

# Rubem Fonseca e o cinema

**Aluna: Larissa Ribas Biban**

**Orientador: Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

As pessoas me dizem assim: "Ouvi dizer que você lê um livro por dia!". É verdade. Mas vejo três filmes por dia! Vejo um filme atrás do outro.

Rubem Fonseca

O objetivo principal da pesquisa foi analisar a presença do cinema nas obras de Rubem Fonseca. Para atingir tal objetivo foi feito o levantamento das referências a obras cinematográficas em três livros de contos e dois romances do autor. Foram destacados também textos cuja composição narrativa deixa entrever a busca de aproximação com a linguagem cinematográfica.

Considerando que, por suas características, “José - Uma História em Cinco Capítulos”, publicada no último livro do autor – *O romance morreu*<sup>1</sup> - se situa no limiar entre memória e ficção, pode-se colher neste texto algumas pistas sobre a importância do cinema na vida de Rubem Fonseca. Embora a narrativa se inicie com considerações sobre as traições da memória, o narrador afirma seu caráter autobiográfico:

Ao falar de sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata, ou foi esquecida. Mas ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser uma aliada da vida. Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor, e mente para si mesmo. Mas aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado (p.162).

O narrador, que se desdobra no personagem José, conta, então, numa espécie de “falsa terceira pessoa”, episódios de sua infância, a ascensão e queda das riquezas da família, destacando a aproximação com a literatura desde os oito anos de idade e o surgimento de sua

---

<sup>1</sup> Publicado, inicialmente, no site do *Portal Literat*. Disponível em [www.portalliterat.com.br](http://www.portalliterat.com.br).

paixão pelo cinema e pelas cidades. Fica-se sabendo que José, através de sua babá, que namorava o lanterninha, teria frequentado o cinema de Juiz de Fora, Minas Gerais, já com dois anos e que, a partir daí, sua obsessão pela sétima arte só fez crescer. Assim, apesar de viver mergulhado nos romances franceses de capa e espada, José chegou à conclusão de que queria fazer cinema. Mas, segundo ele, ao invés de uma câmera de cinema lhe deram uma máquina de escrever:

Quero fazer cinema!". Eu deveria fazer cinema. Mas, quando eu tinha oito anos, me deram uma máquina de escrever. Fiquei com aquela máquina de escrever dentro de casa e querendo fazer cinema. Era difícil.<sup>2</sup>

O cinéfilo condenado a escrever tornou-se, com o tempo, um exímio escritor, mas o cinema continuou a pontuar, por diferentes caminhos, a sua vida e obra. Em vários momentos, Rubem compara as duas artes, como na seguinte passagem, em que afirma que o romance cedeu o lugar, como manifestação artístico-cultural de massa, ao cinema:

O problema principal - e o único que existe nessa coisa de o cinema substituir a literatura - é que a literatura tem mais significados. Do ponto de vista polissêmico, a literatura é superior ao cinema. Vou explicar. Cito um grande filme de um grande cineasta: São Bernardo - de Leon Hirzmann. Todos temos uma grande admiração por Leon Hirzmann, grande cineasta. Quando vi São Bernardo, eu tinha uma idéia sobre o personagem principal, criado por Graciliano Ramos. Minha mulher tinha uma idéia sobre o personagem. Cada pessoa que tivesse lido o livro tinha uma idéia. Criava o personagem junto com Graciliano Ramos. Isso é a polissemia da literatura. Mas, no grande filme do grande Leon Hirzmann, o personagem era Othon Bastos. Se eu fosse ver o filme pela segunda vez, era Othon Bastos. Era sempre Othon Bastos! Da segunda vez que li São Bernardo, o personagem já era outro, no livro.<sup>3</sup>

Rubem já escreveu roteiros baseados em suas próprias histórias, fez roteiros de argumentos originais dele e de histórias de outras pessoas. Fazer adaptações de suas próprias histórias, seria, para ele, mais fácil do que de obras alheias, mas fazer filmes de obras literárias seria sempre mais difícil do que de argumentos originais. Quando questiona a crença de que fazer roteiros de cinema seja mais fácil do que escrever um romance, Rubem afirma

---

<sup>2</sup> Em debate realizado no Centro de Cultura Georges Pompidou., em Paris, no ano de 1987. Disponível em [www.geneton.com.br](http://www.geneton.com.br). Consulta em 10 de agosto de 2009.

<sup>3</sup> Idem.

que isso não é absolutamente verdade, declarando: “É fácil fazer um mau roteiro de cinema. Você pode fazer um roteiro com facilidade. Mas fazer um bom roteiro é quase tão difícil quanto escrever um bom romance.”<sup>4</sup>

O entrelaçamento entre literatura e cinema está presente tanto nos romances como nos contos do autor. No caso dos romances, mais diretamente em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *Buffo & Spallanzani*. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, gira em torno de dois eixos que se entrelaçam. No primeiro, a trama policialesca tem como ponto de partida o roubo de pedras preciosas contrabandeadas, que desencadeia uma série de outros crimes. No segundo, o personagem principal, absorvido pelo projeto de um filme baseado num texto Isaac Bábel, acaba por se envolver na caça de um manuscrito perdido do escritor russo.

*Vastas Emoções e pensamentos imperfeitos* é, além de uma típica história policial contemporânea, um romance ensaístico que aborda a relação entre o cinema e a literatura, focando na questão metalinguística de roteirizar obras literárias. Nesse sentido, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em seu livro, *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, afirma:

Enquanto o cineasta de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* quer decifrar sonhos e resgatar o manuscrito do autor russo Isaak Babel, a partir do qual faria um filme – isto é, preocupa-se em atingir uma origem que daria sentido a sua vida e a sua obra –, a sintaxe narrativa do romance de Rubem Fonseca, como a do cinema, descarta a dimensão de profundidade, colocando lado a lado, na “tela da página”, a ação dos personagens, o relato de sonhos, as cenas criadas para o filme, as cenas do programa de televisão do irmão evangélico do narrador e os trechos do livro de Babel que serviriam de base para a obra cinematográfica. Ou seja, a disposição narrativa do texto contrapõe-se à busca estéril do personagem principal, que ama o cinema, mas não consegue perceber que não existe nada aquém ou além das imagens, que não existe uma dimensão oculta pelas imagens, onde residiria o sentido. (2003, p. 148)

---

<sup>4</sup> *Jornal do Brasil*, 20 junho de 1987.

Mais do que meramente escrever textos literários para serem filmados Rubem, cria um texto que busca ser um filme “sem imagens” como os sonhos do narrador-cineasta do romance citado. Algumas passagens do romance que ilustram esta reflexão:

Sonho com uma mulher alta, que para me beijar tem de curvar o corpo. Mas não vejo mulher alguma, pois meus sonhos não são imagens. Para um cineasta isso não deixa de ser estranho... Meu sonho é feito de idéias. (1988, p. 8).

Como sempre, meu sonho não tinha imagens. Quando era criança e até a adolescência eu não me recordava deles, ao acordar; era como se não sonhasse nunca. Quando comecei a recordar meus sonhos peculiares, pensava que todos sonhassem como eu. (p. 35)

Rubem mescla a linguagem cinematográfica com o inconsciente dos sonhos – a parte latente do texto onírico - e com a tentativa de adaptar a linguagem da literatura à realidade. Outro trecho:

Que sensação ambígua de medo e euforia, saber que alguém o está perseguindo para matá-lo! Como é bom ter uma base real para a própria paranóia! Nesta altura do meu raciocínio comecei a construir um script. Um sujeito obtém por acaso jóias que são o produto de um crime e é perseguido por uma perigosa quadrilha de facínoras (...). (1988,p. 92)

Como se vê nesta passagem, o cineasta-narrador roteiriza as vivências. Pode-se dizer que Rubem Fonseca sugere o entrelaçamento entre a vida, a ficção, a literatura, o cinema e o sonho. As aventuras do narrador estão sempre pontilhadas de referência ao cinema, cada frase que ouve, cada cena que desempenha em sua vida real, cada episódio que presencia evoca uma frase, uma cena, uma seqüência de um filme célebre. Perseguido nas ruas do Rio por um homem sinistro de capa preta o narrador reflete:

Desde Widmark empurrando uma velhinha pela escada abaixo em *The Wissoff Death*, em 1947, eu não vi uma fisionomia tão repugnante e aterradora quanto o homem da capa preta”.(p. XX) Fugindo das mãos dos seqüestradores quase no fim do livro ele diz: “comecei a ver na beira da estrada imensos galpões negros fumegantes que pareciam ter saído do *Metrópolis*, de Fritz Lang (p,XX). Refletindo sobre o seu irmão José, o televangelista, enriquecido, ele pensa: “Mais aquele era um domingo de

carnaval, um dia perfeito para denunciar a tentação dos homens, e isso José fazia com eloquência de Burt Lancaster, em “Elme Gantay. (p. 96)

Cada cena da realidade vai sendo, de pronto, associada a um pedaço do filme que o narrador traz na memória. Curiosamente não há qualquer referência direta a Hitchcock em todo o livro, mas o enredo que envolve o herói inocente, sem querer, em uma trama criminosa, sendo que este herói, depois de perseguido e surrado, acaba identificando o criminoso oculto é próprio de Hitchcock. O autor compara alguns de seus personagens a Sidney Greenstreet, Alexander Knox, Burt Lancaster, Richard Widmark, Charles Laughton. Exalta também dezenas de cineastas: Johon Huston, Orson Welles, Max Ophuls, Stanley Kubrick, Henry Hathway, Ingmar Bergman, Istvan Szabo, Abel Grance, Eric Rotimer, Win Wenders, Allan Dwan, Roberto Rosselini e Rainer Fassbinder.

Como se vê, a relação entre cinema e literatura se realiza de várias maneiras. Uma delas é através dos diálogos do cineasta-narrador com o personagem Gurian, em que eles discutem qual é a arte maior. Em vários momentos do romance se discute qual das duas artes seria superior a outra, como se lê nas seguintes passagens:

O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da Literatura. O cinema é reducionista, simplificador, raso. O cinema não é nada. Se eu me sentar no corredor do hospital vejo um filme – as pessoas se movimentando, falando, chorando, carregando coisas, esperando, etc. O cinema não é mais do que isso. (1988,p.56)

(...) Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma interação uma interação complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor (...). (p.77)

Pelos diálogos, nota-se um jogo de forças em cena: o personagem Gurian afirma a superioridade da literatura e o narrador, a do cinema. Outros dois pontos importantes abordados por Rubem Fonseca, relacionados à literatura e ao cinema, são a dificuldade na adaptação de obras literárias e a ausência de público leitor. O cineasta-narrador passa por dificuldades na sua tentativa de roteirizar os contos de Babel:

Isto era muito melhor do que a cena que eu roteirizara. O leitor não precisava saber como foi que Afonka deu um tiro na boca de Dolguchoy, não precisava de detalhes para ver e sentir, enfim, imaginar o que estava acontecendo. Não era dito ao leitor como era o

rosto de Afonka, ou o de Dolguchoy, no momento do tiro, mas o leitor estava sabendo tudo o que importava naquele instante, à maneira própria dele, leitor. (p.16)

A partir dessa cena de morte, no conto, o narrador-cineasta fala da superioridade do texto de Babel sobre o roteiro e lamenta a falta de conhecimento do livro do autor russo:

Quem, entre os milhões de semi-analfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema, e pela televisão, conhecia Babel? Tudo que saberiam de Babel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco. (p. 16)

Rubem mostra, entre apocalíptico e irônico, a ausência de público leitor, além de criticar os meios de comunicação de massa que alienam e anestesiaram a sociedade. Esta reflexão se desdobra em outra questão importante na relação cinema-literatura: se a chamada sétima arte é considerada indústria ou arte, como se vê no seguinte diálogo:

Estou fazendo um curso de história da arte”, ela disse, “mas não inclui o cinema, infelizmente. O cinema pode ser considerado uma arte, não pode?”

“Os americanos acham que é uma indústria.”

“Uma indústria de sonhos”, ela disse, satisfeita consigo mesma (...). (p.81)

Além da relação cinema indústria ou arte, a questão das verbas necessárias para se fazer um filme é também abordada no romance. Encontram-se os obstáculos de sempre: a dificuldade de se produzir, a falta de roteirista e de dinheiro. A trama policial entra por conta das dificuldades financeiras no processo de produção do filme: “Não tinha dinheiro. Por isso resolveu escrever roteiros de cinema. O primeiro foi Benia Krik, baseado nas suas histórias de Odessa (...)”. (p.76)

No livro, Rubem Fonseca, através do personagem José, irmão do narrador, faz a crítica à comunicação de massa. José, que se tornara pastor evangélico, prega a palavra de Deus através de um programa de TV: torna-se um “televangelista”. Mais de dez mil pessoas contribuíam todo mês para a Igreja Evangélica de Jesus Salvador das Almas, voluntariamente com parte dos seus salários. A maioria era composta de empregadas domésticas e trabalhadores que recebiam salário mínimo. José pensa também em se candidatar a senador, afirmando que os evangelistas precisam de uma representação forte no congresso. Mas ao fim o evangelista conclui que devido ao crescimento da igreja, talvez não seja o momento de dispersar seus esforços no meio político. O diálogo entre os irmãos coloca em evidência a difícil inserção do artista na sociedade de massa. José comenta com o personagem narrador a respeito do filme que o cineasta havia feito anteriormente chamado “A

guerra Santa” e o convida para fazer um filme para a congregação. Ao ouvir a proposta, o personagem narrador pega o maço de dinheiro que foi pedir emprestado ao irmão e se retira.

Em *O Selvagem da Ópera*, romance que será objeto de estudo mais aprofundado na segunda fase desta pesquisa, Rubem Fonseca, apresenta, já no primeiro capítulo, o subtítulo “Isto é um Filme” e se propõe a escrever um texto que servirá de base para um roteiro a ser filmado, posteriormente. Entretanto, antes mesmo de uma possível adaptação, o leitor de Rubem Fonseca perceberá que tem em mãos um romance que pode ser visto (Figueiredo, 2003). Isto porque Rubem narra a vida de Carlos Gomes e, paralelamente, indica o posicionamento de mobílias do cenário e o movimento da câmera sobre cada personagem. Se, em determinado momento, está escrito que a câmera deve fazer um close no olhar de Carlos Gomes ou fechar a lente no maestro e num cantor lírico, sentados à mesa, o leitor, mais do que imaginar através da narração, pode sentir a importância e a dramaticidade que se deve dar à cena, em particular, de acordo com o que pede Rubem Fonseca, através de um olho cinematográfico.

Como observou Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), em *O Selvagem da Ópera* são as fronteiras entre cinema, ópera e literatura que serão embaralhadas:

Neste romance, Rubem Fonseca retoma o diálogo com o romantismo, recorrente em sua ficção, para, através dele, tematizar as dificuldades de sobrevivência do artista, condenado a depender dos favores de um mecenas ou a sujeitar-se às regras impostas pela mercantilização da arte. *O selvagem da ópera* é uma biografia de Carlos Gomes, na qual destacam-se os problemas enfrentados pelo músico em sua carreira, pontuada pela preocupação constante com a obtenção de recursos para a subsistência e com a qualidade do próprio trabalho.(p.152)

Conforme transcorre a leitura, torna-se perceptível a associação que se pretende fazer entre o libretista (aquele que adapta ou escreve o texto para ser encenado) e o roteirista de cinema (também este responsável pelo texto de encenação). Ainda no campo de semelhanças, os acessos de fúria do compositor brasileiro propõem um diálogo com a figura do diretor de cinema visto como um *pop star*, aquele que está acima de todas as coisas. Uma avaliação do temperamento extremamente passional de Carlos Gomes e de sua relação de amor e ódio com os libretistas faz lembrar a vaidade dos diretores de cinema, sobretudo quando o movimento da *nouvelle vague* passou a depositar grande responsabilidade no diretor do filme, deixando assim, em segundo plano, o roteiro e, conseqüentemente, a figura do roteirista de filmes.

O livro, então, tem uma característica que o diferencia das outras biografias que estamos acostumados a ler. Apresenta-se como um texto básico para ser filmado: não seria um roteiro, nem um argumento e sim um texto de forma livre que serviria de base para a elaboração de um filme.

Também nos contos do autor o cinema está presente. Dentre inúmeros outros exemplos dessa interseção entre as duas linguagens, pode-se citar o conto “Zoom”, do livro *Lúcia McCartney*. No conto, a narrativa se constrói buscando superar as limitações próprias do código verbal, tentando levar o leitor à visualização do cenário e da sucessão de cenas (Figueiredo, 2003, p.154): a começar pelo título *Zoom*, que remete para o movimento de aproximação feito pela máquina fotográfica. Tem-se a impressão de que o olho do narrador se transforma na teleobjetiva de uma câmera fotográfica. Assim, percorre todo o ambiente no qual a história se desenvolve. Ora se aproximando, ora se distanciando. Ora captando detalhes de personagens e objetos, ora mostrando-os num plano mais aberto.

Em outros contos do autor, como assinalou Vera Lúcia Follain de Figueiredo, personagens vivem como se estivessem num filme ou reportam constantemente as situações vividas às assistidas no cinema (2003,p.154). Em “Aroma cactáceo”, o narrador diz para a colega de trabalho: “Se estivéssemos num filme eu agora te levava para a minha casa ...”. No conto que tem o seu nome, Mandrake analisa as atitudes dos suspeitos de um crime, como se fossem artistas desempenhando um papel no cinema. Os filmes lhe oferecem os padrões para julgar comportamentos na “vida real”, de tal modo que está sempre atento aos gestos, às expressões faciais, aos detalhes da indumentária, como se todos fossem atores cujas “encenações” pudessem fornecer alguma pista para a resolução do caso. Na mesma linha, no conto “Relatório de Carlos”, do livro *A coleira do cão*, pode-se ler:

(...) uma coisa que eu sempre achei engraçada no cinema é essa história de os amantes acordarem e se beijarem furiosamente na boca antes de escovarem os dentes, ou comerem alguma coisa. Na manhã do primeiro dia em que dormi com Norma tentei fazer isso; acordamos às nove horas da manhã, meu braço sob o seu pescoço; estávamos estreando o apartamento montado recentemente: da parede, a mocinha de Modigliani sorria para nós, o cavaleiro verde de Rouault estava muito bonito montado em seu cavalo, as rodela de Miró giravam vermelhas e azuis; um filme em technicolor; então me lembrei do cinema e beijei na boca... (1994, p: 121)

As referências ao cinema estão presentes, com muita frequência, no diálogo entre os personagens, servindo, inclusive, para caracterizá-los, como se vê no conto “Madona”, do



mesmo livro:

Ela disse que tinha um filme bom no Rian. De quem? Eu perguntei e ela respondeu que era do Ingmar Bergman, mas quando eu achei esquisito um filme de Bergman passar no Rian, que só passa porcarias, ela disse que estava brincando, que era um filme do Rock Hudson. Eu bronqueei, você está me achando com cara de ver filme do Rock Hudson? (p.173)

Para os personagens, não apenas os filmes, mas o próprio espaço do cinema pode assumir importância vital:

Eu gosto da rua porque na rua ninguém me acha. É o meu último refúgio. A rua e o cinema. Se não houvesse nem rua nem cinema eu estava perdido. Perdido eu já estou, eu estava morto. Saí do Bollevue de mão no bolso e andei um dia e uma noite e , de manhã cedo, cansado, entrei no primeiro cinema que abriu as portas na 42, sessão dupla; vi todos os filmes da 42, e da Broadway, das 9 a.m às 5 a.m, vinte horas seguidas de filmes, comi dois sacos de pipoca e bebi cinco sucos de laranja e foi lá dentro do cinema que eu fui chorar; quando saí estava bom, até a mão tinha cicatrizado.

Algumas obras de Rubem Fonseca foram adaptadas para o cinema com a colaboração do autor, que participou da redação dos roteiros. *Lúcia Mc Cartney – Uma garota de programa* (1971), filme de David Neves, é a fusão do conto “Lúcia Mc Cartney” (que dá título ao seu terceiro livro) e “O caso de F.A”. A adaptação para o cinema foi feita a quatro mãos: o próprio Rubem Fonseca ajudou David a fundir as duas histórias, a deslocar certos momentos da narrativa e a cortar alguns detalhes. Além desse conto foram adaptados os romances *A grande arte*, dirigido por Walter Salles Junior(1991) e *Bufo & Spallanzani*, dirigido por Flávio Trambelini (2001).

Como se pode concluir, o cinema, na literatura de Rubem Fonseca, está intimamente associado à sua prática narrativa, abrindo possibilidades para que se desenvolva toda uma reflexão não só sobre a obra do autor, mas também sobre as relações entre palavra e imagem.

## BIBLIOGRAFIA

- BORGES, Jorge Luis. La biblioteca de Babel. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecê, 1984.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre Cinema*. Trad. Laura J. Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. Narrativas paranóicas e o mal-estar da interpretação. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Follain (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994,
- \_\_\_\_\_. *A Confraria dos Espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMES, Renato G. Cenas urbanas: identidades em fragmentos e crise da representação. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Follain (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP, Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.