

A GRANDE ARTE

palavra e imagem

Vera Lúcia Follain deFigueiredo
PUC-RJ

RESUMO

No romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca, a tensão entre as exigências do mercado editorial e a autonomia da arte resolve-se pela adoção de uma estética ambígua. No filme *A grande arte*, de Walter Salles Junior, a tentativa de preservar esta ambigüidade, realizada de maneira superficial, desequilibra a obra.

PALAVRAS-CHAVE

romance policial, cinema brasileiro, mercado

Quem de fato cometeu o assassinato é questão sem importância. A psicologia apenas se preocupa em saber quem o desejava emocionalmente e quem acolheu com agrado o seu cometimento. Dessa forma todos os irmãos (da família Karamazov e da família humana) são na realidade culpados.

Rubem Fonseca, O caso Morel

A PALAVRA

Um olhar superficial sobre a literatura ocidental contemporânea destacará, num quadro heterogêneo, em que convivem tendências diversas, a predominância de obras cujo núcleo temático gira em torno do crime — tramas policiais variadas —, do sexo e dos bastidores da história. A literatura brasileira do final do século XX nos oferece este mesmo panorama. Um olhar mais cuidadoso, entretanto, vai nos permitir perceber que, pelo menos na ficção de alguns autores, a trama policial não está a serviço apenas da curiosidade gerada pelo processo de desvendamento de um mistério; o enredo perpassado por situações eróticas não pretende somente prender a atenção do leitor ávido por este tipo de assunto e tampouco os bastidores da história serviriam só para despertar o interesse a partir do desnudamento da vida íntima dos grandes homens.

Estamos falando de uma vertente da literatura atual marcada pela ambigüidade nos propósitos e por um estilo que se propõe trabalhar sobre uma multiplicidade de códigos. De um lado, utiliza esquemas de composição populares e, conseqüentemente, abandona a pretensão de escapar a qualquer pertinência genérica já codificada. De outro, elabora o desenredo e esconde outros códigos — filosófico, cultural, semiótico. Procurando afrouxar a tensão, que sempre marcou a arte ocidental, entre institucionalização e marginalidade, recuperando o desfrutável, oferece-se a uma dupla leitura. Uma que permite ao leitor comum o divertimento de superfície e outra que exige

do leitor especializado a astúcia de ir além das facilidades aparentes. Um pé na negatividade, outro no mercado. Estética ambígua em tempos de descrença e, em decorrência, pouco afeita a heroísmos.

Os romances de Rubem Fonseca inscrevem-se neste quadro, ou seja, adotam uma solução híbrida que implica tentar conciliar, no interior de uma mesma obra, os dois pólos entre os quais ela se debate — as exigências do mercado e a rejeição a uma completa subordinação às suas leis. A questão da autonomia da arte, então, será discutida no espaço ficcional, tendo, dentre outras, a função de conquistar a cumplicidade do leitor cultivado, fazendo com que este perceba os mecanismos de concessão ao gosto do público maior como um jogo astucioso do autor, com o qual se identifica. A alusão à história interna do campo literário, através das referências de um romance a outro, conferindo à narrativa um grau de reflexividade, funciona, como observa Bourdieu,¹ como uma piscadela do autor para o leitor capaz de apropriar-se das obras e não apenas da história contada. Busca-se, então, o romance policial, mas se tenta evitar que toda a sua fruição seja submetida à revelação final da verdade sobre o crime.

Assim, a leitura de *A grande arte* leva-nos a indagar sobre as relações entre a chamada “grande arte” e a literatura de massa, já que a obra apresenta características que nos remetem a um gênero considerado como popular — o romance policial. Logo na página inicial do livro, antes de começar o primeiro capítulo, temos o relato de um assassinio cometido por alguém que tem o hábito de marcar a face de suas vítimas (prostitutas) com um “P”, feito à faca. Temos, também, um esclarecimento do narrador sobre como teria chegado aos dados que lhe permitiram reconstituir os fatos, relacionados aos crimes, que serão narrados. À primeira vista, tudo nos sugere um romance de enigma, ou seja, aquele em que o interesse do leitor é suscitado pela curiosidade de desvendar um mistério: apresenta um efeito (cadáver) e encaminha-se para a descoberta da causa (o culpado).

Continuando a leitura, percebemos que Mandrake, o narrador (advogado que procura descobrir quem é o assassino), teria mais pontos de contato com Sam Spade, personagem do romance negro americano de Hammett, do que com Hércules Poirot, de Agatha Christie, por exemplo. Como Spade, vive numa sociedade hostil e desordenada, onde a prática do crime não constitui situação de exceção, tem aventuras amorosas, não dispõe de métodos infalíveis de investigação, nem nos oferece versões finais inquestionáveis sobre o que teria se passado. Contudo, o livro de Rubem Fonseca não nos permite enquadrá-lo completamente numa ou noutra espécie do gênero: não incorpora aquela forte tendência à obediência às regras, aos modelos, tão característica das obras de literatura de massa. Ao contrário, o romance, em certos aspectos fundamentais, rompe com as convenções da “história de mistério”, subvertendo a expectativa do leitor, na linha do que já foi feito por alguns escritores, como Alain Robbe-Grillet ou como Umberto Eco, cujos “romances policiais” levam-nos a questionar os limites do gênero.

Em *A grande arte*, o que prende o interesse do leitor não são os procedimentos técnicos ou a lucidez do raciocínio lógico de um detetive, nem a emoção gerada pelo acompanhamento, passo a passo, da escalada da violência e do desempenho do investigador: não são todos aqueles ingredientes que acabam relegando a violência em si

¹ BORDIEU. *As regras da arte*, p.360.

para um segundo plano. É que, nesta obra, o processo de desvendamento dos crimes confunde-se com o próprio fazer literário, porque o resultado final da investigação é produto do diálogo entre diversos textos, não só coletados como também interpretados e criados pelo “narrador/autor”.

O livro problematiza, assim, a questão da verdade, da existência de uma única verdade a ser apurada e, conseqüentemente, os métodos utilizados para se construir uma versão convincente — nas últimas páginas, a versão montada por Mandrake, que, não por acaso, compara seu trabalho à hermenêutica, é relativizada pelo personagem Raul: “E quem matou as massagistas? Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake”.² Chegamos, então, a indagar sobre as fronteiras entre ficção e realidade e a duvidar da eficácia de instrumentos tradicionais de captação da “realidade dos fatos”, tais como a observação atenta da cena aparente ou a análise lógica do comportamento humano.

Nesse sentido, a piada contada pelo contorcionista que se apresenta na Cinelândia, em frente ao bar no qual Mandrake bebia, sobre o sujeito do interior que vê uma mulher nua com as pernas no pescoço e afirma ter visto um homem assassinado com uma navalhada, que abriu a garganta de cima para baixo, liga-se a todo o questionamento da objetividade da observação empírica, do testemunho, realizado pela narrativa. Da mesma forma, a mente dedutiva, o raciocínio lógico, que fizeram a glória de Sherlock Holmes, são discutidos como recursos capazes de nos aproximar da realidade:

O comportamento humano não é lógico e o crime é humano. Logo, para Raul a lógica era uma ciência cuja finalidade seria determinar os princípios de que dependem todos os raciocínios e que podem ser aplicados para testar a validade de toda conclusão extraída de premissas. Uma armadilha.³

Já no primeiro romance do autor, *O caso Morel*, que também gira em torno da história de um crime, a questão da verdade como articulação discursiva era tematizada, destacando-se, a partir dela, as transformações por que tem passado a literatura:

A trama e seqüência tradicionais não têm mais significação... o escritor tende a uma consciência mais aguda de si mesmo no ato de criar. O exterior torna-se menor e o escritor afasta-se da realidade objetiva, afasta-se da história, da trama de caráter definido, até que a percepção subjetiva do narrador é único fato garantido na ficção.⁴

O progressivo afastamento da realidade objetiva, mencionado pelo personagem de *O caso Morel*, traduz-se na própria estrutura de *A grande arte*, que é composta de duas partes. Na primeira, acompanhamos Mandrake na perseguição a Camilo Fuentes. O fato de este ter tentado matá-lo e de ter ferido sua namorada, cria uma relação pessoal entre os dois, nutrida pela disposição de vingança, que leva o advogado a extrapolar, inteiramente, o nível de participação que vinha tendo no caso — um meio caminho entre a atuação profissional e a curiosidade em relação ao mistério. Ao final desta primeira parte, fica evidenciada, pelo próprio fracasso da ação de Mandrake e pelo surgimento de novos dados sobre os crimes, a inviabilidade de um enfoque individualizante da violência. Nesse momento, a narrativa muda de rumo.

² FONSECA. *A grande arte*, p.296.

³ FONSECA. *A grande arte*, p.27.

⁴ FONSECA. *O caso Morel*, p.91.

A figura de um “detetive” que persegue o profissional do crime ou que, por questões de honra, sai em busca de um culpado, deixa de fazer sentido quando temos toda uma engrenagem que sustenta a violência, ou seja, quando vivemos numa sociedade em que a violência manifesta-se em todos os níveis da existência humana e se apresenta com múltiplas faces. Na segunda parte, é abandonado o eixo da investigação miúda e, até certo ponto, cega, para que Mandrake possa compor o quadro geral em que se insere cada crime — o que não seria possível se continuasse a “ver de perto”, tentando reconstruir a verdade a partir de dados “objetivos” que jamais levariam à compreensão do todo.

Passa, então, a trabalhar com os cadernos de Lima Prado, o rico executivo que presidiria a rede de crimes, abandonando as pistas relativas aos assalariados do crime. Estes cadernos, sintomaticamente envoltos em desconfiança como documentos — a letra é indecifrável e há a vocação literária do empresário — permitem a montagem de uma versão final sobre os assassinatos. De forma semelhante ao que acontece em “Os crimes da Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, é a leitura de textos escritos, não a leitura da realidade empírica, que confere uma diretriz ao processo de investigação.

Assim, em *A grande arte*, há um narrador que, primeiro, “olha de fora”, tentando decifrar os enigmas, depois acaba se envolvendo pessoalmente com o crime organizado, até que se torna onisciente. Entretanto, a onisciência de Mandrake, construída a partir de textos, não nos leva a crer no seu relato como revelador de uma verdade última, ao contrário, sua narrativa é vista, pelo leitor, como uma versão dentre as muitas possíveis: o que é reforçado pela desconfiança gerada pelo próprio nome “Mandrake”, que nos remete para a figura do mágico da história em quadrinhos e seus dons ilusionistas (e por aí, mais uma vez, deparamo-nos com o problema das tênues fronteiras entre realidade e ficção).

Além disso, como advogado, o personagem estaria acostumado à retórica persuasiva, à construção do verossímil, o que também nos leva a relativizar seu ponto de vista: pela natureza da profissão, poderia estar redigindo a própria defesa, como fica sugerido, ao final, quando Raul levanta a hipótese de ter sido Mandrake o autor dos crimes não elucidados (o assassinato das mulheres, mencionado no início do livro).

Dessa forma, a “grande arte” que, no nível do enredo, refere-se à habilidade no manejo das facas, assume, na obra, um sentido mais amplo se pensarmos na palavra como arma, já que oculta e revela e, portanto, trai, fere: Hermes, o mestre das facas, ensinava que é preciso saber utilizá-las de acordo com o efeito pretendido — do corte superficial (como o “P” no rosto das mulheres assassinadas) ao golpe mortal. A problematização da palavra, que perdeu a força, que foi aliciada, expressa-se na metáfora da faca, aludindo à própria dificuldade de se atingir, através da linguagem, o “coração das coisas”, fazendo-nos lembrar do poema “Uma faca só lâmina”, de João Cabral de Melo Neto:

.....
e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pode a linguagem.

e afinal a presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim a realidade,
prima e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.

A IMAGEM

O filme *A grande arte*, de Walter Salles Junior, tenta preservar a estética ambígua do romance, isto é, busca conjugar a trama, envolta numa atmosfera de narrativa policial *cult*, e um certo grau de reflexividade, voltando-se para a indagação da própria imagem, como signo capaz de representar a realidade. A partir do roteiro escrito por Rubem Fonseca, procura manter o questionamento, presente no livro, das relações entre a criação artística e o chamado “mundo real”. Como se trata de um filme, no lugar da problemática da palavra, teríamos a reflexão sobre a fotografia, base da linguagem cinematográfica.

Para tematizá-la, Mandrake, no cinema, deixa de ser um advogado, um homem que “vive da palavra”, profissão que exercia no romance, e passa a ser um fotógrafo, portanto, um produtor de imagens. O espectador é levado, nas primeiras cenas do filme, pelas considerações do personagem principal sobre a atividade de fotografar, a esperar um tratamento mais aprofundado das problemáticas que se insinuam como centrais, ou seja, o efeito de estetização da miséria humana que o recorte fotográfico pode operar ao colocar a cena entre molduras e a distância entre a representação do real e a capacidade de interferir nesse mesmo real de uma forma transitiva: “Eu revelava as fotos de uma pessoa que eu gostava e estava morta. A imagem não poderia ajudá-la”, diz Mandrake, no filme.

Por outro lado, na fotografia, o dedo que dispara a máquina “atira” contra a série da realidade, fragmentando-a, e cada foto, cada imagem aponta metonimicamente para o todo, em que residiria uma verdade total que nos escapa. Vista desse ângulo, a técnica fotográfica é ela própria uma violência, mas uma violência que se pratica tentando aprisionar o real, fixá-lo, em nome da busca de uma verdade. Por isso, Roland Barthes vai considerá-la como a mais completa expressão da modernidade no seu sonho epistemológico (mais do que o cinema) e associá-la à morte:

Ao nível imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento deveras sutil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas essencialmente um sujeito que se sente transformar em objeto: vivo então uma micro experiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro. O fotógrafo sabe disso muito bem e ele próprio receia (nem que seja por razões comerciais) essa morte na qual o seu gesto vai me embalsamar.⁵

Daí que a fotografia seria aquilo que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob a forma de insistência (do olhar insistente). Ela não restitui o que foi abolido pelo tempo, pela distância, mas confirma que aquilo existiu realmente. Aí residiria o seu efeito verdadeiramente escandaloso. Sua imobilidade reflui da apresentação para a retenção. Como diz o narrador do conto “Babas do Diabo”, de Cortázar, ao contemplar a fotografia de desconhecidos, que havia tirado no parque:

(...) e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em quinto andar, de não saber quem era essa mulher, e esse homem e esse menino, de não ser mais

⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p.30.

que a lente da minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção. Jogavam na minha cara o deboche mais horrível, o de decidir diante da minha impotência, o de que o menino olhasse outra vez o palhaço enfarinhado e eu compreendesse que ia aceitar, que a proposta continha dinheiro ou engano e que não podia gritar-lhe que fugisse, ou simplesmente facilitar-lhe outra vez o caminho com uma nova fotografia, uma pequena e quase humilde intervenção que desmontasse os andaimes de baba e de perfume.⁶

Apesar da inevitável sensação de impotência, o olhar insistente teima em fotografar a cidade, oferecendo instantâneos a partir dos quais se pode entrever, em meio à paisagem urbana, as cenas de violência que passam despercebidas no movimento frenético do dia-a-dia: não é outro o efeito buscado por Antonioni no filme *Blow up*, baseado em “As babas do diabo”.

O filme *A grande arte* retoma estes mesmos temas, indagando também a relação entre fotografia e morte, entre fotografia e violência, mas não chega a aprofundá-los. Abordando-os de maneira superficial, acaba comprometendo a verossimilhança da história narrada: a decisão de Mandrake, artista e estrangeiro, de envolver-se no processo de desvendamento do assassinato de uma prostituta, com quem não tinha nenhum elo mais consistente além da simpatia, não convence o espectador. A decisão pelo agir, em detrimento do retratar, que muda a vida do personagem a ponto de levá-lo a se separar da mulher amada, não fica claramente associada à crise decorrente da indagação sobre o sentido da arte de fotografar. Para que tal associação ficasse evidente para o público, era necessário que a problematização da insuficiência da imagem ? que se superpõe ao real, mas não pode alterá-lo, alimentando-se da própria morte do objeto ? não fosse apenas mencionada, mas impregnasse, desconstruísse a própria forma convencional do relato realizado através da imagem fílmica, como faz, por exemplo, Antonioni, em *Blow up*, criando uma fissura entre o que vemos na tela e o sentido que conferimos à cena. Se a narrativa linear do enredo e a bem comportada fotografia do filme tornam supérflua a crise do personagem, a ligação afetiva do fotógrafo com a moça morta, por si só, não justifica a sua mudança de atitude, os riscos por ele assumidos, num país em que está apenas de passagem.

Assim, o filme, desde o momento em que Mandrake começa a agir, segue o esquema do gênero policial, sem nenhuma inovação: um “detetive-herói” defronta-se com vilões do mundo do crime. Toda a relativização da dicotomia vítima/culpado, que o livro realizara através da variação de pontos de vista, perde-se — os maus são punidos e a verdade revelada (aquela mesma verdade que, no romance, era uma fita em branco). Só ao final, é retomada a indagação sobre a arte sugerida no início, com o retorno do personagem principal à fotografia. Ocorre que, no livro de Rubem Fonseca, a volta de Mandrake à palavra, após o período da ação, é o que dá origem ao relato. O texto é, então, a única “realidade”: se a verdade última não existe, tudo é versão, tudo é ficção, portanto só resta construir uma interpretação pessoal dos fatos.

No filme, o retorno à fotografia implica, somente, uma mudança temática, isto é, o personagem deixa de fotografar cenas de violência e passa a fotografar cenas de amor. Em um novo momento emocional, resolve vender para os japoneses, que haviam contratado seus serviços, uma imagem do Rio não mais calcada na violência, mas no amor. Essa mudança relaciona-se como questionamento inicial de maneira muito

⁶ CORTÁZAR. *As armas secretas*, p.73.

indireta, sugerindo que a apreensão daquilo que chamamos de real depende do ponto de vista de quem o retrata: não se aproveitam, entretanto, as imagens do próprio filme para abalar a ilusão de transparência entre imagem e realidade.

O filme *A grande arte* ficou, então, como já dissemos, a meio caminho entre levar a fundo as questões relativas à atual crise da representação trabalhadas no romance ou deixá-las de lado para contar linearmente mais uma aventura policial. Não conseguiu realizar harmonicamente a estética ambígua do romance. Mais recentemente, em *Bufo & Spallanzani*, dirigido por Flávio Tambellini, com roteiro de Patrícia Melo e do próprio Rubem Fonseca, seguiu-se outro caminho. Aquilo que na narrativa literária diz respeito à textualidade auto-reflexiva é apenas lembrado, no começo do filme, com a citação de uma frase de Flaubert. O eixo metaficcional, tão importante no romance, fica circunscrito a esta citação, espécie de epígrafe do filme.

Assim, a “matéria prima” da literatura de temática policial tem servido, no cinema, como chamariz para atrair uma platéia mais numerosa, deixando-se de fora aquela outra face mais desconstrutora presente nos romances. Opção que, muitas vezes, tem o aval do próprio escritor, como se a linguagem cinematográfica exigisse, por si mesma, a simplificação, ou o público do cinema estivesse sempre em busca de um leve entretenimento, como, aliás, afirma o personagem cineasta do romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca, deixando vir à tona uma contradição que parece ser a do próprio escritor, dividido entre a paixão pelo cinema e uma certa atitude que coloca a obra cinematográfica em posição de inferioridade em relação à literatura:

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 pifio truque sintático que enfraqueceria ainda mais a cena e privaria o espectador da tensão criada por Babel.

Mas isto teria alguma importância? Quem, entre 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 o que saberiam de Babel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco.⁷

Cabe, então, lembrar também a declaração de Patrícia Melo, em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, referindo-se ao trabalho do autor como roteirista, em *Bufo & Spallanzani*:

Ele fez uma coisa que gostei muitíssimo: tirou a narração da história da cabeça do protagonista. No livro, a história é contada na primeira pessoa, o que dá um ritmo vertiginoso, que na literatura é muito bom, mas no cinema é impossível ser mantida o tempo todo, porque exaure o espectador. Agora, a trama é contada de cima, privilegiando a saga, a forma clássica.⁸

Como vemos, se a literatura retoma, hoje, o gênero policial, atraindo o leitor, mas, ao mesmo tempo, questiona as convenções do gênero, o cinema brasileiro realizado a partir dessa literatura opta pela trama contada de cima, pela forma clássica já digerida pelo espectador. Trata-se, também, de uma “grande arte”: a da bilheteria.

ABSTRACT

In the novel *A grande arte*, by Rubem Fonseca, the tension



⁷ FONSECA. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, p.?.

⁸ JORNAL do Brasil, 5/5/2001.

between the demands of the editorial market and the autonomy of art is resolved by the adoption of ambiguous aesthetics. In Walter Salles Junior's motion picture, *A grande arte*, the rather superficial attempt to maintain that ambiguity jeopardizes the balance of the work.

KEY-WORDS

detective novel, Brazilian motion picture, market

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*.
- CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.
- FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.