comum de compreensão (GADAMER, 1999, p. 560).

O autor nos lança numa série de dimensões do processo tradutório. Temos o acordo feito pelo intérprete com vistas a superar os eventuais problemas na passagem de uma língua para outra – ou, no nosso caso, de uma mediação para uma mídia. Gadamer afirma que a tradução não é apenas o ato de reproduzir o “processo anímico original do escrever, mas uma reconstituição do texto guiada pela compreensão do que se diz nele [...] a tradução implica em reiluminação. Quem traduz, tem que assumir a responsabilidade dessa reiluminação”

(GADAMER, p. 562). A tradução coletiva cinematográfica é justamente este *modus operandi* em condição de multiplicidade: são reiluminações que reverberam no todo do acabamento da obra à espera, ainda, do inacabamento, do público, da crítica, da difusão etc..

Entendemos a tradução como uma atividade intelectual que se encontra, também, com a atividade criadora dos artistas e seus originais, dimensão que se aproxima da noção de leitor-autor de Haroldo de Campos, no qual o tradutor *transcria* a obra de arte para o idioma de chegada, acrescentado a ela nuances artísticas da nova cultura (1992). Nesse sentido, e consoante Paulo Rónai (1981), a evolução de uma língua sofre impacto de obras originais, bem como das traduções. Isso reforça a ideia de que a tradução tem uma função ativa dentro da cultura e da arte.

Essa questão é essencial para compreendermos e aproximarmos ainda mais o que vimos pensando até aqui. Quando um texto é traduzido para outro idioma, o tradutor deve considerar todos os aportes que a língua de chegada tem para receber as nuances da língua de partida. Nesse âmbito, particularidades da cultura base, aspectos formais e estéticos, bem como as marcas da língua viva devem ser renovadas para que, ao final, o resultado estético, que é a própria tradução, se aproxime do discurso a que responde. Muito próximo disso está a tradução coletiva de uma obra literária para o cinema, pois deve haver os mesmos procedimentos, só que com vistas a serem trabalhados com elementos distintos da língua. A coletividade tem que dar forma cinematográfica ao literário – que, por sua vez, também se transforma ao entrar em contato com a reverberação fílmica.

Editores, produtores e tradutores fazem parte de um grande ciclo comercial da arte no âmbito da indústria cultural na era da reprodutibilidade técnica, para ficarmos com Walter Benjamin (2010), em que o intercuro entre as artes torna o próprio mercado duplicado, visto que elas se amalgamam e fazem do próprio produto final, mais uma extensão publicística – o filme vende o livro, o livro é difundido pelo filme. No Brasil, podemos perceber isso, principalmente, com as duas versões literárias de *Cidade de Deus*:

Em sua edição de 2002, o romance apresenta um corte de mais de 100 páginas em relação à primeira edição. Esse corte implica a supressão de personagens e de algumas histórias. Além disso, da edição de 1997 para a de 2002, Lins muda o nome de diversas personagens do romance, dentre elas muitas que protagonizaram boa parte das histórias – tanto na primeira edição, quanto no filme (COSTA, 2008, p. 38).

Ao recuperarmos a ideia de reiluminação múltipla, em diálogo com Gadamer, passamos a entender o processo de tradução coletiva como a valorização, em condição de aterrissagem, para ficar com um termo bakhtiniano, das duas manifestações. Mesmo que o livro, muitas vezes, seja o pilar da relação dialógica, nada impede que esses processos se deem mutuamente e/ou que a produção literária nasça do filme. A tradução coletiva, neste caso, sai de uma fonte (discurso) para outro, de uma língua para outra, mas torna-se uma vida de mão dupla em que uma arte constrói a outra em língua viva, em processo interartes vivo.

Como exemplos, temos Oswald de Andrade e, mais recentemente, Marçal Aquino. O primeiro, agregou a montagem fílmica à uma estilização cinematográfica nos seus escritos como em *Memórias sentimentais de João Miramar* conjugando “o movimento da narrativa com o movimento da câmera” (SILVA JR., 2014, p. 95). Por outro lado, fomentou o meio cinematográfico brasileiro com a obra literária *Macunaíma* (1928), traduzida para o cinema em 1969 sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade. O segundo, finalizou a novela *O invasor* ao mesmo passo que roteirizou o filme homônimo dirigido por Beto Brant em 2002. Nessas duas dimensões a tradução coletiva se estende, valoriza as partes de modo igual e revela que “a literatura depende e estiliza o conjunto coparticipativo em sua realização” (SILVA JR., 2014, p. 90). Daí a ideia bakhtiniana de aterrissagem cujo processo de análise não se pauta por uma perspectiva hierárquica, deixando que a própria obra permita que as partes se manifestem em condição de arena.

A tradução coletiva trabalha especificamente com obras de arte que são transportadas para artes coletivas como o teatro, a ópera e o cinema. Esse entendimento se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante os processos das obras. É necessário perceber que todos os envolvidos reiluminam no resultado final. A trilha sonora é resultado de uma leitura musical, a fotografia é uma leitura das cores e luzes, a sonoplastia é uma leitura do som, a interpretação é uma leitura corporal – não exatamente para o público, mas para pessoas e máquinas captadoras –, o roteiro é uma leitura criativa do texto verbal – seu espelho, seu duplo, sua outra face (GANDARA e SILVA JR., 2013, p. 84).

Na prática, com o exemplo dos trabalhos analisados neste artigo, podemos mencionar: em *Cidade de Deus* o *modus operandi* narrativo altera-se entre as duas versões escritas e, principalmente na cinematográfica, visto que o cinema permite que a câmera fotográfica seja não só a perspectiva de Buscapé, mas que possa gerar efeitos nas (abordagens e perspectivas)

subjetivas e objetivas. Entre a novela e o roteiro de Aquino, o “invasor” altera-se e isso modifica completamente as formas de “invasão”. No livro de Lusa Silvestre, por exemplo, o futebol está disseminado, e isto é ampliado no cenário de personagens “presos” pelo estômago. O caso da antropofagia também advém do conto *Areias* em que um político come seus adversários, presente no mesmo *Pólvora, gorgonzola e alecrim*. Assim, a noção benjaminiana de que “o filme é uma criação da coletividade” (2010, p. 172) e o ativismo do *leitor*, dos personagens e até mesmo do autor que se torna leitor de si mesmo, no âmbito da língua viva, (Bakhtin 2003) são fundamentais para entendermos o processo dialógico da tradução coletiva.

Tratamos de indústrias de imagens e, como tal, o produto final coloca tudo em simultaneidade. Do conjunto de lógicas internas de cada parte integrante fílmica e literária, fixam-se linearidades e expansões narrativas. Por essa razão, podemos deduzir um encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira escrita (ou reescrita) no início do século XXI e sua importância para o início de um novo momento para o cinema nacional.

3. A literatura brasileira no limiar da Pós-Retomada

A literatura brasileira foi traduzida para os cinemas em vários momentos e por inúmeros diretores e escritores. Nas últimas décadas, passou por períodos que marcaram sua história e o definiram para gerações vindouras. Diferente de momentos em que a coletividade criadora que movimentava a sétima arte estabelecera novos paradigmas e avançara com nova constituição artística – caso do Cinema novo (1963-1970) ou mesmo das Pornochanchadas (1970-1979) –, a Retomada (1992-2002) e a Pós-Retomada (2002) foram marcadas pelas políticas que proviam fundos para a filmagem com vistas a preencher o vazio deixado pela Era Collor (1990-1992), momento em que chegamos a lançar nos cinemas apenas um filme em 1991, *A grande arte*, dirigido por Walter Salles a partir do romance homônimo de Rubem Fonseca.

Com a criação da Lei do audiovisual, em 1992, iniciou-se não somente o renascimento do cinema brasileiro, mas também um desejo entre os cineastas de filmar o próprio país (NAGIB, 2000). Esse é o ciclo da Retomada, momento em que eram reorganizadas e repensadas as atividades cinematográficas a partir de incentivos fiscais subsidiados pelo governo federal: “a elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor” (MARSON, 2006, p. 11). Um dos filmes que revelou e consolidou o êxito dessa

nova fase foi *O quatrilho* (1995), dirigido por Fábio Barreto. A obra, que é uma tradução coletiva do romance de mesmo nome escrito por José Clemente Pozenato, projetou internacionalmente o cinema brasileiro ao conseguir uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1996.

Com a Retomada já bem estabelecida, em 2001 foi criada a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), iniciando seus trabalhos efetivos em 2002. No mesmo passo dessa nova estratégia estatal, também em 2002, mais especificamente em 30 de agosto, o filme *Cidade de Deus*, veio a público. O longa-metragem conseguiu alcançar mais de 3 milhões de espectadores apenas no Brasil e chamou a atenção internacional, sendo lançado em todos os continentes e recebendo mais de 30 prêmios pelo mundo e quatro indicações ao prêmio Oscar direção (Fernando Meirelles), fotografia (César Charlone), roteiro adaptado (Bráulio Mantovani) e edição (Daniel Rezende).

No ano seguinte, o professor Ismail Xavier, no prefácio do livro *Cinema de novo: um balanço da retomada*, escrito pelo crítico Luiz Zanin Oricchio, percebeu que novos modelos de produção estavam se organizando, “a produção se adensou e coleciona um bom número de títulos de impacto [...], a comunicação com o público, no biênio 2002-03, mostra que não é delírio pensar em novos patamares na relação do cinema com o mercado” (2003, p. 15). A partir daí, no meio acadêmico, começou a circular o termo Pós-Retomada para definir o cinema feito e lançado comercialmente no Brasil depois de 2002. Para compreender esse território dialógico e colaborativo é necessário percorrer o campo do cinema literário.

4. Reflexões sobre o cinema literário

O teórico e cineasta Sergei Eisenstein elevou o cinema ao nível de arte ao aproximá-lo de outros acontecimentos artísticos. Ao pensar na arte como processo, ele aproximou noções próprias da criação fílmica e da literatura. As ideias presentes em um roteiro de imagem podem ser percebidas em obras como *O paraíso perdido* (1674), de Milton, que “é uma escola de primeiro nível no ensino e montagem e relações audiovisuais” (EISENSTEIN, 1990, p. 40) devido à forma como Milton guia os leitores no processo de formação da imagem do texto literário, o que para Eisenstein se assemelha aos dos planos cinematográficos. Como percebemos, o pensador e realizador russo não se preocupa em analisar comparativamente textos que foram transpostos para o cinema, mas sim estudar como o fazer cinematográfico agrega em si as técnicas de produção da escrita literária.

Com o passar dos anos, novas maneiras de convergir a literatura e cinema foram praticadas e teorizadas. Disso, iluminamos Pier Paolo Pasolini, realizador de importantes filmes advindos de textos famosos da literatura ocidental, como *Medeia – a feiticeira do amor* (*Medea*, Itália, 1969) e *Decamerão* (*Il Decameron*, Itália, 1971). Entre as décadas de 1960 e 1980, Pasolini conceituou (e filmou) o que conhecemos como cinema de poesia. Esse entendimento surgiu para marcar uma distinção entre o cinema autoral e o cinema praticado pela escola hollywoodiana clássica e entre o neorealismo italiano do praticado pelo cinema autoral de cineastas como Fellini e Antonioni, além do próprio Pasolini. No cinema de poesia, conforme afirma o autor, é estabelecido um entendimento diacrônico em relação à linguagem comum das narrativas fílmicas, com isso a câmera começa a ser utilizada sob novas perspectivas, como por exemplo, de forma subjetiva livre ou de forma a ser notada sua presença na cena: “no cinema de poesia sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito” (1986, p. 104).

Eisenstein e Pasolini são diretores que se enveredaram pela reflexão teórica em seus trabalhos de escrita e de filmagem. Mais um desdobramento da tradução coletiva, mais um intercurso entre tela e escrita: da câmera ao ensaio. Os dois escreveram de dentro da arte e criaram um diálogo com a literatura, refratando dimensões interartes. Os textos que podem ser lidos como roteiro de montagem ou a liberdade da câmera e do realizador que se convergem com a estrutura da poesia são ideias que nos fazem pensar num cinema autoconsciente em que a posição axiológica de autores/leitores irrompe nos fazeres literários e fílmicos.

Nessa autoconsciência cinematográfica, a ideia da “aparência do filme” permite discutir sobre o resultado estético da literatura, que é a própria obra, e que encontrou na linguagem cinematográfica facetas em que se desdobraram inúmeras leituras, visões, sonorizações e maneiras de colher a estilizar não só a língua viva, mas o *corpo vivo, performatizado, acontecendo*: é nesse domínio que conceituamos o cinema literário.

O cinema literário está conectado às várias formas de diálogo entre as duas artes. Nesse viés, Robert Stam, no livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992), faz uma leitura muito pertinente sobre a relação do dialogismo bakhtiniano com o cinema:

O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o

processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o discurso fílmico e conformado pelo público (STAM, 1992, p. 33-34).

O teórico ajuda a compreendermos que o cinema engloba vários discursos e inúmeras possibilidades de conversação. Esses diálogos podem surgir dentro do filme, com a atividade dos personagens e o desenvolvimento da narrativa; nos elementos que compõem a estética das cenas, como a trilha sonora, a fotografia e o roteiro – que é escrita a ser *performatizada*. Tudo isso, reverberando entre os indivíduos que levam suas memórias de leitura para as suas funções. Além disso, também temos as citações de obras literárias que, eventualmente, aparecem no filme durante sua projeção. Outras referências podem se configurar na escolha dos nomes das personagens, na *mise en scène*, ou mesmo nos materiais elaborados para fins de divulgação. Logo, “o cinema literário parte da obra escrita e tudo aquilo à sua volta e ‘responde’ artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela” (GANDARA e SILVA JR., 2014, p. 358).

As teorias dos cineastas que aproximaram os recursos dos escritores aos dos realizadores e a abertura dialógica proposta por Mikhail Bakhtin e Robert Stam corroboram pensarmos na sétima arte como lugar onde o literário habita e refrata o contato que os leitores/artistas tiveram com a literatura e o inacabamento do texto, seja pela alusão, a citação ou mesmo uma tradução coletiva. Esta última, por seu turno, talvez seja a mais completa forma de manifestação do cinema literário por concentrar inúmeras leituras de um mesmo discurso e engendrar múltiplas interpretações dele em novas obras – como o próprio artigo em questão.

5. A literatura brasileira e o cinema literário no início do século XXI

Tendo em vista que o cinema literário presume o diálogo interartes, intuímos que essa peculiaridade se tornou fundamental para o final da Retomada e início da Pós-Retomada. O filme *Cidade de Deus* é a obra definidora dessa liminaridade, pois ela facultou experiências, pressentiu processos, modalizou funções (discursos realizados por grupos e indivíduos), além de permitir mapear estruturas presentes em novas respostas (SILVA JR. 2012) à contemporaneidade sem perder de vista os velhos problemas da nossa condição colonial. Apesar disso, queremos chamar a atenção especificamente para o movimento cinematográfico que ocorreu no singular ano de 2002, com total foco nas obras literárias que foram *performatizadas* em obras fílmicas, o que nos permite pensar em um cinema literário brasileiro, isto é, no conjunto de filmes que respondem a literatura, seja por meio de citação ou tradução coletiva.

Das 26 realizações lançadas naquele ano (dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA), além do filme de Meirelles e Brant, outros quatro dialogavam diretamente com a literatura: *Bellini e a esfinge*, de Roberto Santucci (romance de Rubem Fonseca. Estreou em 1 de março); *Abril despedaçado*, de Walter Salles (Romance de Ismail Kadaré. Estreou 1 de maio); e, por fim, *O poeta de sete faces*, de Paulo Thiago (Poemas de Carlos Drummond de Andrade. Estreou 1 de novembro).

Bellini, que atualizou o cinema *noir* no Brasil, não conseguiu destaque entre o público e foi pouco lembrado pela crítica, mesmo depois de sua continuação em 2008 com *Bellini e os demônios*. *O poeta de sete faces* conseguiu um público de pouco mais de 4 mil pessoas, se tornando bastante restrito. Por sua vez, *O invasor*, *Abril despedaçado* e *Cidade de Deus* atingiram confortável público e foram temas de trabalhos acadêmicos no Brasil e em outros países. Na obra *A utopia no cinema brasileiro* (2006), Lúcia Nagib dedica metade dos estudos do livro aos três filmes, com a vontade, segundo Davi Arrigucci Jr., no prefácio, de discutir “aspectos centrais da rica e complexa matéria a que o cinema contemporâneo brasileiro procura dar forma” (2006, p. 10).

Segundo o relatório de 2013 da OCA, *Abril despedaçado* levou exatas 353.713 pessoas ao cinema. O filme propôs uma tradução cinematográfica de uma obra albanesa homônima e se vinculou diretamente à tradição de cineastas como Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*, 1963) e Glauber Rocha (*Terra em transe*, 1967). Em contrapartida, *O invasor* (público de 103.810 pessoas) e *Cidade de Deus* (público de 3.370.871 pessoas) lançaram novas possibilidades de filmar no país, explorando noções técnicas que não haviam sido utilizadas até então. Além disso, possibilitaram pensar a própria literatura brasileira, principalmente ao confrontar problemas sociais e discutir o processo de urbanização do país, temas que foram retomados por outras produções na primeira década do século XXI.

Essas questões caminharam por outras narrativas nacionais, mas foi em 2008, com o lançamento de *Estômago* (público de 90.498), que atingiram uma nova fase. O filme estreou em 11 de abril, e trouxe novo fôlego no que diz respeito à estética fílmica, narrativa e possibilidades de reconfiguração do texto literário, além de se vincular diretamente a *O invasor* e *Cidade de Deus* por meio da coletividade dos envolvidos no processo de criação e pela investigação de questões sociais semelhantes: a violência, a cidade, o universo masculino.

6. *Cidade de Deus, O Invasor e Presos pelo Estômago: a literatura no cinema*

Depois desse panorama da literatura em um processo de parceria na consolidação do cinema brasileiro Pós-Retomada, torna-se fundamental analisarmos algumas questões intrínsecas ao movimento dos discursos e imagens. Nesse âmbito, a novela *O Invasor* tem um percurso que vai na contramão, pois Marçal Aquino a finalizou depois do filme. A obra era um projeto inacabado que, após a experiência de escrever o roteiro cinematográfico, foi retomada. O autor esteve envolvido nos dois processos: novela e filme. Essa prática expõe que, “no Brasil, um número crescente de escritores, sobretudo das gerações mais novas, vem trabalhando como roteirista, seja de forma esporádica, seja mais sistematicamente” (FIGUEIREDO, 2008, p. 169), fato que influencia diretamente o mercado editorial do país quando o filme obtém certo êxito crítico e chama a atenção do público, caso de *O Invasor*, que, após o filme, foi lançado em uma edição de luxo contemplando o texto literário, o roteiro e fotografias cênicas (FIGUEIREDO, 2008, p. 169).

Além dessa peculiaridade na criação da novela, consideramos importante ressaltar questões da narrativa. Nela, “há uma relação de causa-efeito entre as tramoias e os vis ambientes de prostituição e miséria humana do submundo do crime organizado em que são arquitetadas” (MENESES, 2011, p. 23). Isso revela a urbanidade das obras e especifica os espaços frequentados pelos personagens, movimento particularmente destacado na passagem em que Ivan observa um passante na rua:

Um homem grisalho, de terno escuro, carregando uma maleta, postou-se ao meu lado do carro e olhou, enquanto aguardava o sinal de pedestres abrir. Parecia um executivo, um pacato pai de família, desses que chega em casa à noite, depois do trabalho, e afagam as crianças e o cachorro antes de se sentar ao lado da esposa na sala, a tempo de acompanhar um pedaço do telejornal. Retribuí o olhar e o homem disfarçou, fingindo consultar o relógio.

Talvez não fosse nada disso. Ele podia muito bem ser um rufião da via-crúcis das boates, recolhendo a fêria da noite (AQUINO, 2011, p. 32).

Esses lugares estão no meio da cidade de São Paulo, uma das mais populosas do mundo. Ivan constrói duas narrativas para o “praticante ordinário da cidade” (CERTEAU, 1998, p. 171). O interpreta a partir de duas versões e demonstra como os espaços podem definir o outro – sempre em choque, como resalta Walter Benjamin (1994) sobre a relação entre a poesia de Baudelaire e a cidade. No caso do filme, principalmente, na antonímia entre a casa e a boate. Assim, o filme dirigido por Beto Brant, e lançado no mesmo ano do romance, traduz São Paulo

para as telas com base na “sua representação e sua importância, enquanto palco de desenvolvimento da ação” (LINS, 2007, p. 122). A ação passada quase integralmente no espaço externo da cidade transforma São Paulo não somente em cenário, mas também em personagem. A câmera caminha pelos espaços e assume a posição de “uma passante”, também “invasora” da vida dos personagens e do espectador – como na cena em que o personagem Anísio olha para a câmera em tom ameaçador para a plateia.

Nesse universo citadino, Ivan (Marco Ricca), Giba (Alexandre Borges) e Anísio (Paulo Miklos) formam uma teia de conflitos que reverberam em uma rede de violência masculina da qual as mulheres aparecem como prêmio ou como estimuladoras de pequenos conflitos. Elas se movimentam nas cenas – cada personagem tem seu par: Giba tem um casamento bem-sucedido; Ivan e a esposa apresentam um relacionamento decadente; Anísio invade a vida de Marina depois de matar seus pais; e Giba contrata Fernanda/Cláudia (Malu Mader) para invadir-vigiar a vida de Ivan – o próximo a morrer.

Os espaços como bares, casas de *swing*, motéis e boates são “invadidos” para mostrar um senso de ética que não se apresenta no ambiente de trabalho, por exemplo, e é justamente nesse lugar que surge o invasor Anísio. No diálogo em que decidem a morte de Estevão, somente a voz de Anísio aparece. A cena é filmada em câmera subjetiva, como se ele estivesse olhando para Ivan e Giba. No decorrer do filme, o personagem aparece subjetivamente até o assassinato do sócio dos dois engenheiros. Entretanto, quando Anísio invade a empreiteira, ele é revelado inteiramente ao público e possibilita a configuração de outros invasores, como a moça rica (Marina) que invade a favela e os empreiteiros que invadem um a vida do outro. Enquanto isso, Anísio (que está à margem dessa sociedade) toma confortavelmente os espaços antes frequentados apenas por uma classe social distinta da sua.

Enquanto São Paulo se torna palco n’*O Invasor*, a Cidade de Deus, o conjunto habitacional, situado no Rio de Janeiro, que dá título à obra, é um espaço em contínua transformação durante os anos (PINO e COSTA, 2011) ao longo de três décadas. O romance de Paulo Lins traz personagens no mesmo clima urbano, violento e masculino, mas eles não saem – quase nunca, nem mesmo a câmera – da favela. Apenas Buscapé, o narrador do filme, habita um outro núcleo: o do jornal – que, por sua vez, vai interessar pelas fotos que este personagem que entra nos dois ambientes consegue tirar.

Assim como a novela de Aquino, o romance de Lins também foi marcado pelo reflexo do sucesso do filme. A obra foi lançada em 1997 com a contribuição criativa e a influência

crítica de Roberto Schwarz – que motivou Lins à escrita de romances em detrimento da poesia, dizendo para o autor colocar sentimentos e realidades conhecidas por ele no texto. O próprio crítico levou os originais para publicação na Companhia das Letras (LINS, 1997; SCHWARZ, 1999). Schwarz, em *Sequências brasileiras*, já sinalizava um molde fílmico para o texto: “lembra as grandes produções do cinema sobre o gangsterismo” (1999, p. 163). Após o sucesso mundial alcançado pelo filme, Paulo Lins

retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação à primeira edição, tornando mais palatável o romance. Tal procedimento aproxima o texto literário do roteiro já que este, geralmente, sofre inúmeras modificações até o filme ficar pronto e, para ser publicado em livro, é reescrito, incorporando as alterações feitas ao longo das filmagens (FIGUEIREDO, 2008, p. 169).

A partir desses dados, afirmarmos que tanto a novela de Aquino quanto o romance de Lins passaram por mudanças ao serem tocadas pela arte cinematográfica. Enquanto a primeira foi finalizada e lançada junto com o filme, a segunda foi recobrada e alterada para uma versão definitiva e mais acessível diante das propostas editoriais. Note-se que a segunda edição deixa a Companhia das Letras e passa a ser publicada pela Editora Planeta.

Diferente da obra de Aquino, mas no mesmo viés, Lins cria uma narrativa em que, aos poucos, as ordens legisladoras de uma ética social vão desaparecendo e é reinterpretada segundo os habitantes do universo do romance, que estão à margem da lei (QUITERO, 2012, p. 52) em uma cidade que se transforma aos poucos:

A madrugada trouxe um frio ameno. O bandido cobriu-se na tentativa de dormir, mas os mosquitos o impediram de embalar no sono. Seu pensamento vagava pelos becos do conjunto, que ia se transformando a cada dia. Famílias continuavam a chegar das diversas favelas e bairros do Rio de Janeiro para as casas construídas em praças, nos terrenos baldios do conjunto (LINS, 2012, p. 57).

Nesse mesmo universo, personagens como Miúdo e Bonito protagonizam vinganças, assassinatos e estupros. Da mesma forma que em *O invasor*, a cidade é o cenário principal e os homens comandam a violência em um universo quase paralelo e com regras próprias.

Segundo Lúcia Nagib, “tanto o livro quanto o filme *Cidade de Deus* chamam a atenção por seu grau de ‘realismo’” (2006, p. 141). Esse “realismo”, na literatura, é atingido, principalmente, pela linguagem, pois Lins, como um ex-morador da Cidade de Deus, procurou aproximar os diálogos dos personagens à fala cotidiana dos habitantes. Por seu turno, o filme

buscou essa impressão na linguagem verbal e física dos personagens, no tom semi-documental de captar as imagens, na reconstituição de época por meio da direção de arte, cenários e dos figurinos. Destacamos a seleção de atores não profissionais feita entre os moradores do Morro do Vidigal (RJ) e a preparação comandada por Fátima Toledo com vistas a dar corpo aos personagens criados pela palavra.

A partir do que foi exposto, percebemos que tanto as obras literárias quanto as traduções coletivas advindas delas foram realizadas muito próximas uma da outra, dando uma dimensão orgânica na relação entre o livro e o filme. Esse mesmo processo se deu na elaboração do longa-metragem *Estômago*. Nos três casos, as obras comunicam diretamente com a contemporaneidade que as produz e as recepciona.

Diferente das duas obras de 2002, que já têm uma relevante fortuna crítica, o livro de contos de Lusa Silvestre e o filme de Marcos Jorge começaram a despertar a atenção da crítica acadêmica nos últimos anos. O filme surgiu a partir do conto *Presos pelo estômago*, que integra o livro *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005). Em duas narrativas separadas pelo tempo, mas que se fundem ao final, a tradução coletiva conta a história do retirante cearense recém-chegado em Curitiba, Raimundo Nonato, que passa por uma série de conflitos éticos e sociais com os habitantes marginais da cidade, como prostitutas, presos e os donos dos estabelecimentos em que trabalha e aos quais “se prende”. Apesar deste mote principal, o filme dialoga com os outros textos da obra de Lusa, como os outros contos *Para comer*, *Florais de Bach* e o já citado *Areias*. O autor também começou a escrever e a pensar o roteiro na época da escrita do livro. Com a elaboração coletiva do roteiro do longa-metragem ao lado do diretor, de Cláudia Natividade e de Fabrizio Donvito a biografia do personagem principal foi aprofundada. O trabalho de ator de José Miguel também contribui imensamente para esta força profusa de Nonato/Alecrim na história.

O filme estabelece um diálogo com a linhagem projetada por *Cidade de Deus* e *O invasor*. Mostra os conflitos de indivíduos marginalizados no meio urbano, propõe uma violência masculinizada em lugares que não estão na ordem do dia e reinterpreta ordens sociais segundo os espaços de confinamento de Nonato/Alecrim. Apesar disso, a obra ganha uma leveza que leva o público a aproximar-se empaticamente do protagonista. Isso se deve ao seu processo de aprendizado da gastronomia, pela configuração de um homem de vocabulário econômico, mas capaz de recontar, de forma brejeira, tudo aquilo que aprende. Sua ambição é desmedida mas, por vezes, confusa, pois não percebe o *habitus* do meretrício e do restaurante

granfino. Ao passo que o da cadeia ele assimila e atua bem entre seus pares – pela ação e pela argumentação.

No conto, as questões gastronômicas além de *adocicar* a violência, a tornam mais digerível, como nesta passagem em que Raimundo Nonato (cujo nome se transforma na cadeia e passa a ser Alecrim) diz aos companheiros de cela que sabe cozinhar:

– Esta comida está uma merda.

– Quer que eu chame o garçom pra você reclamar?

Dois dos detentos de beliche conversam.

– Podia trazer de volta aquele outro lá que foi pro de Taubaté; lembra aquele de cabelo ruim que cozinhava pra nós?

– Aquele já Elvis; foi pro saco.

– Um filho da puta.

– Mas cozinhava.

– Sabe que se colocar um alecrim e um pouco de queijo ralado, melhora?

Os dois se voltaram pro Nonato.

– Você sabe como faz pra cozinhar?

– Sei. Trabalhava com isso.

(SILVESTRE, 2005, p. 23)

No diálogo, ficamos sabendo que o ex-detento cozinheiro, que fora transferido para o presídio de Taubaté, morreu (já Elvis, foi pro saco). Isso desperta a curiosidade e o instinto de sobrevivência de Nonato, até então silenciado, que interpela a conversa e dá dicas para melhorar a comida dos prisioneiros. Essa atitude garante ao personagem uma ascensão entre os presos e permite que ele tenha a confiança de Bugio, o líder da cela. A inserção do lado culinário e as piadas suavizam a morte brutal do preso de “cabelo ruim” e a condição marginal dos personagens exilados do convívio social. Nesse mesmo viés, o filme nos permite pensar sobre a violência ressentida no cinema brasileiro, a qual não é exposta através do sangue, mas pelas ações sutis que provocam o mesmo impacto (XAVIER, 2006). No filme, a comida envelhecida, as larvas no prato e a fome dos presos é balizada pela reação dos mesmos depois da revelação feita por Alecrim: a câmera capta em close o rosto estupefato de cada personagem, como se ter um cozinheiro fosse uma redenção possível dentro de uma cela.

No longa-metragem, por ampliar o conto em diálogo com o restante do livro, temos o acréscimo das relações corporais, de pessoas que comem e fazem sexo, o que possibilita uma viagem pela prática culinária em ambientes que geram uma espécie de aproximação das classes

pela boca, por exemplo, o triângulo amoroso entre Nonato (João Miguel), Íria (Fabíula Nascimento) e Giovani (Carlo Briani). Existe uma confraternização sempre que a comida é feita e compartilhada nas refeições. O efeito é gerado pela música, pelo ambiente, pelo colorido dos alimentos e até a *fumacinha de desenho animado* que sai do pranto, dando “água na boca” – nos personagens e do público.

A confraternização, no conto e no filme, nos remete à questão do banquete. Se, no conto, os banquetes acontecem na cela entre os presos, no filme eles ganham grandes proporções. É válido esclarecermos que o nome do restaurante de Giovani (patrão de Nonato) é *Boccaccio*. Essa referência, no cinema literário, assinala, de um lado, a parte italiana da obra, pois o filme é uma coprodução entre Brasil e Itália; e, do outro, o diálogo entre a obra *Decameron* (1348) e o filme.

Sobre as imagens do banquete, Bakhtin reflete que elas são “profundamente conscientes, intencionais, filosóficas, ricas em matizes e ligações vivas com todo o contexto que as envolve” (2002, p. 246-47). Nesse sentido, no banquete final do filme, onde estão reunidos dois dos mais perigosos “bandidos” do lugar (Bugio e Etecetera), marca o momento em que são revelados o crime que levou Nonato para a prisão e o plano dele para se tornar o novo líder da cela. Ou seja, não é apenas uma cena onde todos compartilham a mesma refeição, é também onde as tramas da narrativa se encontram intencional e conscientemente. Porém, no cinema brasileira da retomada, nada desce fácil pela garganta. Nem o banquete, nem o roubo, nem o dinheiro permitem a fácil deglutição da violência.

7. Considerações finais

As questões editoriais envolvendo *Presos pelo estômago*, *Cidade de Deus* e *O invasor*, além de comprovarem que a geração de escritores amplia sua circulação como roteiristas, conectam a literatura e o cinema que são realizados em um mesmo contexto histórico, possibilitando um diálogo e uma possível revisão dos discursos escritos e fílmicos. Isso evidencia uma abertura possível para uma arte dialogar com outra – em múltipla responsabilidade. Esse pensamento coloca por terra a visão do cinema que usurpa a literatura e, por seu turno, reverbera uma noção mais dialógica, na melhor perspectiva bakhtiniana, em que as duas artes se tornam arena para questionarem seu espaço na sociedade e caminham juntas alimentando artisticamente uma a outra.

Assim, nesse contexto em que três obras literárias são transpostas para o cinema em uma nova fase considerada como Pós-Retomada, temos como hipótese que a literatura foi de suma importância para motivar um novo pensamento cinematográfico. Os temas discutidos por *Cidade de Deus* e *O Invasor* não ficam restritos apenas ao seu tempo de enunciação, mas, bem ao contrário, são retomados por outros filmes que avançam a discussão, demonstrando, talvez, que essa fase não seja apenas política, mas também de uma coletividade artística que redefine a forma, a disseminação e a projeção (futura) da literatura e do cinema. Além disso, destacamos que a novidade estética do cinema brasileiro, depois do advento de *Cidade de Deus*, se tornou referência para cineastas de todos os continentes e alçou nossas produções novos parâmetros técnicos e narrativos sem precedentes em nossa história.

Referência Bibliográfica

ANCINE. **Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA**. Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em 07 março 2015.

AQUINO, M. **Entrevista para Geração editorial online**. Geocities, 2007. Disponível em http://www.geocities.ws/marcial_aquino/NOTICIAS/entrevistageracao.html. Acessado em 23 fevereiro 2015.

_____. **O Invasor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARRIGUCCI JR., D. In: NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITE, 2002. 246-47 p.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 405 p.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010. 172 p.

_____. Sobre Alguns Temas de Baudelaire. In: _____. **Obras escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephain Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. 171 p.

COSTA, K. P. **O que é meu é meu, o que é seu é nosso**: questões de/sobre Cidade de Deus. Revista Criação e Crítica, 2008. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46753>. Acesso em 28 fevereiro 2015.

COSTA, K. P.; PINO, C. C. A. **Que espaços são esses?** Os planetas-favelas de Patrick Chamouseau e Paulo Lins. Revista Ipotesi, 2011. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/05/10-Que-espacos.pdf>. Acesso em 02 março 2015.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIGUEIREDO, V. L. F. Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores. In GOMES, R. C.; MARGATO, I. **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 169 p.

GADAMER, H. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1999. 560 p.

GANDARA, L. C. ; SILVA JUNIOR, A. R. . Bakhtin e Cinema: Tradução coletiva e Dialogismo em Orgulho e Preconceito de Jane Austen. In: Dulcinéa Campos; Janaina Antunes; Margarete Góes; Mônica Costa. (Org.). **II Encontro de Estudos Bakhtinianos. Vida, Cultura, Alteridade**. São Carlos: Pedro & João Editores. 84 p.

_____. **O cinema literário brasileiro: Abril despedaçado, uma tradução coletiva**. Anais do VII Seminário em Arte e Cultura Visual. Disponível em http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2014/eixo2/9_o_cinema_literario_brasileiro.pdf. Acesso em 14 fevereiro 2015.

LINS, A. **Perspectiva de narrativa e processo de adaptação no filme O invasor, de Beto Brant**. Graphos Jan/jul 2007. Disponível em <http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4718/3582>. Acesso em 02 março 2015.

LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Cidade de Deus**. São Paulo: Planeta, 2012.

MARSON, M. I. **O cinema da retomada**: estado e cinema no brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. 2006. 198 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MENESES, M. S. R. **Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino**. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Línguas e Culturas), Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **O Cinema Brasileiro da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Three Studies on Brazilian Films of the 90's**. Oxford: Univ. of Oxford/Centre for Brazilian Studies, 2000.

PASOLINI, P. P. **Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)**. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

QUITÉRIO, C. T. **Cidade de Deus em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RÓNAI, P. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 62 p.

SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 163 p.

SILVA JR. A. R. **Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: poéticas criativas na era da reprodutibilidade técnica, digital e dialógica**. Revista Horizontes, 2014. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/19209/14595>>. Acesso em 10 de março 2015.

_____. **Prolegômenos de poética histórica: crítica polifônica, literatura e cultura**. Revista Intercâmbio, 2012. Disponível em <http://unb.revistainterambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1337/2149.pdf>. Acesso em 10 março 2015.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. p. 33-34.

XAVIER, I. **Da violência justiceira à violência ressentida**. Ilha do desterro, 2006. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/9777/9009XAVIER>. Acesso em 10 março 2015.

_____. In: ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003. 15 p.

Filmes analisados

Cidade de Deus. MEIRELLES, Fernando. Brasil: 2002. 130 minutos.

Estômago. JORGE, Marcos. Brasil: 2007. 100 minutos.

O invasor. BRANT, Beto. Brasil: 2002. 98 minutos.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 09.06.2015

Letras & Letras