



A intermidialidade em questão: uma análise de Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos, De Rubem Fonseca

Intermidiality at hand: an analysis of *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, by Rubem Fonseca

Lúcio Flávio Rocha Junior¹

Resumo: Os estudos de intersemiótica surgiram timidamente e têm ganhado força na análise de pontos comuns entre as mídias utilizadas em diversas artes. Com uma visão atenta, e aqui foge-se da ideia do inventivo malicioso, é possível verificar o diálogo produtivo entre Literatura e Cinema por meio dos pontos em que elas têm em comum, indo além dos limites que supostamente teriam e possibilitando imersões em um universo repleto de novos significados, considerando sensações complementares àquelas que uma arte estaria obrigatoriamente limitada. A literatura Fonsequiana, por sua vez, há muito é vinculada ao cinema. Seja pela concisão, pelos referenciais ou mesmo pela agilidade com que o texto de Rubem se apresenta, o caráter fílmico sempre esteve presente. Este trabalho tem como objetivo demonstrar as relações intersemióticas entre Literatura e Cinema presentes de forma implícita na obra *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, de Rubem Fonseca, tomando por base o registrado por Claus Clüver quanto às referências intermediárias, bem como as comparações às observações de Jacques Aumont, Solange Ribeiro de Oliveira, Dziga Vertov e Glauber Rocha. É possível identificar que as referências implícitas no texto funcionando como “manual” do cinema, abordando conceitos técnicos de produção e execução cinematográfica; o conceito de verdade fílmico, a transposição midiática, a essência e as características dos cineastas se mostram como pontos fortes arraigados no cerne da narrativa. É possível, num todo, afirmar que a obra é – dada a sua qualidade literária – uma grande referência midiática ao cinema. Outrossim, é possível verificar que o cinema é mais que um simples referencial na obra, mas funciona como personagem ativa na relação entre o narrador e os demais personagens. Finalmente, a análise da obra literária em comparação ao Cinema não estabelece uma escala hierárquica entre estas Artes, mas busca unificá-las em seus pontos comuns, sem desmerecer ou supervalorizar pontos em que se desencontram.

Palavras-Chave: Referência Intermediária; Cinema; Intermidialidades; Rubem Fonseca

Abstract: Intersemiotic studies have emerged shyly and have gained strength in the analysis of commonalities between the media used in various arts. With a keen eye, and here one escapes the idea of malicious inventiveness, it is possible to verify the productive dialogue between Literature and Cinema through the points in which they have in common, going beyond the limits that supposedly would have and allowing immersions in a universe full of new meanings, considering sensations complementary to those that an art would be obligatorily limited. Fonsequian literature, for its part, has long been linked to cinema. Whether due to the conciseness, the references or even the

¹ Mestrando em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. E-mail: dr.flaviorocha@gmail.com.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

agility with which Rubem's text presents itself, the filmic character has always been present. The aim of this paper is to demonstrate the intersemiotic relations between Literature and Cinema implicitly present in Rubem Fonseca's *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, based on Claus Clüver's record of intermediary references, as well as comparisons with Jacques' observations. Aumont, Solange Ribeiro de Oliveira, Dziga Vertov and Glauber Rocha. It is possible to identify that the implicit references in the text functioning as "manual" of the cinema, addressing technical concepts of film production and execution; the concept of filmic truth, the media transposition, the essence and characteristics of the filmmakers are all rooted in the core of the narrative. It is possible, on the whole, to state that the work is - given its literary quality - a great media reference to cinema. Moreover, it is possible to verify that the cinema is more than a mere reference in the work, but acts as an active character in the relationship between the narrator and the other characters. Finally, the analysis of the literary work in comparison to the Cinema does not establish a hierarchical scale between these Arts, but seeks to unify them in their common points, without belittling or overvaluing the points in which they are mismatched.

Keywords: Intermediary Reference; Cinema; Intermedialities; Rubem Fonseca

1. *Introdução*

Os estudos de intersemiótica surgiram timidamente e têm ganhado força na análise de pontos comuns entre as mídias utilizadas em diversas artes. As referências intermediárias se apresentam ao longo dos textos (verbais ou não verbais) fazendo verdadeiras pontes entre aquilo que poderia ser, a partir de uma perspectiva de conceitos pré-determinados, considerado oposto, avesso, diverso. Com uma visão mais atenta, e aqui se foge da ideia do inventivo malicioso, é possível verificar o diálogo produtivo entre artes distintas por meio dos pontos em que elas têm em comum, indo além dos limites que supostamente elas naturalmente teriam e possibilitando imersões em um universo repleto de novos significados, considerando sensações complementares àquelas que uma arte estaria obrigatoriamente limitada.

Nesse ínterim, a Literatura teria seus limites nas palavras, no papel, no verbo e no verso; a ponte possível estaria apenas entre o livro e a criatividade/imaginação do leitor. Este seria, de forma sintetizada, o “possível” no que diz respeito às nuances disponíveis na obra literária. Não seria lícito que a Literatura se embrenhasse no Cinema, já que este se vale de mídias diversas àquela. Contudo, sabemos hoje que diversas são as possibilidades de análise intersemiótica entre Literatura e Cinema, seja por meio de combinação de mídias, referências intermediárias ou transposição midiática.

Rubem Fonseca, reconhecido pela sua relação com o cinema, traz no romance *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* um narrador com pouquíssimas características definidas, mas com um ponto bastante claro: sua paixão pelo cinema. Ao longo da obra é possível identificar diversas referências intermediárias tanto implícitas quanto explícitas a essa arte. As explícitas se apresentam, sobretudo, por meio da citação de cineastas e filmes renomados que acabam por justificar o perfil da personagem principal, mas também dão indícios ao leitor do

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

material que compõe a própria narrativa de Fonseca. Por outro lado, as referências intermediáticas implícitas funcionam como um manual do cinema, dando ao leitor precavido informações quanto à veracidade de cena, composição de quadro, fotogenia, imagem, luz, etc.

É possível afirmar que esta obra não existiria sem o cinema. Isto porque retiradas todas as referências intermediáticas (implícitas e explícitas) a narrativa estaria nua, vazia. Analisando de forma mais abrangente, sem todo o cinema presente na obra, não existiria essa vertente da literatura Fonsequiana. Diante do exposto, compete-nos observar que o cinema em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* é, na verdade, personagem viva e atuante na relação do narrador com as personagens; por vezes aparenta o cinema se sobrepor ao narrador, haja vista o fato de que o cinema permaneceria intacto sem as personagens da obra, ao passo que o oposto parece inviável, impossível. Sendo o cinema, portanto, o mote de vida do narrador, a retirada do cinema esvaziaria seu íntimo, tanto quanto o faria com as páginas de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*.

Assim sendo, a obra em questão é, em sua totalidade, a própria referência intermediática, já que implícita e explicitamente mantém conexão direta com a realidade fílmica – sem, contudo deixar de lado o fazer literário de alta qualidade. Não podendo separá-las da obra sem que esta se degrade, podemos afirmar que uma arte não limita a outra, mas a completa, enriquecendo seu corpo, dando vida às personagens, aguçando o imaginário; a literatura evocando a realidade; o cinema a mostrando.

2. *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos, de Rubem Fonseca.*

O romance policial tem como personagem principal um narrador cujas identificações são mais psicológicas que concretas. Não se sabe seu nome, idade, local de nascimento, nem mesmo sua qualificação profissional. Para Fonseca, o que importa nessa personagem é sua grande paixão: o cinema. A personagem inicia o romance apresentando como seu mote de vida atual a busca por financiamento para um novo filme, verbas estas que muito provavelmente estariam difíceis de conseguir, principalmente em decorrência da qualidade infame ou pelo insucesso de seu último filme “A Guerra Santa”.

Entretanto, o narrador destaca, já nas primeiras páginas, uma importante reunião com Dietrich, produtor alemão até então desconhecido pelo narrador, que elogia o filme – o que deixa o narrador um tanto desconsertado por desconfiar da sinceridade do interlocutor – e o convida para gravar um novo filme, desta vez na Alemanha – fato que não parece entusiasamá-lo. Importante destacar que o narrador se encontra numa espécie de “limbo”, pois se mantém,

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

financeiramente, preparando vídeos para seu irmão “televangelista”, atividade esta que não suporta, mas o faz pelo dinheiro, até que possa gravar seu desejado filme. Contudo, quando surge a real possibilidade de financiamento, este parece não demonstrar qualquer interesse na proposta.

- O que achou da nossa proposta?

A proposta deles, que eu recebera antes, por carta, era para filmar a *Cavalaria Vermelha*, de Isaak Bábel, na Alemanha.

- Ainda não tenho uma resposta. Tenho andado muito ocupado (FONSECA, 1988, p. 13).

Apesar disso, a personagem acaba indo à Alemanha não por desejo concreto do filme, mas por circunstâncias alheias a sua vontade. Contudo, algo parece incentivar a ida: a possibilidade de gravar um novo filme sobre Isaac Bábel – escritor soviético de origem judaica cujo narrador demonstra forte apreço.

Ao longo de toda a obra diversas são as referências intermidiáticas que o narrador apresenta ao leitor que – se desavisado – pode sentir certo cansaço na leitura de tantas informações a respeito de cinema, presentes em longos diálogos, sobretudo no final do primeiro e durante todo o segundo capítulos. O cinema, portanto, não representa somente base para a história ou argumento narrativo, mas é, por si só, elemento vivo na obra, funcionando como uma personagem ativa nas relações com o narrador.

3. *Referências Intermidiáticas ao cinema*

Inicialmente, cumpre elucidar que utilizaremos nesse estudo o conceito de referências intermidiáticas observado por Claus Clüver (2011), no qual textos de uma mídia acabam por citar “textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia”. Na obra *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, portanto, trataremos da mídia verbal (Literatura) e das diversas relações que ela tem com o cinema – registro plurimidiático.

É importante destacar que a obra, publicada em 1988, já levantava pontos de aproximação e distanciamento entre Literatura e Cinema, sem, contudo, encerrar a discussão, ou seja, impondo qual delas seria mais completa. Em um diálogo entre Gurian e o narrador, Rubem Fonseca parece incitar o leitor a se questionar quanto à qualidade das duas Artes, de suas possibilidades e limitações.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

- O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da literatura. O cinema é reducionista, simplificador, raso. O cinema não é nada.
- 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.
- Pode ver um livro também, olhando o corredor. A literatura não é mais do que isso (FONSECA, 1988, p. 56).

Como demonstrado anteriormente, o diálogo não estabelece uma escala hierárquica entre as Artes, mas busca unificá-las em seus pontos comuns, sem desmerecer ou supervalorizar pontos em que se desencontram. Esse diálogo é de fundamental importância para a discussão das intermedialidades presentes no texto, pois busca, como citado em outro diálogo, a *essência* na transposição literatura – cinema, a qual, conforme Jean Claude Carrière não pode ser perdida no processo de transposição entre “papel” e “tela”.

Mais que isso, Jacques Aumont (2002) entende que o cinema representa a realidade, ao passo que a Literatura a evoca; o exposto, outra vez, não inferioriza a literatura ou põe o cinema em posição de supervalorização, ou vice-versa. Esta afirmação encontra respaldo nos estudos de Solange Ribeiro de Oliveira (1993), ao registrar que nenhuma arte pode ser “enxertada” em outra, ou seja, o julgamento mais certo é o que busca as características comuns, valorizando-as, sem depreciar as diferenças – justificado inclusive pelo uso de signos distintos, o que incompatibilizaria tal discussão de forma equânime.

No que tange à incompatibilidade dos signos presentes nas duas mídias, Fonseca (1988) questiona o leitor quanto às diferenças de composição entre Literatura e Cinema.

Você não tem inveja dos escritores? Para criar um livro eles gastam apenas papel e tempo, os personagens todos trabalham de graça, fazem coisas que os atores de cinema não saberiam fazer, ou se recusariam a fazer. Produzem as cenas mais custosas gastando apenas palavras. Matam, mutilam, fazem pessoas enlouquecer de paixão, arruinar-se ou ganhar o paraíso. Uma epidemia que mate milhões ou um aperto de mão tem para eles o mesmo custo (FONSECA, 1988, p. 131).

O trecho busca, sobretudo, criticar de que forma ocorre a representação da verdade – principalmente na transposição da Literatura para o Cinema – dada à dificuldade de montagem de cenas neste, seja pelo custo ou pela dificuldade em atingir a verossimilhança. Cabe aqui abordar o que Aumont (2002) entende a respeito da Teoria de Robert Bresson (1904-1999), ao dizer que a *verdade* é a meta do cinema. Não significa dizer que a Literatura não diga a verdade ou não a busque; mas no cinema, estando o espectador diante de uma tela em que diversas cenas, planos e

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

efeitos estão presentes – tudo acontecendo em diferentes espaços cronológicos ao mesmo tempo - “cada fragmento de filme destina-se a tornar-se acontecimento por si mesmo” (AUMONT, 2002). Ora, sendo possível que uma cena seja vista igualmente por diversos ângulos, todos os esforços para a representação do real cinematográfico – inclusive a tomada de decisões sobre sons, planos, contraplanos, etc. - acabam por recair sobre o cineasta e a câmera; juntos, ao que Aumont (2002) chama de “construção da verdade”.

O mesmo se pode extrair de Dziga_Vertov (1972), quanto à “utilidade social” do cinema, nos fazendo questionar de que forma seu *actum* propicia a compreensão do real de forma explícita e articulada. O autor acredita que as imagens, portanto, só têm sentido umas com relações às outras. Isso justifica as diferenças e, por vezes, ausências de trechos dos textos literários após irem para as telas, outra vez reiterando a importância de se manter a essência.

Sobre o exposto, Glauber_Rocha (2006) entende que “o cineasta varia o ritmo e a imagem sobre a matéria literária, extraindo a dimensão autêntica da criação; é onde acaba o romancista, o argumentista, e começa o cineasta, o diretor: a transposição gráfica de uma imagem ou situação literária marca o limite entre literatura e cinema”. Pode-se entender autêntico, sem perda de sentido ou intenção, como essencial, aquilo que representa a base da cena, o âmago, o íntimo.

Nesse processo de transposição, podemos verificar o estudo de “construção do quadro”, ou seja, de que forma será feita a representação da mídia verbal para a mídia audiovisual. Eisenstein (1985) ao tratar da *Teoria Generale del Montaggio*, desacredita da verdade real nesse processo de construção, posto que ele é carregado, segundo o ponto de vista do autor, de intenções do que será apresentado pelo cineasta ao público. Tal afirmação é questionável, uma vez que, sendo uma cena a representação de apenas um ângulo da realidade, a sua construção está mais para um dos quadros da realidade, que para um quadro fictício representativo unicamente da intenção do autor.

O leitor não precisava saber como foi que Afonka deu um □ tiro na boca de Dolguchoy, não precisava de detalhes para ver e senti□ r, enfim, imaginar o que estava acontecendo. Não era dito ao leitor como estava 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. No filme eu podia, por exemplo, colocar a câmera enquadrando Liutov e o tiro de misericórdia ficaria apenas em áudio, porém isto tiraria a força da narrativa. Podia, ainda, mostrar a paisagem, o céu ou lá o que fosse, enquanto se ouvia o tiro. Seria um pífio truque sintático que enfraqueceria ainda mais a cena e privaria o espectador da tensão criada por Bábel (FONSECA, 1988, p. 16).

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Este raciocínio vai ao encontro da reflexão de Jacques Aumont que, (2002) ao descrever as qualidades inerentes aos cineastas no processo de criação dos filmes, vai afirmar:

O cineasta é, portanto, descrito logicamente como um mestre, o mestre dos signos segundo um ideal muito clássico. Mestre reconhecível por certas qualidades morais, a coragem, o rigor, a nobreza. Mas também com qualidades profissionais específicas: a acuidade do olhar, a capacidade de manter o rumo, a ciência das relações a serem estabelecidas entre os dados sensíveis, a precisão e o longo trabalho que ele necessita; discernimento, a constância, a precisão, a economia de meios. Em resumo, o retrato do cineasta – mestre como dotado, antes de mais nada, da virtude da simplicidade, senão da “pobreza” (no sentido franciscano) (AUMONT, 2002, p. 25).

Vejamus que no processo de transposição em que o narrador de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* está, não há a busca pela intencionalidade da visão do cineasta, mas sim a busca de representar no cinema a essência da cena, por um ângulo mais completo, mais real, quicá tátil. É entregar ao público material suficiente para viver o que está em cena em sua totalidade. Essa busca pela totalidade se equipara à montagem intelectual descrita por Eisenstein: a que contemplaria as conotações mais sutis (EISENSTEIN, 1985).

Pasolini (1976), ao explicar a ideia de plano, suas características e o correspondente com o mundo real, acaba por cunhar a expressão “semiologia da realidade”, ou seja, cada acontecimento da realidade tem um sentido que só pode ser compreendido por meio do diálogo em que a realidade tem consigo, com seu real. Podemos observar, portanto, que a representação fílmica pós-transposição é o resultado de uma análise fina e sofisticada que busca no íntimo da mídia verbal a essência a ser enquadrada no cinema, registro plurimidiático.

Rapidamente, o narrador alude ainda ao tema da fotogenia no cinema ao ver o corpo de um corcunda morto, já no final do romance, afirmando que “Ele tinha um perfil bonito, não fosse corcunda” (FONSECA, 1988, p. 246). Dentro dessa pauta, Aumont (2002) entende que “o corpo fotogênico é aquele cuja compleição tem a natureza de conferir um belo colorido à fotografia”, cumprindo um papel de encanto, atração e sedução.

Por fim, outra característica presente na obra que tem direta relação com o cinema está nos monólogos interiores que o narrador tem e que servem como – o que seria no cinema – *foreshadowing* e *flashback*. Essa composição, de acordo com Aumont (2002) se relaciona com a ideia

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

de que “cada presente reafirma a presença do passado que afugenta e antecipa o futuro”. Este mesmo conceito se relaciona com o que entende Daiane Löbler (2012), ao expressar a importância do personagem ser “vivo”:

Nos romances de duração, o romancista tem por objetivo colocar diante do leitor um personagem vivo. A vida desse personagem implica ligações internas entre os momentos que vivenciou, isto é, deve haver uma unidade em tais momentos. É nessa unificação que se encontra um problema: o romancista deve proceder de forma a não criar um laço necessário entre os instantes do tempo, mas precisa também, por outro lado, proceder de tal forma que a preocupação de escapar da realidade não faça com que a narrativa caia no arbitrário (LÖBLER, 2012).

Em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* os monólogos interiores aparecem de três formas. Uma para lembrar o passado, que quase em sua totalidade deseja esquecer. Um segundo que apresenta ao leitor sensações, sonhos, dúvidas, questionamentos que está tendo no momento da ação. E, por fim, aquele que idealiza, imagina o que se sucederá nos próximos momentos, dado este ou aquele fato.

Sonho. Pessoas em silêncio. A moça de gengivas molhadas me lambe com sua boca de dentes de pérola. Outras mulheres, de bustos abundantes e cabelos oxigenados, andam pelo meio da praça dando socos no cadafalso. Faz calor, apesar de inverno. “Ele é apenas um blasfemador”, diz uma delas. O nauseante silêncio é quebrado pelo som de ossos pardos e pelos uivos do prisioneiro pedindo para ser logo despachado. As mãos do carrasco são pequenas e brancas. O corpo do condenado está coberto de merda e mijo, que começam a secar. As mulheres olham com asco e atenção, industriosamente. Disciplina, horror, poder, prêmio e punição, assim é o mundo, dizem em coro, tapando o nariz (FONSECA, 1988, p. 144)

Seja qual a forma de sua apresentação, todos compõem a vivacidade da personagem, sua unicidade formada pela tríade passado-presente-futuro.

Todas as referências abordadas até o momento se apresentam de forma sutil, implícitas no texto, e requerem do leitor um grau de sensibilidade e conhecimento das duas Artes para que possam ser compreendidas. Podemos entender, portanto, a escrita de Fonseca na obra em estudo, por si só, como uma grande referência intermediária que, não só associa a literatura e ao cinema, mas apresenta o próprio escritor como um cineasta, amálgama das características citadas por Aumont. As referências a cineastas são tão importantes para o trecho da narrativa que se apresentam como parte integrante e fundante deste, numa integração quase carnal, “homem total de quem não se vê ossos e sangue” (ROCHA, 2006, p. 222).

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Sob outra perspectiva, há ainda diversas referências explícitas na obra, trazendo nomes de grande importância para a História do cinema. Estas referências, por sua vez, cumprem outro papel importante no romance: ao mesmo tempo que demonstram o apreço de Fonseca pelos cineastas referidos, acaba por entregar ao leitor nomes que compõem, embasam e dão organicidade ao narrador, sua visão de cinema e até mesmo justificam o *status quo* do sujeito. É importante destacar que as referências aparecem de forma breve ao longo da narrativa, quase como flashes, contudo, como já afirmamos, desempenham um papel importante para a construção do enredo, num claro jogo de referências intermidiáticas.

Godard, por exemplo, é citado quando o narrador está prestes a *ver* algo que “nunca viu antes”. O trecho seguinte mostra uma mulher de “rolinhos” no cabelo, representando uma experiência estética que o narrador ainda não tivera. Glauber Rocha (2006, p. 307) assevera que Godard “despreza a técnica em função da estética”.

Estou olhando. Via uma garota de vinte anos, bonita, de shorts de linho que deixavam ver pernas tão lindas que me comoviam apesar de tudo que havia acontecido, uma blusinha de algodão que destacava os bicos dos seios — pensei, subitamente, na frase do filme de Godard, *Déctive*, “ah! les poitrines des jeunes filles” — e um lenço na cabeça. “Não estou vendo nada”, eu disse. (FONSECA, 1988, p. 71).

Assim, o nome de Godard aparecer no pensamento do narrador, se justifica pela importância dada à estética em detrimento da técnica, que o próprio narrador entende sobre produção filmica. Com a frase “apesar de tudo que havia acontecido”, Fonseca fala de acontecimentos que poderiam tê-lo afastado desta mulher, ou seja, o lógico, o causal, o calculado, a técnica. Essa referência aparece uma única vez, mas se liga a diversos diálogos do narrador onde este descreve o *visual*, o *belo*, colocando em segundo plano outros elementos do enredo.

“Mas o que é estilo?”, perguntou Veronika, de maneira hostil.

“Uma maneira característica de expressão”, respondi.

“Mas isto não engloba a trama, o suspense, o conteúdo enfim?”, disse Veronika, agora agressiva. “Um filme tem que ser visto de uma maneira holística, pois o ‘todo’ integrado de uma obra de arte tem uma realidade maior do que a soma de suas partes — no caso, roteiro, luz, montagem, interpretação.” (FONSECA, 1988, p.133).

O narrador faz referências, ainda, a Pasolini, Bertolucci e Kluge, ao citá-los como ótimos escritores e cineastas, o que teria sido apresentado como impossível por uma das personagens.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Rocha (2006), afirma que estes fazem parte da lista de melhores cineastas do mundo, o que seria a razão pela qual o cinema Europeu concorresse com o cinema Hollywoodiano. Pasolini, por sua vez, inclui Godard em sua lista pessoal de “melhores cineastas”. Cumpre destacar que todos os cineastas citados trabalham com o tema policial, violento, de desordem. Ora, sendo o narrador um “consumidor” e conhecedor dessas obras, Fonseca abre o plano de referências pessoais de sua escrita. Este argumento se cumpre quando a personagem afirma não fazer filmes “para ninguém pensar”, mas sim para “intranquilizar, causar distúrbios, ânsias, perplexidades, insônias, vômitos” (FONSECA, 1988, p. 128), matéria viva na produção dos cineastas referidos.

Fellini, figura central na discussão sobre o neo-realismo no cinema italiano, se apresenta demonstrando o estilo próprio do cinema pela “forma” e não pela “fórmula” - reiterando o ideal de Godard. Bergman, por sua vez, está para a manifestação solitária da angústia religiosa como o narrador de *Vastas Emoções* está para seu irmão José, que vale-se da religião e das carências psicossociais de seus fiéis para conseguir proveito próprio. Neste ponto a intermedialidade se apresenta como uma *écfrase* – a representação verbal de um texto não-verbal - no que tange à representação do pensamento de Bergman em forma viva no texto verbal.

Aparecem, ainda, em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, referências a Ford, de expressão fílmica pura e indignada, demonstrando o caráter essencial do cinema “idealizado”, que permeia os anseios do narrador quanto ao cinema; Visconti, o Proust do cinema, reiterando o requinte da literatura transposta no ambiente fílmico; Fassbinder, referência no cinema novo, cinema livre que possibilita a demonstração daquilo que se quer, que deixou de ser “quadrado” para ser a expressão em mãos de homens.

Outra referência intermediática presente na obra diz respeito aos cineastas brasileiros. Em uma conversa com Plessner, o narrador se vê enciumado ao ver um alemão falando com tanta intimidade de “Rocha, Dos Santos, Lima Júnior, Andrade, Hirszman, Diegues, Jabor, Toledo, Amaral” (FONSECA, 1988, p. 122). Todos esses nomes fazem parte de um rol relevante de cineastas brasileiros. Fonseca ao fazer os nomes saírem da boca de um alemão, busca provocar no leitor movimentos quanto a um conhecimento prévio a respeito de sua importância e, ao mesmo tempo, oferecer uma crítica aos que desconhecem o cinema nacional. Este, entretanto, não é o único momento em que é dada relevância à produção cinematográfica brasileira ao redor do mundo. Durante a execução de um ato criminoso, o narrador afirma que “Plessner garantiu que os guardas não me revistarão. Por eu ser um diretor brasileiro de cinema convidado para o Festival” (FONSECA, 1988, p.169).

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Todos estes exemplos contêm um grau maior ou menor de intersemiose, “na medida em que conjugam o entrelaçamento de linguagens distintas, num processo dinâmico de inter-relação signíca propiciador de novas leituras e novos sentidos” (DUARTE, 1999). Por vezes os nomes parecem estar isolados, injustificáveis, mas representam um pouco, cada, do todo que há das referências intermediáticas do cinema da Literatura de Rubem Fonseca.

4. *Considerações Finais*

A literatura Fonsequiana há muito é vinculada ao cinema. Seja pela concisão, pelos referenciais ou mesmo pela agilidade com que o texto de Rubem se apresenta, o caráter fílmico sempre esteve presente.

No romance policial *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, é possível verificar diversas referências intermediáticas, sejam elas implícitas ou explícitas, ao cinema. O texto, apesar de ágil, pode parecer maçante se entregue a leitores desavisados que não preparados aos comparativos das duas Artes – Literatura e Cinema. Apesar de ser um romance policial – e ter, sim, todos os elementos que o elevam à tal categoria – a grande paixão do narrador, o cinema, funciona como personagem ativa nas relações das personagens, direta e indiretamente, o que possibilitou esta análise intermediática.

No que diz respeito às referências implícitas, o conceito de verdade fílmica, a transposição midiática, a essência e as características dos cineastas se mostram como pontos fortes arraigados no cerne dos parágrafos. É possível, num todo, afirmar que a obra é – dada a sua qualidade literária – uma grande referência midiática ao cinema. Assim, ainda que se retirassem as referências explícitas, muito haveria que se analisar quanto ao caráter intersemiótico da obra.

Não obstante o exposto, as referências explícitas, apesar de em alguns casos aparecerem “isoladas” no texto, cumprem um papel embarador da obra de Rubem Fonseca na construção das personagens, dos argumentos do texto e da forma como elas se relacionam entre si. Seja pelos cineastas internacionais apresentados ou pelos nomes brasileiros, Fonseca demonstra conhecer uma seleta gama de nomes que representam – muito bem – o cenário fílmico. É como se o autor, após mergulhar no universo cinematográfico, trouxesse para sua obra, métodos e técnicas daquela arte, seja por meio das referências explícitas a cineastas, seja na construção da narrativa e das personagens.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Referências

- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. São Paulo: Papirus, 2008.
- CARRIERE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CLUVER, Claus. Intermidialidades. *Pós*: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro. *1000 rastros rápidos – cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- EISENSTEIN, Serguei. *Teoria Generale del Montaggio*. Veneza: Marsilio, 1985.
- FONSECA, Rubem. *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. São Paulo: Planeta De Agostini 1988.
- LÖBLER, Daiane Antunes Dias. *Tempo, Narração e Monólogo Interior: Um paralelo entre Virgínia Woolf e Clarice Lispector a partir dos romances Passeio ao Farol e Perto do Coração Selvagem*. (dissertação) Programa de Pós-Graduação em Letras, UNISC, 2012.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o KLÜSTERROMAN na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. Paris: Payout, 1976.
- ROCHA, Glauber. Alphaville In: *O século do Cinema*. Brasil: Cosac Naify, 2006
- ROCHA, Glauber. Delinquência Juvenil In: *O século do Cinema*. Brasil: Cosac Naify, 2006
- ROCHA, Glauber. Forma e Sentido do Cinema In: *O século do Cinema*. Brasil: Cosac Naify, 2006
- VERTOV, Dziga. *Articles, Journaux, projects*. Paris: UGE, 1972.