

# ENERGIA HÍBRIDA: A LITERATURA CINEMÁTICA DE RUBEM FONSECA

HELENA LOPES

Doutoranda FLUP/FCT  
city.of.glass@hotmail.com

No seu livro *Remediation – Understanding new media* (1999), Jay David Bolter & Richard Grusin consideram a evolução dos *media* determinada pelo desejo de alcançar uma impressão de realidade, no sentido de proporcionar ao utilizador uma experiência psicológica do *medium* cada vez mais realista. Tendo como paradigma sobretudo os novos *media* digitais, Bolter & Grusin propõem o conceito de *remediação* para explicar o desenvolvimento dos *media*, argumentando que a sua evolução obedece a uma lógica segundo a qual cada *medium* que é inventado ou remodelado se apropria das principais características de um *medium* precedente, otimizando o seu efeito de real. Assim, a fotografia remediaria a pintura, e o cinema remediaria a fotografia ao acrescentar-lhe o movimento e o som. Os próprios autores convocam um conceito bloomiano para psicanalizar este fenómeno, entrevedo uma certa *angústia da influência* como motor da remediação, no sentido em que cada jovem *medium* fundaria a sua originalidade na superação de um predecessor<sup>1</sup>. A lógica da remediação funcionaria também no sentido inverso, podendo um *medium* mais antigo como a literatura evoluir apropriando valências de um *medium* mais recente como o cinema, o que veremos a respeito da ficção literária de Rubem Fonseca.

Em Rubem Fonseca, a importação de convenções narrativas e formais do filme pode ser vista como uma remediação do romance face à nova hierarquia de *media* observável na

---

<sup>1</sup> Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 49.

segunda metade do século XX. A prevalência do cinema no imaginário cultural cria um público leitor familiarizado com a retórica audiovisual<sup>2</sup>. Sendo também espectador de filmes, o leitor de romances cria expectativas narrativas que estão em dívida para com a ficção cinematográfica e constrói mecanismos de leitura aprendidos através da experiência do filme. Rubem Fonseca apela a esta competência transmedial de leitura através de uma manipulação engenhosa de convenções narrativas partilhadas com o cinema de massas, nomeadamente a personagem plana e estereotipada, a peripécia narrativa formulaica ou o discurso do *cliché*. Entre outras estratégias que terei oportunidade de exemplificar, a focalização externa e a linguagem denotativa são frequentemente embraiadores de um *efeito de mostra* que encoraja o leitor a imaginar certas passagens como cenas de um filme. Como procurarei argumentar, esta aproximação da literatura a um meio de representação hegemónico e de massas funciona como estratégia para incrementar a *legibilidade* do romance, entendida como um conjunto de factores que agilizam a sua leitura e a tornam acessível a um vasto público de leitores.

A perspectiva comparatista da esfera medial proposta por Bolter & Grusin parece-me cada vez mais pertinente num contexto em que a rápida sucessão de *media* possibilitada pelas tecnologias digitais nos compele a confrontar cada *medium* com os restantes. Mas já nos anos 60 a era eléctrica suscitara em Marshall McLuhan uma visão inexoravelmente relacional dos *media*:

(...) o «conteúdo» de qualquer medium é sempre outro medium. O conteúdo da escrita é a fala, tal como a palavra escrita é o conteúdo da tipografia, e a tipografia é o conteúdo do telégrafo<sup>3</sup>.

Não só esta hibridez intrínseca à genealogia dos *media* é invisível a menos que seja salientada por uma reflexão comparativa, como contribuiria para invisibilizar a operação dos *media*. Como sugere McLuhan em «Hybrid energy: *les liaisons dangereuses*», o carácter híbrido de um artefacto concorre para camuflar a presença formal dos dois códigos envolvidos:

(...) todos [os] media vêm aos pares, cada um funcionando como o conteúdo do outro, e obscurecendo a operação de ambos<sup>4</sup>.

De facto, McLuhan considera que a eficácia analgésica característica para ele do poder dos *media* é ampliada pela presença do *medium* apropriado enquanto conteúdo:

<sup>2</sup> Cf. DENZIN, 1995: 1-41.

<sup>3</sup> MCLUHAN, 1964<sup>a</sup>: 23-24. A tradução de excertos para português é da minha responsabilidade, tal como nos restantes casos em que remeto para uma referência bibliográfica em língua estrangeira.

<sup>4</sup> MCLUHAN, 1964<sup>b</sup>: 60.

*O efeito do medium é intensificado simplesmente por lhe ser dado outro medium enquanto conteúdo. O conteúdo de um filme é um romance ou uma peça ou uma ópera. (...) O conteúdo da escrita ou tipografia é a fala, mas o leitor praticamente não toma consciência nem da tipografia nem da fala*<sup>5</sup>.

Na sua análise da remediação contemporânea, Bolter & Grusin parecem herdar de McLuhan a caracterização dos *media* enquanto duplamente vocacionados para a *multiplicidade e transparência*:

*A nossa cultura quer ao mesmo tempo multiplicar os seus media e apagar qualquer vestígio de mediação: idealmente, quer apagar os seus media no próprio acto de multiplicação*<sup>6</sup>.

Esta tendência dos *media* para a multiplicação nem sempre é congruente com o desejo de assegurar a sua invisibilidade, pelo que Bolter & Grusin distinguem duas estratégias básicas de remediação: a *imediação*, que procura apagar as marcas da representação, e a *hipermediação*, que investe na exibição dos códigos implicados.

Começemos pela hipermediação. Um exemplo de remediação por hipermediação seria a evolução do telejornal, através da qual o inicial frente a frente do espectador com o pivô foi sendo guarnecido por omnipresentes rodapés volantes que anunciam *sound bites* informativos a desenvolver posteriormente. As coberturas em directo cindem frequentemente o ecrã do televisor numa pluralidade de janelas multimédia que assemelham a imagem televisiva a um site cibernético<sup>7</sup>. A escolha providenciada ao espectador pela remissão simultânea para conteúdos informativos diversos não gera ainda o hipertexto que podemos encontrar nos *links* cibernéticos ou na televisão interactiva, visto que a emissão se mantém arreigada à sequencialidade imposta pela linearidade do significante. Mas esta pluralidade de ferramentas multimédia simultâneas contribui para criar no espectador uma sensação de *completude* e *saciedade* de experiência, exemplificando cabalmente a noção de hipermediação<sup>8</sup>. No telejornal contemporâneo, a multiplicação de *media* redundava numa saliência da mediação que é paradoxalmente colocada ao serviço da impressão de presença directa e imediata. É na medida em que faz depender a ilusão de realidade do gozo dos *media* que o telejornal contemporâneo estabelece um regime de hipermediação.

O narrador do romance *O selvagem da ópera* (1994) de Rubem Fonseca reivindica-se de um género que não o romanesco, fazendo passar o romance histórico que o leitor tem

<sup>5</sup> MCLUHAN, 1964<sup>a</sup>: 32.

<sup>6</sup> BOLTER & GRUSIN, 1999: 5.

<sup>7</sup> Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 189; 224.

<sup>8</sup> Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 53.

em mãos pelo «texto básico de um filme»<sup>9</sup>, destinado a servir de base a um argumento cinematográfico. Ainda que sem a exactidão própria de um guião, o narrador auto-consciente dissemina sugestões técnicas para movimentos de câmara e opções de montagem, tergiversa sobre o fazer cinematográfico e até desabafa pontualmente sobre as suas próprias opções de escrita:

*(...) suprimi toda a infância do maestro, não só por não gostar de crianças e cachorros no cinema (deixo-os para Walt Disney), mas porque esses filmes que contam linearmente a vida de um sujeito do nascimento até sua morte são todos muito enfadonhos. (...) É claro que tudo pode ser resolvido depois, na montagem*<sup>10</sup>.

Como comenta Petar Petrov a propósito deste romance,

*(...) todas as estratégias empregues pelo narrador revelam uma postura particularmente irónica, tanto no plano do enunciado como no da enunciação, a comprovar um distanciamento crítico relativamente à matéria retratada e uma consciência aguda sobre o acto de produção literária*<sup>11</sup>.

Efectivamente, em *O selvagem da ópera*, a auto-reflexividade literária alia-se à referência explícita aos códigos técnicos e narrativos do cinema para adensar a presença da mediação. Neste romance, o prazer de leitura é criado pela opacidade de uma representação anti-ilusionista, de forma que este cruzamento intermedial me parece funcionar num regime de hipermediação.

Mas a apropriação que a ficção literária de Rubem Fonseca faz do cinema passa geralmente pela modalidade de remediação que Bolter & Grusin consideram mais frequente: a *imediação*. Tomemos como exemplo os jogos de vídeo em que o utilizador adopta o ponto de vista subjectivo de uma personagem no universo do jogo: eles podem ser vistos como remediando a câmara cinematográfica ao acrescentar-lhe a interactividade. Trata-se de apropriar as convenções de realismo audiovisual do cinema e usar a inovação tecnológica para possibilitar uma *imersão* no universo ficcional superior à possibilitada pelo suporte do cinema<sup>12</sup>. A este tipo de remediação que procura proporcionar ao sujeito uma experiência o mais *imediate* possível dos objectos representados, Bolter & Grusin atribuem a lógica da imediação. Nesta estratégia de mimese, a impressão da presença dos objectos seria fabricada através do apagamento das marcas da mediação. O efeito de real seria, e ao contrário do que acontece na hipermediação, fundado na ilusão da transparência do *medium*.

<sup>9</sup> FONSECA, 1994: 31.

<sup>10</sup> FONSECA, 1994: 31.

<sup>11</sup> PETROV, 2000: 96.

<sup>12</sup> Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 48.

Com efeito, a presença de convenções tipicamente cinematográficas na maior parte das obras de Rubem Fonseca já não coloca em relevo a interferência do *medium* cinematográfico, contribuindo ao invés para dotar a experiência narrada de um carácter mais imediato. Nestas ficções, o cinema fomenta a *legibilidade* do romance sem ser ele próprio facilmente inteligível no romance. No caso desta assimilação discreta do cinema que relacionarei com o conceito de imediação, não é forçoso – nem necessariamente desejável – que o leitor de Rubem Fonseca tome consciência da presença do cinema para desfrutar da visualidade da sua prosa. Será suficiente que tenha sido exposto à retórica audiovisual para que as suas competências de leitura o habilitem a descodificar espontaneamente estratégias narrativas transmediais.

Em termos de composição, a fluidez da prosa fonssequiana parece-me construir-se através de um conjunto de convenções narrativas que podem ser equiparadas às regras de montagem do cinema clássico norte-americano, isto é, do período compreendido entre 1917 e 1960. Nos anos 80, David Bordwell, Kirstin Thompson e Janet Staiger popularizaram nos estudos fílmicos o influente conceito de *sistema de continuidade* para designar a gramática convencional deste cinema de massas<sup>13</sup>. A chamada «escola de Wisconsin» sistematizou as regras de montagem destinadas a assegurar a continuidade espaço-temporal no período clássico, deparando com um regime de montagem fundado na *causalidade* e empenhado em camuflar as marcas da mediação fílmica, de forma a proporcionar ao espectador uma experiência *ilusionista*. No seu livro de 2006, Bordwell sustenta que os princípios básicos deste sistema desenvolvido pela produção hollywoodiana da era dos estúdios sobreviveria no cinema contemporâneo – ainda, e em modo intensificado<sup>14</sup>.

Um dos princípios chave da montagem invisível é o *raccord* pelo olhar, segundo o qual um plano contemplativo deveria ser seguido pela revelação do seu observador no contra-campo, ou vice-versa. A teoria fílmica da sutura interpretou detalhadamente este estilema do ponto de vista psicanalítico. Para Jean-Pierre Oudart, o prazer do visionamento de uma imagem cinematográfica cede rapidamente lugar a um sentimento de falta, ditando o desejo de descoberta do contra-campo onde presumivelmente se situaria a origem óptica da primeira vista. Seria para colmatar essa incompletude que o plano seguinte revela por regra um olhar que funcione como fundador da primeira imagem<sup>15</sup>. A fim de evitar trazer à consciência do espectador as origens pró-fílmicas ou extradiegéticas do plano – a câmara, o realizador, etc. –, a narrativa clássica atribui frequentemente as imagens ao ponto de vista óptico de uma personagem<sup>16</sup>. Através da identificação ocular com a personagem, o espectador assume uma posição centralizadora do olhar fílmico<sup>17</sup>. Este processo cerze o espec-

<sup>13</sup> Cf. BORDWELL & THOMPSON & STAIGER, 1988: 194-213.

<sup>14</sup> Cf. BORDWELL, 2006: 115-189.

<sup>15</sup> Cf. OUDART, 2001.

<sup>16</sup> Cf. DAYAN, 1976: 450.

<sup>17</sup> Cf. HEATH, 1981: 48.

tador ao espaço filmico, onde se inscreve literalmente enquanto ângulo de visão e figurativamente enquanto sujeito<sup>18</sup>. Ao suturar dois planos que funcionam como duas faces de um signo, o espectador torna-se também o vértice constituinte da significação filmica, pois o significado deste díptico nunca está presente num plano, apenas podendo ser acedido retrospectivamente na memória do espectador<sup>19</sup>. A lógica pela qual cada plano solicita o próximo pela continuidade espacial e causalidade estreita imprime velocidade e fluidez à narração pois cativa o espectador pela antecipação, gratificando continuamente as suas expectativas. Ainda que não sejam exclusivos da literatura pós-cinematográfica, certos adiamentos do significado a nível de um enunciado literário podem participar da estrutura semiótica descrita pelos teóricos da sutura. O romance *A grande arte* (1990) de Rubem Fonseca, por exemplo, radicaliza uma economia narrativa pela qual cada frase funciona como significante estreito da seguinte, criando uma retórica evocativa do cinema:

«Onde posso comprar uma córnea?»

«Nos anúncios dos jornais, na parte dos classificados»

\*

Córnea – moça, 24.ª, vende. Tel. 185-3944.

O anúncio no *O Dia* foi lido por Fuentes. Ele ligou do seu quarto, no Hotel Bragança<sup>20</sup>.

Detenhamo-nos nos dois últimos parágrafos. Esta anteposição do conteúdo do jornal ao sujeito que o lê parece-me uma opção estética singular no contexto do discurso literário ocidental influenciado pela ordem linguística *Sujeito-Verbo-Objecto* (SVO). Mas semelhante sutura de uma imagem ao seu observador intradieético é uma convenção cinematográfica clássica bem frequente. Obedecendo à lógica do sistema de continuidade filmico, o plano/contra-plano aqui mimetizado logra um efeito dinamizador no ritmo da narrativa literária.

Entre os dois subcapítulos assinalados com um asterisco, é notória a ausência de comentário narratorial ou marcadores espaço-temporais. Trata-se de uma elipse narrativa que Gérard Genette classificaria de *implícita* (a passagem do tempo é apenas presumível, não sendo declarada por alguma expressão), *indeterminada* (pois não é possível inferir exactamente quanto tempo passa) e *não-qualificada* (já que não é mencionado o conteúdo diegético do tempo lacunar)<sup>21</sup>. Em virtude desta «elisão pura e simples»<sup>22</sup>, que Genette considera «o grau zero do texto elíptico»<sup>23</sup>, o leitor experimenta um certo desnorreamento quando lê o parágrafo «Córnea...». Mas antes do fim da frase é capaz de preencher as

<sup>18</sup> Cf. HEATH, 1981: 52.

<sup>19</sup> Cf. DAYAN, 1976: 450.

<sup>20</sup> FONSECA, 1990: 138.

<sup>21</sup> Cf. GENETTE, 1995: 106-109.

<sup>22</sup> GENETTE, 1995: 107.

<sup>23</sup> GENETTE, 1995: 107.

lacunas entre as duas passagens de acordo com mecanismos de leitura que, defendendo, aprendeu com a retórica elíptica do cinema. Claude-Edmonde Magny radicou celeberrimamente nas convenções do cinema a tendência então experimentalista do modernismo literário americano para a elipse<sup>24</sup>. A legibilidade actual de uma elipse brusca como esta sugere a assimilação contemporânea das convenções filmicas pela norma literária<sup>25</sup>.

A carência informativa é perpetuada pela demora na nomeação da personagem (Fuentes) e na marcação espacial (Hotel Bragança), o que obriga o leitor a exigir contextualização de frase em frase segundo uma lógica indefectível de causalidade que imprime à leitura um ritmo veloz.

Em *A grande arte*, elipses, *raccords* pelo olhar e a primazia do visível contribuem para sonegar a presença do narrador, tornando automático o fluxo narrativo. Este enunciado de 3.<sup>a</sup> pessoa que oculta a intervenção do locutor assemelha-se à noção de *história* proposta por Émile Benveniste:

*(...) os acontecimentos apresentam-se como se se produzissem à medida que surgem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem contar-se a si mesmos*<sup>26</sup>.

Ora tal camuflagem do acto de representação literária corresponde precisamente à ideia de remediação por imediação<sup>27</sup>. Este devir automático da narrativa literária aproxima-a da dicção do cinema, em que a vocação mostrativa do material icónico-analógico anda de mãos dadas com uma tradição de convenções impessoais. Se é inegável que, do ponto de vista comunicativo, o filme é um acto discursivo que pressupõe um emissor, também é verdade que uma história de convenções hegemónicas soube manipular a natureza mostrativa do *medium* para criar uma linguagem propensa a camuflar as marcas da enunciação, como sugere Christian Metz:

*(...) «se há imagens para serem vistas, significa que alguém as montou»: nem toda a gente sente isto claramente. O espectador atribui espontaneamente (...) os discursos de um potencial narrador (...) que se pretende todo-poderoso a uma posição enunciativa, mas uma que permanece imprecisa e vaga, ou algo indefinida (...). O espectador nunca consegue fingir que a primeira e originária enunciação não deriva do «Grande Orquestrador» mencionado por Albert Laffay, que organiza imagens e até vozes (...), e cuja empresa globalmente extra-linguística nunca dá a impressão clara de uma presença enunciativa especializada, personalizada. Mas na maior parte dos casos, o espectador não pensa*

<sup>24</sup> Cf. MAGNY, 1948: 62-81.

<sup>25</sup> Cf. PETROV, 2000: 88; 160.

<sup>26</sup> BENVENISTE, 1966: 241. A este conceito de *história*, Benveniste opõe o de *discurso*, texto em que se inscrevem pronomes pessoais e outras marcas deícticas da enunciação.

<sup>27</sup> Cf. BOLTER; GRUSIN, 1999: 33.

*no «Orquestrador». Por outro lado, também não acredita, obviamente, que as coisas se revelam por si próprias: ele simplesmente vê imagens<sup>28</sup>.*

Característico do filme, o apagamento do sujeito enunciador é uma possibilidade literária capaz de contribuir para uma leitura cinemática de um romance. Ao despersonalizar-se, o narrador romanesco heterodiegético não-intrusivo favorece um escamotear da origem enunciativa que aproxima a narração literária da narração cinematográfica clássica, de tipo ilusionista e impessoal. Através da ocultação da figura do narrador, a enunciação fonsequiana consegue simular um discurso desoriginado reminescente da comunicação mecanicamente operada pelo cinema<sup>29</sup>.

Dentro do vasto leque de possibilidades narrativas proporcionadas pelo *medium* literário, o romance fonsequiano adota constantemente convenções cinematográficas para cerzir espaço e tempo. Ao seleccionar do repertório romanesco estratégias literárias capazes de homologar a retórica filmica, Rubem Fonseca produz equivalentes literários de técnicas cinematográficas.

No sentido em que incorpora o cinema para fomentar a sua legibilidade, esta literatura cinemática desenvolve-se através de uma lógica de remediação. Quer através da multiplicação de *media* em *O selvagem da ópera*, quer através da camuflagem do arquitecónio filmico em *A grande arte*, o cinema parece-me o principal meio de remediação através do qual Rubem Fonseca confere à sua narrativa uma velocidade e um pendor mostrativo que permitem ao romance singrar numa economia medial empenhada em fabricar efeitos de realidade. Como demonstra Petar Petrov, a sintonia da ficção fonsequiana com a linguagem do cinema constitui uma trave-mestra da sua modalidade de realismo literário:

*A brusca alternância de situações (...) exerce (...) um efeito persuasivo (...) pelo facto de incutir, ao longo da leitura, a sensação de se estar a ver um filme (...). [Neste] caso, o predomínio da caracterização indirecta das personagens, com larga exploração de acções e diálogos, representativos das suas vivências, imprime à história uma maior vivacidade, reforçando simultaneamente o efeito de real<sup>30</sup>.*

A cumplicidade aparentemente paradoxal entre ficção cinematográfica e impressão de realidade testemunha o facto de o cinematógrafo ter sido paradigma de realismo artístico durante quase um século. Não quero com isto sugerir que o cinema usufrui, pelo seu suporte, de uma relação privilegiada com a realidade. Longe estão os dias em que os estudos fílmicos sob a influência de André Bazin hipostasiavam a relação do cinema com a realidade, tratando uma relativa novidade tecnológica – a mostração analógica audiovi-

<sup>28</sup> METZ, 1991: 752-3; ênfase meu.

<sup>29</sup> Cf. PETROV, 2000: 102; 262; 293.

<sup>30</sup> PETROV, 2000: 261.



sua capaz de reproduzir o movimento – como um universal estético que estabelecesse uma relação natural com o real<sup>31</sup>. Esta crença é desafiada pela paisagem medial contemporânea: ao remediarem-se vertiginosamente, os novos *media* digitais denunciam a historicidade de qualquer convenção de realismo, condenada a ser substituída. Marshall McLuhan sintetiza esta relatividade através de uma analogia improvável que recorda o quanto a nossa noção cultural de realidade é configurada pelas convenções vigentes de realismo medial:

*Cervantes vivia num mundo em que o livro impresso era tão recente quanto os filmes hoje no Ocidente, e parecia-lhe óbvio que o livro, tal como as imagens agora na tela, tinham usurpado o mundo real*<sup>32</sup>.

## Bibliografia

- BENVENISTE, Émile (1966) – *Problèmes de linguistique générale*, vol. I. Paris: Gallimard.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard (1999) – *Remediation. Understanding new media*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press.
- BORDWELL, David (2006) – *The way Hollywood tells it. Story and style in modern movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kirstin; STAIGER, Janet (1988) – *The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. London: Routledge.
- DAYAN, Daniel (1976) – *The tutor-code of classical cinema*. In «Movies and methods. An anthology», ed. Bill Nichols, Vol. I. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, pp. 438-451.
- DENZIN, Norman K. (1995) – *The cinematic society. The voyeur's gaze*. London & Thousand Oaks, California: SAGE.
- FONSECA, Rubem (1990) – *A grande arte*, 12.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Companhia das Letras.
- (1994) – *O selvagem da ópera*, São Paulo: Companhia das Letras.
- GENETTE, Gérard (1995) – *Discurso da narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins sob orientação de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega.
- HEATH, Stephen (1981) – *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- MAGNY, Claude-Edmonde (1948) – *L'âge du roman américain*. Paris: Seuil.
- MCLUHAN, Marshall (1964a) – *The medium is the message*. In «Understanding media. The extensions of man». New York: Signet Books, pp. 23-35.
- (1964b) – *Hybrid energy: les liaisons dangereuses*. In «Understanding media. The extensions of man». New York: Signet Books, pp. 57-63.
- MCLUHAN, Marshall (1964<sup>c</sup>) – *Movies: the reel world*. In «Understanding media. The extensions of man». New York: Signet Books, pp. 248-259.
- METZ, Christian (1991) – *The impersonal enunciation, or the site of film (in the margin of recent works on enunciation in cinema)*, trad. Béatrice Durand-Sendrail & Kristen Brookes. In «New Literary History», Vol. XXII, No. 3 (Summer, 1991), pp. 747-772.
- ODART, Jean-Pierre (2001) – *La suture*. In «Théories du cinéma», org. Antoine de Baecque, s/l, Cahiers du Cinéma, pp. 59-79.
- PETROV, Petar (2000) – *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.

<sup>31</sup> Cf. BAZIN, 1975.

<sup>32</sup> MCLUHAN, 1964<sup>c</sup>: 249.