

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

CAROLINA DE OLIVEIRA PANTA

LITERATURA E CINEMA: NAS TRAMAS DAS GRANDES ARTES.

Porto Alegre, 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, FILOGIA E TEORIA LITERÁRIA

CAROLINA DE OLIVEIRA PANTA

LITERATURA E CINEMA: NAS TRAMAS DAS GRANDES ARTES.

Monografia apresentada como requisito à conclusão do Curso de Licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ORIENTADOR: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rita Lenira Bittencourt

Porto Alegre

2010

## RESUMO

Este trabalho analisa as estruturas narrativas presentes no livro *A grande arte*, do escritor Rubem Fonseca, e no filme *Exposure*, do diretor Walter Salles Jr. O objetivo principal é comparar a realização do gênero policial nos dois sistemas semiológicos. Foi desenvolvido através dos estudos comparatistas desenvolvidos a partir da chamada Escola Norte-Americana, que tornou possível a comparação entre a literatura e sistemas semiológicos diversos como o cinema. Concluiu que o livro *A grande arte* transgride as regras do gênero policial, tornando-se uma obra marcada por uma estética ambígua e que o filme recupera a estrutura do gênero policial, porém perde a dimensão ambígua existente no livro entre esse gênero e a reflexão que o enredo provoca no leitor.

Palavras-chave: A Grande Arte; Estudo Comparatista; Rubem Fonseca; Walter Salles; Noir.

## ABSTRACT

This study analyzes the narrative structures in the book *Great art*, written by Rubem Fonseca, and in the film *Exposure*, directed by Walter Salles Jr. The main objective is to analyze comparatively the characteristics of the crime genre in the two semiological systems. It is based on comparative studies developed from North American School, which made the comparison between literature and cinema possible. This study implies that the book "Great art" transgresses the rules of the crime genre and become a work marked by an ambiguous aesthetic and that the film recovers the structure of the crime genre, but loses in the narrative structure the ambiguities that there are in the book. The text makes the reader have some thoughts, which are developed in other parts of the film materiality, by exploring the *noir* aesthetic.

Keywords: High art; Comparative Study; Rubem Fonseca; Walter Salles; Noir.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>1 O GÊNERO POLICIAL.....</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Literatura Policial.....</b>	<b>6</b>
<b>1.1.1 O policial no Brasil.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Cinema policial.....</b>	<b>13</b>
<b>2 A GRANDE ARTE: O ROMANCE.....</b>	<b>17</b>
<b>3 A GRANDE ARTE NA SÉTIMA ARTE: O FILME.....</b>	<b>24</b>
<b>4 ENTRE A GRANDE ARTE E EXPOSURE.....</b>	<b>34</b>
<b>4.1 Componentes da Narrativa.....</b>	<b>36</b>
<b>4.1.1 Estrutura Narrativa.....</b>	<b>36</b>
<b>4.1.2 Os Mandrakes.....</b>	<b>39</b>
<b>4.1.3 Tempo.....</b>	<b>41</b>
<b>4.1.4 O Espaço.....</b>	<b>45</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>50</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>52</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma comparação analítica das estruturas narrativas de *A grande arte*, do escritor Rubem Fonseca, e do filme *Exposure*, lançado pelo diretor de cinema Walter Salles, que se baseia no enredo do livro fonsequiano, a fim de comparar a realização do gênero policial nos dois sistemas semiológicos. Para isso, estuda-se como as artes Literatura e Cinema se relacionam, e também o estilo literário e cinematográfico que influenciou as duas obras: o *noir*.

Os objetos de comparação entre obra literária e fílmica serão somente as estruturas narrativas das duas obras. Deixar-se-á de lado as questões da visualidade da obra cinematográfica: seus aspectos imagéticos serão abordados apenas em suas relações com os aspectos da narratividade. Por se tratar de um trabalho de conclusão de curso na área de Letras, justifica-se essa perspectiva, de certo modo limitada, sem, no entanto, deixar de assinalar a possibilidade de desenvolver leituras futuras do filme, em direção às peculiaridades visuais, em uma pesquisa mais ampla.

Nesse sentido, o primeiro capítulo apresentará a história do gênero policial, tanto no cinema quanto na literatura, suas origens e estruturas peculiares. Por se tratar de um trabalho que analisará estruturas narrativas, elegeu-se o teórico estrutural Tzvetan Todorov para definir, no sistema literário, o que é gênero policial.

Em seguida, apresentar-se-á o enredo do livro *A grande arte*, e, no capítulo seguinte, o enredo da película cinematográfica com título original *Exposure*. Assim, após apresentadas as estruturas dessas narrativas, far-se-á uma breve comparação entre elas e entre alguns dos seus elementos narrativos: personagem principal, tempo e espaço.

## 1 O GÊNERO POLICIAL

Ao observarmos as tendências temáticas na literatura e no cinema contemporâneo, nos depararemos, dentre as mais variadas obras, com um quadro em que predomina um tipo de narrativa cujo núcleo temático é um crime, envolvendo tramas policiais, sexo e violência. A superação de um fato enigmático, a descoberta da identidade de uma pessoa envolta em um mistério e um personagem disposto a desvendar tudo o que tem causa oculta, ou nos parece inexplicável são característicos das obras policiais literárias e cinematográficas. Contudo, não são apenas esses elementos que definem o gênero policial, pois, além da necessidade de um crime, é preciso que a narrativa seja construída de forma a estabelecer a ligação entre o criminoso e o detetive.

### 1.1 Literatura Policial

Segundo Tzvetan Todorov, em *Tipologia do Romance Policial*, no ano de 1841 Edgar Allan Poe lança aquela que é considerada a primeira narrativa policial moderna: *Os Assassinos da Rua Morgue*. A cena narrada da descoberta dos corpos é detalhada, quase jornalística, característica que estará presente nas obras pertencentes ao gênero policial no decorrer dos tempos.

Sobre uma cadeira via-se uma navalha, manchada de sangue. Na chaminé encontravam-se duas ou três longas e espessas mechas de cabelo humano grisalho, também sujas de sangue e parecendo terem sido arrancada pela raiz. Espalhados no chão, quatro napoleões, um brinco de topázio, três grandes colheres de prata, três pequenas, de metal d'Alger, e duas bolsas contendo cerca de quatro mil francos em ouro. As gavetas duma escrivaninha, ao canto, estavam abertas, e tinham sido, ao que parecia, saqueadas, embora ainda contivessem muitos objetos. Um pequeno cofre de ferro foi descoberto debaixo do colchão e não da armação da cama. Estava aberto e com a chave ainda na fechadura. Continha apenas umas poucas cartas velhas e outros papéis de pequena importância.

Não se viam sinais da Sra. L'Esplanaye, mas, tendo sido notada uma quantidade insólita de fuligem na estufa, deu-se uma busca na chaminé, e (horrrível de contar-se!) dela se retirou o cadáver da filha, de cabeça baixo. Fora ali introduzido, à força, pela estreita abertura, até uma altura considerável. O corpo ainda estava quente. Ao examiná-lo, notaram-se numerosas escoriações, causadas, sem dúvida, pela violência com que fora

metido na chaminé e depois dela retirado. O rosto apresentava muitas arranhaduras profundas e na garganta viam-se negras equimoses e fundas marcas de unhas como se a vítima tivesse sido mortalmente estrangulada. (POE, 2009 p.6)

Assim, nascerá o detetive moderno que será molde e inspiração para tantos outros personagens dos séculos seguintes. Em *Os assassinatos da Rua Morgue* o personagem responsável pelo desvendamento do mistério é sagaz, possui um raciocínio lógico ilimitado e vai à busca de pistas e indícios que revelem o culpado pelas mortes. Responsável por reconstruir os fatos ocorridos naquela casa, onde uma senhora e sua filha foram brutalmente assassinadas, o Detetive Dupin participará de mais dois contos de Poe também considerados como fundadores do gênero em questão: *O Mistério de Maria Roget* e *A carta roubada*.

A narrativa se dá como rememoração: o amigo do detetive Dupin conta os fatos ocorridos no passado. O escudeiro fiel, como Sancho Pança foi para Don Quixote, também ganha espaço na trama policial. Em 1887, Conan Doyle lança *Um estudo em vermelho*, solidificando as bases da narrativa policialesca e dando vida àquela que seria uma das maiores parcerias da história literária mundial: Sherlock Holmes e Dr. Watson. Agatha Christie, em 1920, tendo as histórias de mistério investigativo já consagradas cria *O misterioso caso Styles* e põe seu nome na história da cultura ocidental. Utilizando-se do modelo já consagrado Holmes-Watson, Agatha Christie cria uma nova dupla: o detetive Hercule Poirot e seu amigo Capitão Hastings.

Segundo Todorov, podemos dividir o gênero em romance de enigma e romance negro, ou *noir*:

A classificação dos gêneros no interior do romance policial promete ser, portanto, relativamente fácil. Mas é preciso, para tanto, começar pela descrição das “espécies”, o que quer dizer também por sua delimitação. Tomemos como ponto de partida o policial clássico que conheceu sua hora de glória entre as duas guerras, e que podemos chamar “romance de enigma”. (...) outro gênero interior do romance policial, o que se criou nos Estados Unidos pouco antes e sobretudo depois da segunda guerra, e que foi publicado na França na “*série noire*”; podemos chamá-lo de romance negro. (TODOROV, 1970 p. 95)

Na clássica narrativa de enigma, são oferecidas ao leitor duas histórias: a do crime e a do inquérito. Segundo Todorov, pouco acontece nesses romances, pois o detetive apenas observa os indícios deixados no crime. Além da figura do investigador cerebral, o escritor deve pensar no desfecho de cada história ao começar a produzir a obra, para que a lógica seja perfeita e para que não haja erros de continuidade. As páginas que separam a descoberta do crime da revelação dos culpados seguem um fluxo linear em que os indícios são apresentados um a um, tornando a arquitetura da narrativa, segundo Todorov, “puramente geométrica”. A estrutura básica de todo o romance de enigma não será enfatizar o crime, mas realçar a maneira como o detetive conduz o inquérito.

O estilo de escrita do romance de enigma tem, em muitas vezes, o objetivo de ser claro e direto, quase documental. O autor não coloca na narrativa de investigação outras reflexões que sejam diferentes àquelas que têm o objetivo de achar os verdadeiros culpados dos crimes.

Em 1928, S.S. Van Dine, romancista especialista no gênero estabeleceu “As vinte regras do romance policial” em um artigo do *The American Magazine*, publicado em setembro desse mesmo ano. Tal artigo apresentava um guia para todos os autores que produziam romances policiais. Essas regras foram reproduzidas desde então, mas também foram muito contestadas.

Seguem algumas das regras:

- O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive, deve matar por razões pessoais;
- O leitor e o detetive terão as mesmas chances de desvendar o crime, entretanto, o leitor nunca deverá superar o detetive;
- Tudo deverá ser explicado de forma racional, não há lugar para o fantástico;
- O detetive sempre sairá vencedor e nunca será o culpado;
- O romance deverá ser verossímil, mas não repleto de descrições, já que se trata de um jogo.



Essas regras são questionáveis, pois algumas delas referem-se somente ao universo do romance de enigma, enquanto outras são aplicáveis a outras narrativas características do gênero policial.

O romance negro, ou *Roman noir*, surgiu na segunda década do século XX, sua narrativa não mais é centrada no crime, pelo contrário, as histórias giram em torno dos personagens e exploram temáticas sociais.

A arquitetura dessas narrativas segue padrões diferentes dos estipulados pelos romances de enigma: existirá o crime, haverá indícios e pistas a serem seguidos, porém descobrir o culpado não será o único papel do detetive *noir*, ele desvendará a motivação do assassino. O mistério em torno do crime não é mais o principal e assume, então, uma função secundária.

Influenciados pelo meio em que vivem, diferentemente do romance de enigma, os personagens dos romances negros são produtos do submundo do crime. Policiais corruptos, ladrões, prostitutas são figuras constantes do chamado *noir*, assim como a violência brutal, as paixões desenfreadas, o ódio e a imoralidade tornam-se verdadeiras personagens dessas narrativas.

A temática central dos romances negros é a corrupção social, reflexo da mudança dos valores da sociedade burguesa após a Primeira Guerra Mundial. Criado no auge da Grande Depressão e da Lei Seca norte americanas, o romance negro dá vida a um personagem muito presente na cultura ocidental do último século: o detetive *noir*. Esse personagem é totalmente diferenciado do seu respectivo no romance de enigma. Ele deixa de ser um sujeito bom e honesto para tornar-se um alcoólatra, fumante, conhecedor do submundo e participante desse, e, frequentemente, se relaciona com prostitutas e marginais. É uma figura ambígua que não acredita na ordem social vigente, mas, em seu íntimo, é um herói sentimental. Em *A simples arte de matar*, Raymond Chandler, um dos criadores desse tipo de romance, descreve o que forma a identidade de um detetive *noir*.

Por estas ruas sórdidas deve passar um homem que não tem mácula ou medo. O detetive deste gênero de história deve ser um homem assim. É herói, é tudo. Deve ser um homem completo e um homem normal e também um homem extraordinário. Deve ser, para empregar

um lugar comum, um homem honrado por instinto, por inevitabilidade, sem se preocupar com isso e certamente sem fazer qualquer alusão a isso. (CHANDLER, 2002 p. 124)

O romance policial negro encontrou seu ápice de reconhecimento na publicação *Black Mask*, uma revista norte-americana, barata e de grande circulação, fundada por H. L. Mencken, em 1925. Nessas narrativas, exploram-se situações angustiantes parecidas com as que eram publicadas nas páginas dos jornais que noticiavam, diariamente, feitos de gangsteres e mafiosos, principalmente de Al Capone e seus protegidos. Impossíveis de serem capturados pela polícia, essas figuras viraram heróis idolatrados pelo público leitor, que lia nas páginas dos jornais suas histórias e peripécias.

Em 1930, é lançada, inicialmente como série da revista *Black Mask*, aquela que será considerada a obra-prima dos romances negros. Dashiell Hammett entra para o hall da fama dos escritores policiais, onde estavam Conan Doyle e Agatha Christie, ao lançar *O Falcão Maltês*. Ao melhor estilo dos romances policiais clássicos, o livro introduz no universo do gênero policialesco dois temas que nunca mais saíram de suas páginas: o sexo e a violência.

Em 1945, é publicada na França mais uma grande série de grande sucesso da literatura policial: a *Série Noir*. Agregando novas características ao gênero já consolidado, esse série explorou novas formas para a narrativa introduzindo-lhe linguagem coloquial, humor, gírias e palavrões.

Sandra Lúcia Reimião, em *O que é romance policial*, apresenta um texto de Marcel Duhamell, responsável pela criação e edição da revista, que adverte aos leitores quanto ao conteúdo de sua publicação:

“O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noir* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corruptos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis, a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes

da literatura introspectiva deverão fazer ginástica inversa.” (DUHAMELL apud REIMÃO, 1983, p. 53-54)

Além das formas de romance policial apresentadas, existe também o romance de suspense, que serviu de transição entre a narrativa de enigma e a *noir* e se desenvolveu concomitantemente às duas. Esse tipo de história não só recupera a importância do assassinato do romance de enigma, como também valoriza a narrativa que se desenrola no presente com o detetive e com os demais personagens.

Durante o período de transição em que houve a transformação do romance de enigma para o *noir*, dois subtipos de romance de suspense foram muito consumidos. Segundo Todorov (1970 p. 103) “historicamente, essa forma de romance policial apareceu em dois momentos: serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro; e existiu ao mesmo tempo que este.”

É importante ressaltar que todas as formas citadas como formadoras do gênero policial coexistem na literatura atual e que, mesmo diante de tentativas de classificações, os limites entre elas continuam em diálogos e trocas.

### 1.1.1 O policial no Brasil

Não há, no Brasil, uma tradição de narrativas policiais como nos Estados Unidos e na Europa. Entretanto, há registros desse gênero a partir da década de vinte do século XX, no período que chamamos *modernista*.

É publicada, elaborada por quatro escritores, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C Medeiros de Albuquerque e Viriato Corrêa, em 1920, no apogeu de Sherlock Holmes, a primeira narrativa policial em terras tupiniquins: *O mistério*. A partir desse momento, muitas foram as obras publicadas, no Brasil, pertencentes ao gênero policial.

Medeiros de Albuquerque, além de participar da construção de *O mistério*, ainda publicou dois volumes de contos policiais: *O assassinato do general* (1926) e *Se eu fosse S. H.* (1932).

Sylvan Paezzo, em 1968, lançou João Juca Jr., um detetive cheio de carisma e dono de uma veia humorística. O personagem central do livro ganhou espaço na telenovela brasileira em 1969, na TV Tupi, sob a direção de Walter Avancini e Plínio Moraes. O detetive bem-humorado ganhou repercussão nas telas de televisão.

O estudioso Paulo Medeiros e Albuquerque considera o Delegado Leite, personagem da trilogia de Luiz Lopes Coelho, o primeiro detetive brasileiro. As obras *A morte do envelope*, de 1957, *O homem que matava quadros*, de 1961, e *A idéia de matar Belina*, de 1968, foram bem recebidas pelo público, tendo grande sucesso de vendas e sendo publicadas em diversas edições. Coelho criou um detetive tipicamente brasileiro, diferente dos detetives norte-americanos e europeus, já que não acredita em detalhes técnicos e nem em impressões digitais.

A partir da década de 60, aparecem com maior força no Brasil as narrativas policiais. O detetive correto, nos moldes do romance de enigma, como Sherlock Holmes, não se encaixava na realidade brasileira, tão desgastada pelos anos de censura e pela violência do governo militar. Por isso, o ambiente dos romances negros americanos e seus investigadores imorais é a forma adotada pelos escritores brasileiros, dentre os quais Rubem Fonseca.

Nesse período, foram lançadas no país diversas obras consideradas pela crítica como pertencentes ao gênero policial. Entre elas, estão *A região submersa*, de Tabajara Ruas; *Malditos Paulistas*, de Marcos Rey; *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge e *A grande Arte*, de Rubem Fonseca.

Os gangsteres americanos deram lugar a traficantes de drogas e a transações ilícitas entre polícia e bandidos. A imoralidade da polícia e da sociedade brasileira foi posta em evidência. Essas obras, por conterem temática polêmica e apegada ao contexto urbano, que muitas vezes utilizava palavrões, foram durante a Ditadura Militar, censuradas.

Em 1963, Rubem Fonseca passou a ser um dos maiores escritores do gênero policial com o lançamento de *Os prisioneiros*. A linguagem direta repleta de palavrões servia como questionamento aos valores da época. Essa linguagem bruta tornou-se artifício de uma estética verossímil e questionadora da sociedade, principalmente a carioca.

De acordo com Alfredo Bosi (1970), Rubem Fonseca pertence à corrente da Literatura Brasileira chamada brutalista, que fora inaugurada pelo autor com o livro de contos *Os prisioneiros* (1963). Esse brutalismo é caracterizado como uma representação da violência social corriqueira das grandes cidades, tendo como personagens prostitutas, bandidos, mendigos e policiais corruptos.

Essa estética recebe influência das obras vindas dos Estados Unidos e da Europa. Assim, alguns críticos relacionam Rubem Fonseca ao romance policial do gênero *noir* e ao cinema *noir*.

O gênero policial parece se consolidar como ponto forte na literatura de entretenimento nacional, com as grandes editoras abrindo espaço para romances policiais, principalmente infanto-juvenis. Assim, os brasileiros não precisariam apenas ler *best-sellers* traduzidos, mas podem acompanhar histórias mais próximas de suas realidades, que, inclusive, vai explorar outra linguagem: o cinema.

## 1.2 Cinema Policial

O nascimento do gênero policial no mundo das letras impulsiona a expansão desse gênero à arte que nasceu nessa mesma época: o cinema. O filme policial surge na França, no começo do século XX, mas é nos Estados Unidos, a partir da década de 30, que o gênero se firma. Como resultados da combinação das narrativas policiais negras norte-americanas com a pintura do Expressionismo Alemão surgiram cenários sombrios e escuros, neblina, cenas de crimes e violência envolvendo detetives, policiais, aristocratas e belas mulheres. Nos Estados Unidos, a principal influência desses filmes veio da ficção policial produzida e popularizada por “pulp magazines”, ou seja, revistas baratas, como a *Black Mask*.

O filme *noir* - como os franceses o denominaram - logo se impõe como um grande gênero. Destacam-se Howard Hawks por *Scarface* (*Scarface* - 1932) e John Huston por *Relíquia Macabra / Falcão Maltês* (*The Maltese Falcon* - 1941).

O termo *Film Noir* apareceu somente no ano de 1946 cunhado pelo cineasta e crítico Nino Frank, em alusão à *Serie Noir*- coleção editada na França contendo

obras da literatura policial, que serviram de base para a maioria desses filmes. Frank e outros empregaram o termo para demonstrar sua admiração ao cinema norte-americano pela crítica feita à sociedade *yankee* nos filmes e à subversão à estabilidade das películas holywoodianas da época. A crítica dos Estados Unidos acolheu o termo com orgulho e, assim, os filmes com histórias policiais, compostos por detetives e luras fatais, com tons escurecidos e belíssima fotografia tornaram-se pertencentes ao *Film Noir*.

O período clássico do *Film Noir* ocorreu durante as décadas de 40 e 50, juntamente com o ápice do gênero na literatura. Assim como a literatura *noir*, as temáticas desses filmes eram inspiradas nas notícias que ilustravam as páginas dos jornais. A luta da polícia contra gangsteres durante a Lei Seca, o tráfico de influências, a corrupção, e violência e o sexo tornaram-se temas básicos nessas narrativas.

*Stranger on the Third Floor* (1940), do diretor Boris Ingster, é considerado por muitos o primeiro *Film Noir* autêntico, enquanto *Touch of Evil* (1958), de Orson Welles, é citado como última obra da “fase de ouro” *noir*.

Inspirados no Expressionismo Alemão e nos ambientes escuros e taciturnos dos becos de Nova Iorque e Chicago, o *Film Noir* inovou as técnicas cinematográficas de iluminação e de ângulos das câmeras. Esses filmes utilizavam contrastes entre o preto e o branco nas cenas como elemento dramático das narrativas. Sombras de venezianas projetadas nos rostos dos atores enquanto se olhava através de uma janela são ícones do *Film Noir*, tendo se tornado clichê cinematográfico, ao longo da história do cinema, bem como a elaboração de tipos a partir de seus personagens.

Tendo bebido grande parte de seu conteúdo nos romances policiais, os filmes desse gênero apresentam mais uma inovação ao universo cinematográfico: a presença do narrador. Os personagens, tais como na literatura, são carregados de ciúmes, corrupção social e fraqueza moral. Não são nem bons, nem ruins: são ambíguos. A *femme fatale*, o bode expiatório e o detetive sedutor e imoral são alguns personagens que se tornaram clássicos cinematográficos do cinema *noir*.

A partir dos anos 60 e 70, a violência tornou-se mais explícita nos filmes do gênero. Os detetives e policiais passaram a envolver-se pessoalmente nos casos investigados, fazendo desaparecer a impessoalidade profissional que os personagens investigadores possuíam nas décadas anteriores.

O novo formato dos filmes policiais tornou a ação um fator importante para o desenvolvimento da narrativa. Com o avanço das técnicas cinematográficas, tornou-se possível a produção de cenas fantásticas de perseguição envolvendo carros, motos, helicópteros e tudo mais que pudesse causar adrenalina ao público. Seguindo o modelo de *Bullit*, 1968, com Steve McQueen, que iniciou a cultura das cenas de ação nos filmes policiais, foram lançadas outras obras de sucesso, como *Chinatown*, com Jack Nicholson e dirigido por Roman Polanski em 1974.

As atividades da máfia passaram a ser a temática principal dos filmes policiais a partir dos anos 70, principalmente depois do grande sucesso de Francis Ford Coppola com a saga da família Corleone em *O Poderoso Chefão*.

No Brasil, Hector Babenco foi o diretor que mais investiu no gênero policial, lançando *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de 1977, e *Pixote, a lei do mais fraco*, de 1981. Esses filmes, muito mais do que os de outros gêneros, expõem a realidade das classes sociais brasileiras de forma surpreendente. Nessas películas, podemos ver as sementes da grande produção policial brasileira contemporânea *Tropa de Elite*. A situação apresentada nessas obras recentes tem suas raízes nas películas dos anos 70 e 80.

Nos anos 90, os filmes policiais lançaram mão à temática dos crimes seriais, em que os criminosos são conhecidos como *serial killers*. O tema já havia sido abordado nos anos 60, em *O homem que odiava as mulheres*, com Tony Curtis, que fora muito aclamado na época. Porém, em *The Silence of the lambs, O silêncio dos inocentes*, surgiria o mais célebre *serial killer* da história cinematográfica até o momento, Hannibal, o canibal. Outro grande filme sobre crimes em série foi o assustador *Seven*, com Brad Pitt.

A violência cinematográfica nunca foi tão notável como nos filmes de Quentin Tarantino. O diretor tornou-se conhecido e respeitado justamente pela violência exacerbada, que tornou-se uma estética característica de suas obras policiais,

influenciando vários filmes que vieram posteriormente. Seu filme mais famoso, *Pulp Fiction*, produzido por uma ainda pequena produtora, a Miramax, alcançou sucesso de público e de crítica tão grandes que tornou-se um clássico do cinema contemporâneo. O filme, com John Travolta e Samuel L. Jackson, é formado por pequenas narrativas sobre gângsteres e criminosos psicopatas. O título da obra é inspirado nas *pulp magazines*, revistas de baixo custo que narravam histórias policiais entre 1920 e 1950, as quais já nos referimos antes.

Hoje em dia, muitos são os temas que permeiam as narrativas policiais fílmicas: sexo, drogas, prostituição, corrupção moral. Muitos também são os estilos adotados para representar os problemas da sociedade pelo viés das histórias policiais, já que o gênero policial é híbrido e flexível, aceitando em seu conjunto de obras filmes que vão dos mais populares representantes da cultura de massa até os clássicos *Cult*, conceituados e aclamados por um pequeno grupo de cinéfilos. O diretor, quando tem em mãos uma história policial, tem um conjunto de obras a que recorrer como referência, pois as narrativas fílmicas envolvendo detetives e bandidos são tão antigas quanto o próprio cinema.

Assim como a literatura policial influenciou as produções cinematográficas de mistério, a sétima arte também acabou por influenciar a arte das letras. Muitas são as ocorrências de filmes que são adaptações de clássicos policiais literários e muito se pode notar influência dessa arte imagética nas narrativas literárias. O gênero policial literário e cinematográfico evoluíram a partir do início do século XX quase que concomitantemente, permeando-se e influenciando-se mutuamente.

Essa influência mútua é justamente o que se pode notar na obra *A grande arte*. Realizada nos dois sistemas semiológicos, o literário e o cinematográfico, a obra carrega consigo traços das duas grandes artes. O próprio autor certa vez em entrevista ao *Jornal do Brasil* confessou: “Sou um cinéfilo que foi condenado a escrever.”.



## **2 A GRANDE ARTE: O ROMANCE.**

Em 1983, é publicado no Brasil o livro de Rubem Fonseca, *A grande arte*. O autor utiliza, ao longo da história, recursos narrativos nos moldes dos romances policiais clássicos, bem como elementos característicos da literatura de massa. Porém, Rubem Fonseca transgride as características básicas do gênero policiaisco ao enfatizar os impasses humanos ao invés de explorar a história do crime.

Esse romance policial remodelado pode causar desapontamento nos leitores aficionados pelo gênero policial, já que abandona as especificidades que particularizam esse tipo de literatura. Achar o culpado pelos crimes não é o eixo central da narrativa, mas sim a exposição da verdadeira face da sociedade, corrupta e promíscua, que faz o que for preciso para alcançar seus objetivos. A narrativa fonsequiana *A grande arte* além de abordar essa temática relativa ao comportamento da sociedade brasileira trata sobre a experiência artística. Ou seja, se, de um lado, aproxima-se de temáticas sociais, de outro, também reflete sobre a arte e o fazer artístico.

A obra é dividida em duas partes, a primeira com dezessete capítulos, a segunda com dezoito. Começa com a narração em terceira pessoa de um assassinato. O crime é narrado de forma detalhada, praticamente jornalística. A vítima, uma prostituta, é estrangulada e tem seu rosto cortado. O corte deixado pelo assassino tem o formato de um "P". A cena é descrita como se o ponto de vista do narrador fosse uma objetiva de uma câmera, justapondo essa descrição a uma cena de filme, em que podemos ver as ações e compreender os pensamentos do assassino.

Ao final do primeiro capítulo, começa a narração de Mandrake, ele informa ao leitor a forma como ficou sabendo do assassinato e dos fatos ocorridos posteriormente e que tem a intenção de mostrar a sua visão do ocorrido a partir de sua interpretação dos fatos de testemunhos.

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado criminalista acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (FONSECA, 1985 p. 8)

Ao deixar logo claro, no decorrer do primeiro capítulo, que os fatos serão apresentados a partir da visão de um personagem, Rubem Fonseca já começa a tensionar o gênero policial. Não existe uma única verdade ou resposta aos assassinatos. O livro coloca em evidência a questão da existência ou inexistência de uma verdade absoluta. O processo de revelação dos culpados mistura-se com o ato do fazer literário, já que o resultado da investigação é fruto do conjunto dos textos coletados e interpretados por Mandrake, o narrador/autor.

A investigação é iniciada quando o homem da alta sociedade carioca, Roberto Mitry, vai até o escritório de Mandrake para que o advogado e seu sócio resolvam um problema seu, sem a interferência da polícia. O motivo que o leva até lá é o desaparecimento de uma fita cassete. Após a aparição de Mitry no escritório, surge a prostituta Gisela. A moça conta aos advogados que Mitry é um homem sádico e que fizera um programa para ele juntamente com a outra prostituta, Danusa. Mitry retorna ao escritório e se diz perseguido por causa da fita perdida.

Mandrake, então, no dia seguinte, recebe a notícia que a prostitua Danusa fora assassinada por estrangulamento. Ao começar a investigação do caso, descobre que havia um terceiro corpo envolvido no caso: o corpo de Cila. A partir da descoberta da morte de Cila - que enriquecera aliciando outras prostitutas, abriu uma boutique em Ipanema e trocara de nome: passara a se chamar Laura Lins.

À medida que vão acontecendo os fatos, o enredo se expande, novos personagens vão surgindo, ficando difícil definir a trama central do texto, já que surgem novos fatos e novas circunstâncias a serem investigadas. Assim, Rubem Fonseca, mais uma vez, afasta seu romance dos clássicos policiais, nas quais o crime é o fato central e não existem histórias paralelas a ele.

O advogado Mandrake, como podemos perceber, ao longo da narrativa, envolve-se profundamente no caso e passa a complicar-se ao conhecer novas

personagens ligadas a Mitry e às prostitutas. Assim, *A grande arte*, assume tons do romance negro americano, passando a envolver mais o leitor em sua narrativa.

Em um primeiro momento, temos um advogado criminalista que vê os fatos ocorridos com certo distanciamento, tentando decifrar os enigmas, semelhantemente ao que ocorre nos romances policiais clássicos. Mas, a partir do momento que Mandrake sofre um atentado à faca em seu apartamento, em que sofrera golpes mortais, e sua namorada foi agredida sexualmente pelos bandidos, passa a envolver-se pessoalmente nas histórias dos assassinatos. A figura do advogado que investiga os fatos de forma profissional é deixada de lado. Mandrake agora está intimamente envolvido com os crimes.

Começa assim um novo ciclo na obra. Movido pelo sentimento de vingança, Mandrake aprende a arte do *Percor*: perfurar e cortar com o manejo de armas brancas. A “Grande Arte” referida no título do livro é, na verdade, o atestado da banalização das obras de arte, já que se refere à arte do *Percor*. Esse é o questionamento subjacente de Rubem Fonseca, pois o autor compara a arte a um ofício qualquer, indicando, assim, a sua possível precariedade no mundo atual.

A escolha do gênero policial para articular a dessacralização da obra de arte tem papel fundamental para a realização desse objetivo. O autor utiliza o gênero ligado à cultura de massa e desprestigiado por muitos, mas aceito e amado pelo grande público e dá-lhe, arditamente, o nome *A grande arte*. Os romances de Rubem Fonseca têm uma dimensão que tensiona as regras do gênero policial para criar novos objetos culturais, livros que sejam mais que pertencentes objetos culturais de mercado.

Mais do que vingar a sua tentativa de assassinato e o estupro de sua namorada, Ada, o advogado quer seus agressores sofrerem da mesma forma e com a mesma arma que ele e Ada foram agredidos. O personagem descontraído e profissional que tínhamos no início do livro dá lugar a um Mandrake sombrio que fará de tudo para encontrar seus agressores e puni-los da forma que achar melhor. Para isso passará por cima de leis e acabará com seu relacionamento com Ada, que, traumatizada pelo estupro, tem medo de permanecer ao lado dele.

Assim, a personagem principal é procurada pelo detetive da delegacia de homicídios e seu amigo dos tempos de faculdade, Raul, que diz ter o agressor sob custódia provisória em seu departamento de polícia. É nesse momento que ficamos sabendo que Camilo Fuentes, o agressor, está ligado a cartéis colombianos de droga e que está a caminho de Porto Suárez, seguindo a rota do tráfico internacional da cocaína. A vontade de vingança é maior que seu amor pela mulher. Mandrake agora possui um comportamento compulsivo. Em conversa com o sócio, Wexler, pode-se notar que o personagem encontra-se fora de si e que, somente depois, durante a transcrição do diálogo, é que reconhecerá isso:

Chegando ao escritório contei a Wexler tudo o que acontecera.

“Estou indo a São Paulo e de lá vou para Bauru pegar o trem para Corumbá. Vou seguir Fuentes. Com essa barba que estou usando ele não me reconhecerá.”

“Isso é loucura”, disse Wexler.

“Talvez.”

“Raul sabe disso?”

“Sabe. Até me deu o endereço de um tira amigo dele em Corumbá. Me faz um favor: pega o carro de Ada e leva para Pouso Alto e conta tudo para ela.”

“Você está louco, louco varrido.”

“Talvez, Raul disse a mesma coisa.”

Wexler repetiu várias vezes que eu estava louco. Estava mesmo. (FONSECA, 1985 p 101)

Movido pelo sentimento de vingança, o advogado se esforça para descobrir quem é Camilo Fuentes e com que tipo de negócios ele está envolvido. Mandrake, disfarçado, parte em perseguição ao boliviano no trem Bauru – Corumbá – Porto Suárez, seguindo a rota do tráfico de cocaína. Durante a viagem, o advogado envolve-se com a amiga da acompanhante de Fuentes. É através de Mercedes, mulher madura e experiente, que ele começa a desvendar as atividades do boliviano. Porém, a perseguição ao traficante mostra-se desastrosa, Mandrake acaba aproximando-se demais de seu agressor que percebe estar sendo seguido. A aventura detetivesca cai por terra, os traficantes com quem Fuentes faz negócio

escapam, pois sabem que alguém o segue, e Mercedes, descoberta como pertencente a Polícia Federal, acaba assassinada por Camilo.

Após a frustração da aventura, Mandrake passa a realizar sua investigação a partir da interpretação dos cadernos de Lima Prado, parente de Roberto Mitry, que escrevia suas memórias e a história da família com qualidades literárias. Semelhantemente ao conto de Edgar Allan Poe *Os crimes da Rua Morgue*, é a interpretação dos textos escritos, e não a descoberta de uma verdade empírica que vai criar a possibilidade do desvendamento dos assassinatos. Agora, o decorrer da narrativa oscilará entre investigação racional e teorias subjetivas.

As anotações de Lima Prado eram feitas a tinta, em três cores, azul, vermelho e verde. Em letra verde (uma ironia, sem dúvida) estavam as observações do seu tempo de exército; em vermelho as suas atividades secretas, em azul os assuntos da família. Não havia uma ordem cronológica ou mesmo lógica. Tive dificuldades em colocar tudo em ordem, para entender o que seria autobiográfico e o que seria ficção. Ele teria sido um escritor muito interessante, repito, se tivesse tido tempo, afinal, de dedicar-se a esse penoso ofício. (FONSECA, 1985 p. 189)

Uma das características básicas dos romances policiais é a descoberta de uma verdade única, ou seja, o verdadeiro assassino. Porém, o romance de Rubem Fonseca justamente faz uso do gênero policial para desconstruí-lo com a contestação da noção de verdade irrefutável e singular. Segundo Derrida, “os movimentos da desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas” (DERRIDA, 1997 p.30). Portanto, Rubem Fonseca promove a desconstrução do gênero policial, de suas bases e estruturas, partindo da própria matéria policial, assim como sugere Derrida.

A narrativa *A grande arte* é, como no gênero policial, composta por fatos a serem desvendados, formando, assim, um jogo entre o leitor e a própria narrativa. Contudo, o leitor alcança, ao final do livro, somente versões dos fatos e não uma versão que os explique. Mandrake articula o desvendamento dos crimes por meio de uma colagem dos fatos e dos textos a que teve acesso, criando a versão que lhe parece mais coerente para responder às perguntas suscitadas pelos crimes que

aparecem na obra. A expectativa do leitor em descobrir o verdadeiro assassino resulta em frustração, visto que esse jamais será descoberto, e na fita cassete, objeto pelo qual tantas mortes foram causadas, não há nada gravado, ela está em branco. Essa é a maior transgressão das narrativas policiais que o autor poderia criar: a não existência de culpados, e a falta da verdade pacificadora que resolva o caso.

As normas dos clássicos policiais são deturpadas a todo o momento por Rubem Fonseca, o autor constrói uma estratégia discursiva própria, adicionando fatos e acontecimentos que descaracterizam o gênero. Essa solução híbrida é o que traz qualidade à obra. O livro que, ao primeiro olhar, pode mostrar-se superficial e marcado por um gênero considerado mais popular e simples, o policial, é uma obra que permite ao leitor níveis diferentes de leitura: um que garante o gozo de superfície e outro que vai além da primeira leitura, provocando reflexões acerca de outros temas que não o assassinato em questão. Rubem Fonseca põe de acordo, no interior da obra, as exigências do mercado leitor e a insubordinação às leis do gênero policial. Segundo a estudiosa Sônia Salomão Kédhe, em *Os preferidos do público: os gêneros de literatura de massa*,

(...) Essa postura dialética e cínica da arte que finge não ser arte para melhor ser é a grande via de Rubem Fonseca.

(...) É esse o jogo. Ora simulacro da obra de arte, ora essência artística historicamente possível, não se pode negar a esse romance de Rubem Fonseca o título de A Grande Arte. (KÉDHE, S. S., 1997 p.10-11)

Do início ao fim, uma verdade é perseguida: “Quem matou as prostitutas?”; pensa-se, racionaliza-se, sente-se medo, sofre-se por Mandrake. E, no final de tudo, as expectativas caem por terra, não há grandes revelações. Ele diz: “Coloquei no aparelho e só apareceram risquinhos. Nada. Quem eram os culpados?”. Wexler rebate: “Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.”.

Ao que parece, no mundo contemporâneo, a arte literária, ao invés de estar em processo de revolução, prefere a transgressão dos gêneros tradicionais e bem recebidos pelo público. Transforma-se o que já parecia estagnado e calcificado. Diluem-se os limites de modelos e valores essenciais. Nesse sentido, as estratégias

textuais como metanarratividade, a intertextualidade, a desarticulação da linearidade, em harmonia com bons enredos, têm obtido grande sucesso entre o público leitor, deixando de ser vanguarda para tornarem-se recursos usuais das narrativas pós-modernas. É exatamente assim que a estudiosa Luzia de Maria R. Reis resume as narrativas da sociedade contemporânea:

Descontinuidade; quebra da seqüência previsível; utilização de todas as linguagens (...); incorporação num mesmo texto, de fragmentos diversos, de vários autores, estilos e épocas, etc., realizando o que se chama intertextualidade; simultaneidade de cenas, imitando procedimentos do cinema moderno; introdução, na prosa, de técnicas de construção de poemas; inclusão, na composição do texto, de posicionamentos autocríticos. (REIS, 1987 p 85-86)

A quebra dos valores acabou refletida no gênero policial, tão estruturado e investigado ao longo dos anos, transgredindo suas regras e formando novas estruturas discursivas. Dá início a outra era, de poucas respostas para muitas perguntas.

### 3 A GRANDE ARTE NA SÉTIMA ARTE: O FILME.

Em 1991, o cinema brasileiro carecia de investimentos estatais, a Embrafilme, empresa estatal brasileira, produtora e distribuidora de filmes, havia sido extinta em 1990. Só se faria cinema naquele ano se fosse por iniciativa pessoal e total custeio dos gastos. Walter Salles Júnior, com a ajuda financeira da família, acabou lançando seu primeiro longa metragem: *Exposure*, ou *A grande arte*. O filme fora coproduzido em uma parceria entre Estados Unidos e Brasil e distribuído para grande parte do planeta pela ainda desconhecida Miramax.

O elenco do filme é composto por atores de diversas nacionalidades: Peter Coyote (Mandrake), Tchéky Karyo (Hermes), Amanda Pays (Marie), Raul Cortez (Thales Lima Prado), Giulia Gam (Gisela), Eduardo Conde (Roberto Mitry), René Ruiz (José Zakkai), Tônico Pereira (Rafael), Miguel Ángel Fuentes (Camilo Fuentes), Cássia Kiss (Mercedes), entre outros.

Diferentemente do que acontece no romance homônimo de Rubem Fonseca, o qual não se pode caracterizar como somente sendo uma obra *noir*, pelo fato das transgressões ao gênero que fazem o livro ir além do policial, o filme é explicitamente sombrio. A história se passa nos mesmos cenários do livro: Rio de Janeiro e Bolívia. Quando se trata da capital carioca, não são os pontos turísticos mais famosos ou as belíssimas praias que ganham destaque, mas sim o espaço boêmio do bairro da Lapa. Ao preferir dar ênfase ao submundo da tropical e badalada Rio de Janeiro, Walter Salles mostra claramente a tentativa de criar um clima *noir* em sua película. Na tentativa de mostrar uma cidade marginalizada aos moldes do *noir*, deixam-se de lado as favelas, os traficantes, os conflitos armados entre bandidos e policiais. O que se tem é uma violência romantizada, uma caricatura “estrangeira” daquilo que seria a violência carioca.

No filme, Mandrake deixa de ser um advogado e passa a ser um fotógrafo. Enquanto o personagem do livro era um profissional que “vivia” da palavra, o Mandrake do filme será um americano que “vive” de imagens. Diferentemente do carioca malandro do livro, o Mandrake da narrativa fílmica é um sujeito desintegrado do ambiente em que se encontra e vê os fatos que ocorrem ao seu redor com um



olhar de estranhamento. Enquanto um é sarcástico e desenvolto, o outro é taciturno. Porém, os dois Mandrakes dividem o mesmo pensamento: a falta de fé no mundo.

A problemática apresentada sobre a arte de fotografar, no início do filme, leva o espectador a refletir superficialmente sobre o tema e a criar uma expectativa quanto o aprofundamento desse problema. A capacidade do fotógrafo de interferir no real é lançada como questionamento central no início do longa-metragem, assim como no livro, onde a interpretação dos fatos através da “arte da palavra” interfere no real. Portanto, a problematização dupla apontada na narrativa se mantém no filme, embora não explicitamente.

Apesar da colocação de problemáticas interessantes que poderiam causar reflexão ao leitor atento, os temas são tratados de maneira superficial, os questionamentos feitos sobre a representação do real e sobre a arte da imagem não permeiam a estrutura da obra e deixam de figurá-la logo no seu começo, quando começa a ação, não sendo retomados ao decorrer da história.

Conforme se desenrola a narrativa, não fica claro ao espectador a ligação entre as indagações sobre a arte e a decisão do fotógrafo em investigar sozinho a morte das prostitutas. Assim, a partir do momento que Mandrake passa a agir, o filme segue os preceitos do gênero policial sem transgredi-lo de nenhuma forma. O fotógrafo adota a iniciativa de investigar o caso, tornando-se um detetive herói. Ele passa a enfrentar os vilões de forma ágil e invencível.

Ao final do filme, os culpados são punidos e a verdade revelada, justamente o contrário do que acontece no livro. O questionamento sobre a noção da verdade única e absoluta, presente no livro, não é feito na obra fílmica e é somente na última parte que se retoma o questionamento sobre a representação do real na fotografia de maneira superficial.

Nas primeiras cenas do filme, vemos Mandrake fotografando as cenas do submundo da cidade apresentado em tons cinzentos característicos do *Film Noir*. Durante a noite, Peter sai às ruas em busca de fatos a serem registrados. Dá-se assim seu primeiro encontro com a prostituta Gisela, que tenta seduzi-lo através das lentes da câmera.

Gisela havia conhecido Mandrake em uma das noites que o fotógrafo havia saído para retratar o submundo da cidade. Desesperada, vai atrás do fotógrafo para pedir-lhe ajuda. Ela conta que está em poder de um disquete (representação atualizada da fita cassete do livro) e que precisa entregá-lo a um cliente, mas que tem medo desse homem. Eles seguem até o apartamento da mulher, que convida Mandrake para entrar em seus aposentos, ele recusa a proposta.

No dia seguinte, o fotógrafo fica sabendo do assassinato da prostituta, que antes era a mulher fatal característica do *noir* e, agora, é um cadáver com uma letra P gravada em seu rosto. Mandrake descobre o ocorrido com Gisela quando é procurado pelo delegado responsável pelo caso. Para o espectador o motivo que leva o delegado a conduzir Mandrake até a cena do crime não fica claro, afinal, possíveis suspeitos e testemunhas de um crime não costumam ser levados até a cena do homicídio pela polícia.

A sequência do assassinato é montada com elementos característicos do *Film Noir*. A iluminação de alto contraste entre sombras e luz do quarto da prostituta e seu grito de desespero final antes da morte são os mais expressivos traços desse estilo na cena. O assassino entra no apartamento, o seu rosto não é mostrado, pois a perspectiva do local é apresentada a partir de sua visão. A câmera age como um recurso narrativo em primeira pessoa, o espectador vê o que é visto por ele. A prostituta é estrangulada e tem seu rosto marcado com a letra P.

Assim começa a aventura detetivesca de Peter Mandrake em busca da verdade sobre o assassinato de Gisela. O filme passa a seguir as trilhas do gênero policial de maneira linear e clássica: o fotógrafo-detetive vai à busca dos motivos para o assassinato da mulher, ou seja, da verdade, e só descansará quando os culpados forem punidos.

A visão da prostituta morta provoca uma alteração no comportamento e na personalidade de Mandrake. De um observador passivo da realidade, o fotógrafo passa a ser um personagem de sua própria história, ele mesmo admite que “Observar já não adianta mais”. Entretanto, os motivos que levam o homem à ação em detrimento à observação são de difícil entendimento para o público espectador, pois não estão ligados às indagações do personagem apresentadas até o momento.

Vera Lúcia Follain (2001) considera que o desenrolar da trama a partir do assassinato acaba “comprometendo a verossimilhança da história narrada”.

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 do 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 de simpatia, não convence o espectador. (FIGUEREDO, 2001 P. 47)

Mandrake, então, começa a procurar pistas sobre o assassinato de Gisela. Ele segue até a boate, onde possivelmente a prostituta trabalhara. Seu dono é Zakkai, ou como é mais conhecido, Nariz de Ferro. O anão é um mercenário que faz qualquer tipo de negócio. Sua boate, mal iluminada e esfumaçada, onde uma mulher sensual canta ao som de um piano, é um ambiente característico dos filmes pertencentes ao gênero policial. Apesar de não conhecer o fotógrafo, e ele nada lhe oferecer em troca das informações, Nariz de Ferro revela o nome do homem com quem Gisela costumava manter relações: Roberto Mitry.

Mandrake, agora detetive, vai ao encontro de Mitry em seu apartamento. O local é amplo, com muita iluminação, clara e imponente, o que mostra que Mitry é um rico homem da sociedade carioca. Peter pergunta sobre Gisela, Roberto se esquiva das perguntas. Ao falar sobre o disquete, Mandrake parece perturbar o homem, que, então, tenta suborná-lo para que ele fique em silêncio. Não aceitando a proposta, ele se retira do apartamento.

Mesmo tendo o conhecimento de que não está mais investigando apenas o assassinato da prostituta, mas sim se envolvendo em um submundo criminoso, Mandrake não teme por sua vida, o herói se sente intocável. Porém, ele acaba por descobrir que não está a salvo.

Na cena do ataque ao fotógrafo e a sua namorada, Marie, a câmera é posicionada de forma a captar um ângulo diferente, filma-os de cima para baixo, ou seja, em *plongée*. Esse tipo de recurso é utilizado para diminuir a o tamanho dos personagens filmados, rebaixando-os, tornando-os frágeis. O *plongée* é muito

comum nos filmes do gênero policial, pois mostra as vítimas indefesas perante uma situação que está para além de seu controle.

Mandrake é esfaqueado, sua namorada é estuprada. Durante o delírio, após os ferimentos, vê as cenas em tons vermelhos, como a luz do seu estúdio fotográfico. Mistura as cenas que presencia, do estupro de Marie, com as de Gisela morta. Essas imagens são acompanhadas pelos gritos de pavor da mulher. O fotógrafo se vê, durante a alucinação, surfando em cima de um trem juntamente com os garotos que fotografara em tal atividade, mostrando, assim, que ele se encontra em contato com o perigo e não mais somente como um observador passivo da vida. Ao mesmo tempo, pode-se pensar, nesse momento de delírio, em uma retomada visual do narrar, ou seja, em uma rápida menção à fotografia e à arte cinematográfica.

Após esse acontecimento, o personagem passa por mais uma revolução: o seu desejo de justiça transmuta-se em uma sede de vingança. O próprio fotógrafo admite essa modificação, ele diz: “Algo mudou dentro de mim”.

Movido pelo sentimento vingativo, Mandrake vai à procura do homem que ele ajudara a se salvar de uma briga de rua para que ele o ensine a manejar a arma que o feriu: a faca. Hermes, de início, recusa a proposta, contudo Mandrake é um novo homem, que faz de tudo para conseguir o que quer, insiste e cobra-lhe a dívida, dizendo que Hermes lhe deve sua vida.

Começa, assim, a sequência do aprendizado de Peter na arte do *Persev*, do inglês *perforate and sever*, ou seja, o *Percor*, “perfurar e cortar”, já mencionado anteriormente. O apartamento do fotógrafo, antes bem iluminado e aconchegante, torna-se escuro e sombrio pelo efeito de luz e sombra que trazem tensão à cena. A montagem da sequência do treinamento é realizada em um plano de conjunto, onde se podem ver os dois personagens de corpo inteiro e todos seus movimentos ágeis, tornando-os verdadeiros guerreiros. As facas utilizadas são apresentadas como objetos de desejo, com um olhar carregado de fetiche, pois a luz é incidida sobre suas lâminas de forma que elas brilhem constantemente, carregando-as de uma conotação mágica.

O final do treinamento se dá em um ambiente diferente, um galpão abandonado. Mais uma vez influenciado pelo cinema *noir*, o diretor opta por produzir uma iluminação que é essencial para a dramaticidade tensa da sequência. O recurso do contraste claro/escuro forma um ambiente fragmentado em partes de luz e escuridão tão característicos do gênero policial.

Marie, namorada de Mandrake, não aceita o envolvimento do homem com tamanho perigo. Ela o abandona, pois não consegue aceitar os motivos do fotógrafo para investigar e se vingar dos que tentaram matá-lo. No universo delicado e frágil da arqueóloga, como ela mesma diz, “Não existe espaço para suas facas”.

Mandrake é chamado na delegacia e reconhece um dos autores do seu atentado. O homem descomunalmente alto e forte, com traços indígenas, é identificado pelo delegado como Camilo Fuentes. O boliviano está preso apenas para averiguações, o delegado avisa ao fotógrafo que Camilo embarcará no trem que seguirá para a Bolívia no dia seguinte e revela que Fuentes está envolvido na transposição de drogas na fronteira. Mesmo sendo alertado pelo delegado do perigo, Mandrake decide seguir o homem.

Dominado pelo sentimento do ódio, o fotógrafo nem ao menos reflete sobre sua decisão e embarca no trem, seguindo os passos de Camilo Fuentes. Ao longo da trama, Peter transformou-se em um bravo detetive, um herói clássico dos filmes policiais, destemido e inconsequente, que vai atrás dos maiores perigos para descobrir a verdade. Para deixar clara essa alteração profunda que sofrera o personagem desde o começo da narrativa, Mandrake cita o filósofo Arquíloco de Paros, com a frase que aparece na abertura do filme: “*Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem*”. Dessa forma, presenciamos a transformação de Peter em uma criatura passional em detrimento ao observador racional que antes selecionava as cenas da narrativa.

As imagens do interior do trem mostram um ambiente sujo, carregado, lotado por pessoas suadas. Essa é a imagem que se passa do povo latino-americano nessa película, tanto na sequência do trem quanto no restante do filme. Porém, se a representação da latinidade prossegue sem alteração, o ambiente é que sofre a alteração mais brusca. Não temos mais o Rio de Janeiro cinzento e poluído

anteriormente mostrado, o que se vê agora são belíssimas imagens do Pantanal do Mato Grosso. O cinza dá lugar a imagens coloridas, o clima pesado do submundo carioca é substituído pelo sol e pelas belezas naturais brasileiras. O povo sul-americano é mostrado nessa sequência como simples e rústico, enquanto as paisagens naturais são exaltadas. Essa é a visão do personagem principal, o estrangeiro que se sente deslocado no ambiente, e é uma reflexão sobre o território brasileiro na película.

Sem ser notado pelo boliviano, Mandrake o vigia durante a viagem. Ao perceber que o homem mantém contato com duas mulheres no trem, o fotógrafo se aproxima de uma delas para tentar descobrir algum tipo de informação sobre Fuentes. A mulher, amiga da acompanhante de Camilo, é uma jovem bonita e compartilha com Mandrake algumas informações, pois os dois acabam mantendo um relacionamento durante a viagem. Esse relacionamento amoroso é interrompido, já que Mercedes é descoberta pelo boliviano quando invade sua cabine. Ele a mata ao descobrir que ela é uma agente federal.

O trem chega a Corumbá, Mandrake descobre o corpo de Mercedes e segue atrás de Camilo. Ao contrário do nublado Rio de Janeiro retratado no filme, o território boliviano é ensolarado e árido, lembrando os clássicos cenários dos faroestes americanos.

Ao informar seus superiores, na organização, que está sendo seguido pelo americano, Fuentes coloca sua própria vida em risco. Ele sofre um atentado no centro de uma pequena cidade boliviana, um lugar sem lei, como nos Westerns norte-americanos, mas se salva.

Mandrake o estava seguindo e, ao presenciar a grande quantidade de mortes que ocorreram naquele lugar, justamente por sua causa, e tendo sua vida poupada sem razão aparente, o fotógrafo resolve retornar ao Rio.

Depois de seu retorno, Mandrake está refletindo em seu apartamento, lembrando das mulheres que passaram pela sua vida nesse período. Durante sua reflexão é possível perceber o sentimento de ódio que ele alimenta:

“Estava voltando para o Rio, seguindo um caminho sinistro. Talvez fosse por Mercedes, que morreu no meu lugar. Por Gisela, a quem não levei a sério. Por Marie, que eu nunca consegui realmente fotografar. Talvez fosse por mim mesmo. Só sei que eu tinha voltado ao ponto de partida.”

É nesse momento que se pode compreender as motivações do fotógrafo para se envolver tão a fundo nos assassinatos: ele busca descobrir a si mesmo. É um sujeito fragmentado que persegue as respostas para as perguntas que ele não consegue responder e trabalha com a arte da fotografia, ou seja, com registros de superfícies.

Mais uma vez, surge o apartamento de Roberto Mitry que, ao contrário de sua primeira aparição, está mais escuro e há apenas uma pequena iluminação ao fundo. Rafael, brasileiro e segundo participante do atentado a Mandrake e a sua namorada, entra no quarto de Roberto Mitry, onde estão dormindo ele e duas outras mulheres, todos nus. A iluminação cria um clima intrigante no ambiente, preparando o espectador para o sinistro. Rafael parece, sadicamente, se divertir com a cena, puxa uma faca brilhante da bainha e golpeia Mitry em seu ponto vital, o coração. Depois de assassinar as mulheres, o homem se banha tranquilamente no banheiro da vítima de forma calma e sorridente, mostrando a frieza desse assassino. Ele encontra o disquete, objeto de cobiça e motivo para todos os assassinatos do filme.

O brasileiro segue até seu chefe, que é Hermes, o mestre *Persev*, e diz que nada encontrou com Roberto Mitry. Em seguida, no Brasil, a cena se passa, mais uma vez, em um ambiente luxuoso, o que indica que Thales Lima Prado, primo de Roberto Mitry e chefe da organização criminosa, fará parte dessa sequência.

Descobre-se então que Hermes é subordinado de Lima Prado na organização, e que este desconfia que o disquete está em poder de Mandrake. Ele ordena que Hermes mate o fotógrafo pessoalmente, já que foi ele quem pediu para que poupassem a vida de Mandrake na Bolívia. Hermes se nega a realizar o serviço, e o poderoso industrial Lima Prado o ameaça e não permite que ele retorne ao seu país de origem.

Como Mandrake, Hermes sente-se deslocado de sua realidade e desconfortável com a terra estrangeira. Os dois personagens estão presos ao Brasil

por motivos distintos, porém compartilham os mesmos sentimentos de estranhamento à terra e aos costumes brasileiros.

Mandrake, ao saber do assassinato de Mityr pelo delegado, vai mais uma vez até o anão, Zakkai, para pedir informações sobre o ocorrido. O fotógrafo está confuso e, de certa forma, se sente culpado por todas as mortes.

Ao ouvir a história de Mandrake, Zakkai vai até Camilo Fuentes que aceita se aliar a ele e ir atrás de Rafael. Forma-se, assim, uma dupla bizarra na narrativa, ao melhor estilo dos filmes policiais dos anos 80 e 90, que, de tão estranha, tona-se cômica: o gigante calado e o anão falastrão. Eles encontram Rafael em sua fazenda, onde ele cultiva rosas. Mais uma ironia permeia a reta final da narrativa: um assassino frio, matador profissional, é amante de um delicado ofício que aprendera com sua adorada mãe.

O anão interroga-o, mas ele não admite ter pego o disquete, Zakkai mata-o com uma tesoura, o sangue se espalha por todo lado, o que lembra certo exagero de estilo do diretor Quentin Tarantino. A dupla encontra o disquete.

Ao acessar o conteúdo do disco, o anão se torna mais poderoso do que já é, pois tem em suas mãos informações sobre todas as transações de drogas sobre os quais Lima Prado tem controle, suas contas no exterior e dados de depósitos. O Nariz de Ferro revela, então, que Lima Prado é o assassino da prostituta Gisela e que ele ordenara o atentado a Mandrake. A cena da morte da mulher reaparece, porém, dessa vez, o assassino é revelado. A câmera agora mostra o assassino e a vítima no plano principal da sequência, como uma narração em terceira pessoa.

Chega a hora do confronto final entre Peter Mandrake e Thales Lima Prado. O local é o mesmo galpão onde o fotógrafo encerrou seus treinamentos na arte do *Persev*. O confronto tem clima de duelo, os rivais estão colocados frente a frente no centro do galpão imenso e vazio, dramaticamente iluminado. A música grave torna o clima mais tenso. Mandrake pergunta a Lima Prado: “Por que você marcou o rosto dela?”. Lima Prado responde com outra pergunta: “Você não assina seus trabalhos?”. Começa a luta final entre o bem e o mal, mais um *clichê* dos clássicos filmes pertencentes ao gênero policial. Esse confronto é apelativamente plástico, seu desenrolar é feito da forma mais tradicional do cinema de ação: o herói parece



sucumbir ao ferimento grave que sofre, parece derrotado, mas se recompõe e derrota o vilão. O bem vence, assim como os detetives e policiais venceram seus inimigos ao longo da história do cinema. Ao mesmo tempo, é inevitável o parentesco da cena com os duelos finais dos clássicos do *Western*, mesmo que a fotografia seja típica do *noir*.

Depois de tanta escuridão e ambientes taciturnos, a luz solar reaparece no Rio de Janeiro. Mandrake vaga pela cidade, senta em uma praça onde crianças brincam, o que representa o renascimento do personagem, pois sua tarefa chegou ao fim.

Em um momento epifânico, o fotógrafo-detetive e agora justiceiro vê um casal se beijando dentro de um apartamento. A visão vem acompanhada de uma música instrumental suave, que é mais um elemento que mostra o renascimento do personagem para o mundo e para o amor.

Somente nesse último instante é que Mandrake encontra a resposta para seus questionamentos iniciais sobre a arte de fotografar e passa, ao invés de retratar o submundo, a morte e a dor, a capturar cenas de amor com as lentes de sua câmera. Assim, o fotógrafo embarca em sua próxima aventura, em busca de si mesmo. O seu destino é a África.

#### 4 ENTRE A GRANDE ARTE E EXPOSURE

Comparar obras pertencentes a sistemas semiológicos distintos é tarefa árdua e, por muitas vezes, difícil, já que cada um desses sistemas tem suas próprias leis de funcionamentos. Porém, os estudos interdisciplinares desenvolvidos pela escola norte americana em literatura comparada, possibilitaram o entrecruzamento da arte escrita com outras artes como a pintura, a música, a arquitetura, e com a arte que é pertinente a esse trabalho: o cinema.

Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudo regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de “pôr em relação”, características da literatura comparada. (...) Esses trabalhos expressam a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais, mas igualmente de explorar o imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística e outras formas de conhecimento. Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situam “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. (CARVALHAL, 1986 p. 74)

Contudo, uma comparação entre a literatura e o cinema torna-se possível se destacarmos os principais pontos de aproximação e tensão entre as duas artes: a estrutura narrativa e as relações de conteúdo. A estudiosa Maria do Rosário Lupi e Bello define a narratividade como principal traço comparável entre literatura e cinema:

(...) la comparación cine-literatura solo es posible a partir de la problemática del plano del contenido. Dentro de dicho plano y trascendiendo tanto el aspecto lingüístico del discurso literario como el aspecto audiovisual del discurso fílmico, suele admitirse que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos comunes y comparables entre el cine de ficción y la novela. (PEÑA-ARDID, 1992 p. 128)

Segundo a autora, para que tal estudo comparatista possa ser bem sucedido, devem-se transcender os aspectos linguísticos do discurso literário, assim como os aspectos imagéticos do discurso fílmico, para só assim iniciar uma análise de equivalência e divergência dos sistemas semiológicos.

Através da narrativa pensada enquanto “estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade”, segundo o filósofo Paul Ricoeur (1983), a configuração dessa estrutura e o desenrolar dos fatos de uma história tornam-se elementos comuns e comparáveis entre o cinema e os romances. No caso de *A grande arte*, obra que é desdobrada em sistemas de signos diferentes, ambas tem estruturas narrativas semelhantes, mas que se diferenciam também em diversos aspectos.

A narrativa literária de Rubem Fonseca, *A grande arte*, é classificada por muitos como pertencente ao gênero policial. Muniz Sodré, em *Best-seller- a literatura de mercado* enquadrá-a como “um excelente romance policial” pertencente à cultura de massa.

No Brasil, escritores como Coelho Neto e Viriato Correa “brincaram” com o gênero. Luís Lopes Coelho impôs-se como um autor de boas narrativas policiais. Recentemente, Rubem Fonseca brindou os aficionados com excelente romance: *A grande arte*. (SODRÉ, 1985 p. 35)

Contudo, o romance de Rubem Fonseca também pode ser tomado como um grande transgressor da matéria policial, pois, no decorrer do livro, o autor faz questionamentos e provoca reflexões que vão além da narrativa detetivesca. Vera Lúcia Follain de Figueredo, quando se refere a Rubem Fonseca, comenta que:

Os romances de Rubem Fonseca (...) 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. (...) Busca-se, então, o romance policial, mas se tenta evitar que toda sua fruição seja submetida à revelação final da verdade sobre o crime. (FIGUEREDO, 2001 p. 43)

Enquanto a proposta estética do romance é transgredir as regras do gênero policial, de forma a provocar reflexão sobre temas como verdade empírica, fazer

literário e arte, o filme tenta preservar essa estética transgressora de forma insuficiente, se considerarmos apenas questões da narrativa. A tentativa de manter as soluções híbridas do romance de Rubem Fonseca, que concilia as exigências mercadológicas e a insubordinação às suas leis, é exercitada em outro lugar: na exploração da técnica de fotografia e nas tensões do visual.

Para que se possa realizar uma comparação entre as duas obras far-se-á uma análise narratológica dos dois objetos do estudo, realizando uma comparação entre os componentes das duas narrativas. Serão analisadas sua estrutura, personagem protagonista, tempo e espaço. Desde já, portanto, o objeto filme receberá menor atenção que o livro, e as questões da visualidade serão abordadas apenas quando estiverem relacionadas da narratividade.

#### 4.1 Componentes da Narrativa

##### 4.1.1 Estrutura Narrativa

No romance *A grande arte* e também no filme homônimo, pode-se notar algumas semelhanças entre os elementos narrativos. Entretanto, as estruturas dessas narrativas, no que diz respeito a sua arquitetura, diferem em muitos pontos.

Na livro de Rubem Fonseca, os assassinatos das prostitutas não servem como motivação para que o personagem Mandrake, um advogado criminalista, envolva-se na história de mistério. As investigações que o personagem inicia são motivadas pela contratação de seus serviços pelo francês Roberto Mitry, que deseja que Mandrake e seu sócio, Wexler, investiguem o desaparecimento de uma fita cassete, sem o envolvimento da polícia. Já no filme homônimo de Walter Salles, o fotógrafo Mandrake inicia-se no mundo da investigação apenas por buscar justiça e vingança pessoal. No livro, Mandrake também terá sede pela verdade, porém somente após sofrer o atentado à faca.

Desde o início da ação, ambos os personagens, o carioca e o norte-americano, sentem a necessidade de vingar-se. O que muda, porém, é que na

narrativa literária essa vingança nunca acontece. O advogado desiste, pois percebe que sua grande arte é o amor, e não o ódio: “Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: eu firo aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam.”. (FONSECA, 1985 p 121)

Ao contrário do desfecho no livro, no filme há a cena da vingança. Mandrake mata o assassino, Thales Lima Prado, em um duelo, fazendo justiça com as próprias mãos.

A investigação que o advogado carioca conduz, após desistir de sua vingança, é justamente baseada nos cadernos de Lima Prado, diários pessoais que ele mantinha. Portanto, todas as conclusões a que Mandrake chega são interpretações a partir da fala, ou da escrita, de outro indivíduo, o que compromete a existência de uma verdade empírica. Por outro lado, o Mandrake fílmico descobre a identidade do verdadeiro assassino e coloca-se frente a frente com Lima Prado, o homicida no filme, matando-o. No filme, se estrutura outro questionamento sobre a noção de verdade, já que os fatos são esclarecidos, e o fotógrafo obtém as respostas que procura, isto é, enfatiza-se mais uma verdade factual que é desvendada.

O objeto desaparecido que é motivo para os crimes nas duas narrativas aparece remodelado e atualizado no longa-metragem. A fita cassete do livro é transformada em um disquete na obra fílmica, porém, não é sua forma diferenciada que provoca a principal alteração nas estruturas das narrativas. A fita desaparecida no livro, quando encontrada, é apenas uma fita em branco, enquanto o disquete, no filme, possui todas as informações sobre a organização criminosa.

Nota-se que as duas narrativas contêm estruturas semelhantes até certo ponto, porém distinguem-se justamente no que as aproxima ou distancia de obras da literatura de massa. O filme pode ser classificado como uma narrativa que segue à risca os princípios dos filmes policiais hollywoodianos: o herói, inconformado com as injustiças do mundo, embarca em uma aventura em busca da verdade. Enquanto o que ocorre no livro é exatamente o inverso: o gênero policial é transgredido a todo o instante, criando, assim, uma nova dimensão na história narrada, afastando-a do gênero policial clássico.

A estrutura narrativa do livro pode ser dividida em uma história de crime: o assassinato da prostituta, e em outra história paralela: a da investigação. Essas duas estruturas estão presentes nos grandes clássicos policiais, não sofrendo alterações nem mesmo transgressões no filme, tornando-o um objeto pertencente à cultura de massa. Portanto, nesse sentido o filme não é inovador.

Segundo Walter Benjamin, filósofo alemão e estudioso da Escola de Frankfurt, em seu célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de 1936, as obras de arte perdem sua “aura” ao serem reproduzidas em grandes escalas para serem consumidas por um grande e variado público. Ele lançou, dessa forma, uma teoria que provocaria uma imensa revolução nos estudos teóricos da época: a da obra de arte massificada.

Theodor Adorno, também teórico frankfurtiano, também cunhou termos em diálogo com as ideias de Benjamin. Nasce, assim, a noção de indústria cultural. Segundo a pesquisadora Cheila Mara Battistella, Adorno alterou o pensamento crítico-literário de uma época, e define essa massificação da cultura como recurso para manter as massas inertes:

No contexto da indústria cultural, o ser humano é abordado enquanto objeto, sempre com o intuito de comercialização de obras culturais e artísticas. Essa abordagem visa, basicamente, a exploração dessas obras e a manipulação da consciência dos indivíduos. Nesse sentido, o gosto é completamente excluído da experiência estética. Dito isto, podemos justificar a importância do tema, uma vez que todo cidadão está à mercê da indústria cultural e das artimanhas da mesma para explorá-lo. A cada dia é possível flagrar novos objetos advindos da cultura de massa e sendo inseridos no nosso cotidiano. Em meio a tais objetos está o livro. Essa literatura criada para manter o sujeito na ilusão de que tudo o que acontece ao seu redor está mediante a paz e prosperidade. (BATTISTELLA, 2004.)

Portanto a aparente inexistência de uma reflexão a respeito de temas que vão além da história do crime torna o enredo da obra fílmica *Exposure* um objeto da indústria cultural, pois é produzido através de uma estratégia que parte de uma tese, seguindo para uma antítese e tendo, por fim, uma síntese, ou seja, resolvendo-se em um jogo dialético, que é acomodador. Essa estrutura da narrativa é planejada

para que o leitor mantenha-se associado à história até que ela chegue ao final e é característica das obras mais comuns da chamada cultura de massa.

Já a estrutura narrativa do romance vai além dos níveis narrativos comentados em relação ao filme. Há a história do crime e a da investigação, todavia, há ainda outra questão que permeia a história da investigação: a existência de uma verdade empírica, que é explorada, problematizada o tempo todo pela linguagem verbal.

A verdade apresentada pelo personagem Mandrake como resultado de suas investigações é questionável, pois vem da interpretação que se constrói a partir de um fazer literário de outro personagem. Esse questionamento sobre as possibilidades ou não da existência de uma verdade única faz com que o livro se afaste das obras pertencentes à literatura de massa de matéria policial, pois, nesse tipo de literatura, a concepção da verdade não é questionada e sempre existe uma resposta para as perguntas suscitadas no decorrer do enredo.

#### 4.1.2 Os Mandrakes

O personagem de uma ficção, segundo Antônio Cândido, é o que torna visível o caráter ficcional de uma narrativa: “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.”. (CÂNDIDO, 1974 p. 21). Assim, a constituição dos personagens é fator importante na legitimação das narrativas enquanto ficção.

A personagem literária impõe ao leitor um esforço imaginário maior que as pertencentes à narrativa fílmica. No cinema, temos uma visão do personagem por completo, podendo visualizar seu todo: dos cabelos à ponta do pé, embora saibamos que a escolha física do personagem é opção de uma equipe e, nesse sentido, é uma forma que poderia ser outra.

Ainda segundo Antônio Cândido, se no cinema a imagem do personagem é apresentada de forma completa e no livro não, os aspectos psicológicos desse

mesmo personagem na narrativa literária são revelados de uma forma mais densa e completa que no universo dos longas-metragens, que se envolve com elementos técnicos.

Isso é o que ocorre com o personagem Mandrake nas duas obras. No filme temos uma apresentação física detalhada do fotógrafo, no entanto, seu caráter psicológico é indecifrável para o espectador; o motivo que o levou à investigação, suas motivação para explorar o caso não ficam claras ao público. Enquanto, no livro, o perfil psicológico do advogado é explicitado, assim como suas razões para iniciar-se nas investigações.

Os traços psicológicos do personagem principal do filme e do livro têm algo em comum. A aceitação da mediocridade do mundo e da imoralidade da sociedade são pensamentos compartilhados pelos Mandrakes. Contudo, há vestígios de cunho psicológico de um que não estão presentes no outro. O advogado da obra literária, por exemplo, tem na “arte de amar” uma de suas principais características. Mandrake ama as mulheres, não uma, mas todas. É um adorador do sexo oposto e não demonstra remorso ao trair sua namorada, Ada, com a adolescente Bebel. Já o personagem da obra fílmica não apresenta esse traço: a prostituta Gisela tenta seduzi-lo e convida-o para entrar em seu apartamento, ele recusa a proposta, atitude que o advogado carioca jamais teria. O fotógrafo mantém um breve relacionamento na história, mas somente o faz por ter sido abandonado pela namorada, Marie. O Mandrake norte-americano é praticamente um *lord*, se o compararmos ao carioca despojado, beberrão, fumante e transgressor da obra literária. O fotógrafo comporta-se como um verdadeiro herói, recatado e justo, e, no final, ainda tenta entender-se com a namorada Marie.

Mandrake, personagem literário, tem no Rio de Janeiro sua zona de conforto. Conhece o submundo da cidade e a imoralidade da sociedade carioca em todos seus detalhes, tem ligações tanto com a polícia através do amigo e também delegado da divisão de homicídios, Raul, como também com detetives particulares e bandidos. Isso se comprova quando conhecemos Hermes, um assassino culpado que Mandrake livrara da cadeia, que acaba por ensinar-lhe a arte do *Percor*. No entanto, o Mandrake fílmico é um estrangeiro no território e vê com olhar de estranhamento o submundo carioca, que é representado romanticamente na



película. É um forasteiro que percebe o Brasil, sua cultura e seu povo, de modo exótico e vulgar.

Essas diferenças entre os dois protagonistas são cruciais para o desfecho dos dois enredos. São essas distinções que provocam desfechos diferenciados nas duas narrativas.

Obviamente, a personalidade do Mandrake “original”, tipicamente carioca e adepto do “jeitinho” brasileiro, não entrou na construção do protagonista do filme pelo roteirista, o próprio Rubem Fonseca, nem pelo diretor, Walter Salles, a fim de que o público estrangeiro se identificasse com o personagem e com sua visão sobre o Brasil. Isso se dá exatamente pelo filme ter sido lançado (tendo como idioma principal o inglês) em grande parte do planeta, por uma produtora internacional, a Miramax, que fazia inúmeras exigências quanto ao plano do conteúdo.

O que se pode dizer dessa “simplificação” psicológica de Mandrake é que foi feita para que o personagem se encaixasse na obra cinematográfica que buscava tornar-se um filme pertencente ao gênero cinematográfico policial ao estilo *noir*. Por outro lado, o personagem literário foi forjado, justamente, com o intuito de criar uma transgressão às regras do gênero policial literário consagrado, formando, assim, uma solução para conciliar a necessidade de atender ao mercado editorial com um fazer literário de qualidade.

#### 4.1.3 Tempo

As estruturas narrativas, sejam elas literárias ou fílmicas, contam, inegavelmente, histórias sobre personagens localizadas em espaços e em tempo determinados. É fato que o elemento tempo se caracteriza em formas diferenciadas no sistema literário e fílmico, porém a análise das estruturas narrativas das duas obras permite que se faça uma comparação entre essas realizações temporais.

O elemento tempo, não necessariamente cronológico, é importante para o entendimento e para a construção dos significados das narrativas, pois, segundo a

estudiosa Giulia Pinati essa é a categoria fundamental para a compreensão da história apresentada.

Para que ocorra o desenvolvimento dos acontecimentos, há um elemento fundamental: o tempo. As formas narrativas, sejam elas literárias ou fílmicas, estão ligadas por segmentos temporais, não importando de que maneira se dê essa articulação. Assim, o tempo quase sempre está ligado à fluidez da ação, o que mostra sua inseparabilidade dos acontecimentos que o ocupam.(PINATI, 2008 p.2)

Portanto, o tempo é elemento crucial para o desenvolvimento de uma narrativa mesmo que essa pertença a sistemas semiológicos diferentes. Entretanto, enquanto no campo literário o tempo é apresentado por meio de palavras, através das falas de um narrador ou até mesmo de personagens, no cinema essa situação é diferenciada, já que a linearidade do tempo é expressa por sequências imagéticas, dispostas em determinada ordem.

Os adventos tecnológicos que permitiram a consagração do cinema como sétima arte também influenciaram os elementos das narrativas literárias. O tempo do cinema é o da montagem, dos cortes, das imagens coladas e justapostas que provocam a sensação de seqüencialidade e imediatez no espectador. Essa noção de sequências sobrepostas e anexadas umas às outras aparecem na construção de narrativas literárias a partir do começo do século XX. Essas narrativas deixaram-se influenciar pela noção de tempo cinematográfica, em que o tempo é um elemento implícito, que se vê nas imagens. Segundo Marcel Martin, é “apenas o tempo, e só ele, que estrutura de forma fundamental e determinante qualquer narrativa cinematográfica, nunca sendo o espaço mais do que um quadro de referência secundário e anexo”. (MARTIN, 2006 p. 270)

Na obra literária *A grande arte*, o que se pode notar, quando se observa o elemento narrativo tempo, é que não há uma colocação por parte do narrador ou dos personagens da narrativa em um recorte específico de datas ou períodos. O que acontece é que, a partir do começo da narração até seu desfecho, se tem uma noção de linearidade temporal por meio dos acontecimentos pelos quais Mandrake, o narrador-protagonista, passa. Contudo, não se pode definir o livro como uma

narrativa literária seguidora de uma cronologia, ou seja, os fatos apresentados não seguem a uma ordem de ocorrência linear.

O livro apresenta cortes: pequenos trechos onde Mandrake apresenta informações fragmentadas sobre o desvendamento dos mistérios que permeiam a obra. Esses cortes na linearidade, em que o narrador expõe fatos conhecidos posteriormente por ele através das interpretações dos cadernos de Lima Prado, são exemplos da influência que a montagem cinematográfica de imagens exerceu e exerce sobre as narrativas fonsequianas. O recurso de cortes na linearidade da narrativa garante ao narrador total controle dos fatos apresentados, atribuindo, assim, credibilidade a sua versão dos fatos:

“(...) logo que cheguei aqui, que ouvira falar da minha fama e depois afirmou que todas as mulheres são iguais, e para provar que todas as mulheres *não* são iguais estou lhe enviando esta história, que pelo menos servirá, se não servir para outra coisa, para aliviar a tensão, porque existe tensão, não existe, entre nós dois?”

(No dia anterior Mateus procurara Lima Prado para dizer que Nariz de Ferro queria ter uma entrevista com ele. Mateus havia dito a Zakkai que era apenas um assessor do presidente Aquiles, que não sabia se podia ou não marcar a entrevista. Os cadernos não esclarecem o que levou Lima Prado a marcar o encontro. Uma menção do videocassete? Zakkai, apesar de ser um dos sócios das firmas controladas pelo Escritório Central, não sabia do envolvimento da *Aquiles* e do seu presidente. Havia uma anotação em vermelho *Z-videocassete*.)

“Chovia quando encontrei com ela novamente. (...)” (FONSECA, 1983 p. 228)

Outro elemento muito característico do sistema fílmico que pertence também às narrativas literárias é o *flashback*, que é, segundo Luís Nogueira, “uma representação de causas, circunstâncias e motivos que conduziram os acontecimentos a seu estado presente”. (NOGUEIRA, 2007 P. 151)

No início da Parte II da obra literária, durante várias páginas, o leitor é levado ao passado para compreender a história da família Lima Prado:

“Quando José Joaquim de Barros Lima nasceu, no Rio de Janeiro, em 1845, filho de imigrantes portugueses, a população do Brasil era estimada em cerca de oito milhões de habitantes, três e meio milhões dos quais seriam

escravos. Teve uma infância de menino pobre ajudando o pai a entregar carvão na residência dos fregueses. (FONSECA, 1985 p. 169)

O *flashback* ou analepse, como pode ser chamado no campo dos estudos literários, traz à narrativa inteligibilidade, pois traz luz ao leitor, ao apresentar os laços familiares e os negócios que a família Lima Prado mantinha e mantém através dos anos. O desvendamento dos assassinatos agora parece mais próximo. Segundo Luís Nogueira, o *flashback* é importante para a estrutura de uma narrativa, já que é um dispositivo formal de grande relevância:

O flashback é um dispositivo formal de grande relevância nas obras narrativas. Na narrativa cinematográfica, a sua utilização é recorrente, tendo sido assumido no contexto de um gênero específico, o *film noir*, como uma das marcas distintivas da estrutura do seu relato. Pelo fato de significar necessariamente uma pausa e um recuo no devir da ação, a sua utilização coloca muitas vezes em risco a dinâmica da narrativa, uma vez que retarda, de algum modo, a satisfação das expectativas que o enredo cria no espectador.

Ao adiar o desfecho, o flashback vira a atenção do espectador para o passado dos acontecimentos, pelo que a sua utilização deve ser criteriosamente ponderada e justificada, uma vez que ao espectador importa frequentemente mais saber como tudo acaba do que como tudo começou. (NOGUEIRA, 2007 p. 3)

Na narrativa cinematográfica *Exposure*, se tem uma obra linear que apresenta uma ordem cronológica dos fatos ocorridos, não havendo quebra de linearidade na montagem sequencial das cenas. Desde o primeiro minuto do filme até seu final, a montagem das cenas cria uma ilusão de tempo presente, onde os acontecimentos ocorrem de forma dinâmica. Apenas na cena do delírio, já citada, se tem uma sobreposição de tempos e espaços narrativos.

Marcel Martin, teórico de cinema, define a narrativa cinematográfica que evidencia uma continuidade de fatos, como o que acontece em *Exposure*, como “narrativa com tempo condensado”:

- A. *O tempo condensado*: trata-se da forma mais usual com o cinema trata o tempo. (...) é a colocação em evidência de uma continuidade causal única e linear no cruzamento das séries múltiplas da realidade corrente, depois, a supressão dos tempos mortos de ação, quer dizer, dos que não

participam diretamente na definição e no progresso da sequência dramática. Daí resulta esta condensação da duração e esta impressão de plenitude vivida que se sente perante o filme, plenitude essa que constitui um dos fatores da sua força de encantamento. (MARTIN, 2006 p. 245)

Outro fator importante para a noção do tempo que o filme apresenta é a dinamicidade das cenas. Martin diz que “No decorrer de uma ação muito violenta ou muito rápida, parece que o *tempo passa depressa*, mas se o espectador se interroga posteriormente sobre sua própria impressão, tem tendência a pensar (por reação) que a ação real é mais longa que ele se apercebeu”. Portanto, a produção de sequências curtas e dinâmicas torna a película acelerada, característica dos filmes de ação, sem, no entanto, interferir no desenrolar cronológico de enredo.

Durante a viagem de Peter Mandrake para a Bolívia, há um pequeno *flashback* do personagem que lembra das mulheres que passaram por sua vida a partir do começo da ação. Martin, em seu livro *Linguagem Cinematográfica* afirma que esse tipo de *flashback* é utilizado a fim de mostrar quais acontecimentos levaram o personagem “ao desespero e à solidão em que se encontra”:

Motivos psicológicos podem justificar a modificação da sequência normal temporal dos acontecimentos. É o que sucede, por exemplo, quando o filme é centrado sobre uma personagem (...) ao invés de se conduzir a intervenção do protagonista, a título de elemento, é muito mais inteligente centrar o drama nele. Atingido o paroxismo do seu drama, o protagonista revive em fases sucessivas as circunstâncias que o conduziram ao desespero e à solidão. (MARTIN, 2006 P. 276/277)

Assim, existe uma diferença peculiar entre a representação do tempo na narrativa literária *A grande arte* e em seu filme homônimo. No livro, há uma quebra do tempo linear, através dos excertos do narrador em meio aos capítulos, a fim de esclarecer os fatos ocorridos através das respostas obtidas pela interpretação dos cadernos de Lima Prado. O que acontece no filme é diferente: há uma linha cronológica temporal que garante uma sequencialidade factual; a montagem das sequências fílmicas feita em cortes diretos e em cenas curtas dá a sensação de dinamicidade à obra fílmica, característica pertencente às estruturas narrativas fílmicas pertencentes aos filmes de ação.

O recurso do *flashback* é utilizado em ambas as narrativas, mas de forma diferenciada. Enquanto no filme esse recurso é utilizado de modo a demonstrar uma reflexão do personagem sobre seu presente, no livro o regresso ao passado é fundamental para que o leitor entre em contato com as mesmas informações que o narrador possui, é, portanto, um *flashback* motivado pela necessidade de desvendamento do caso.

#### 4.1.4 O Espaço

Além dos personagens e do tempo, o espaço é outro elemento essencial para a análise de narrativas literárias e cinematográficas. É no espaço que se constituem as experiências dos personagens.

Segundo Jacques Aumont (2004), o espaço a que se tem acesso em obras literárias e fílmicas não é o da realidade, mas sim construído pelas percepções visuais e táteis, ou seja, esses espaços são erguidos a partir de imagens que são subjetivas. O leitor ou espectador irá receber essas imagens e readaptá-las de acordo com seu imaginário.

De acordo com o estudioso Oziris Borges Filho, o espaço tem funções específicas na obra literária. Entre essas funções estão a caracterização de personagens, de forma a situá-los em contextos socioeconômicos e psicológicos.

Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou freqüentam com grande assiduidade. (BORGES FILHO, 2008 p. 02)

Em *A grande arte*, Rubem Fonseca insere os personagens inicialmente na cidade do Rio de Janeiro. Mandrake é um homem tipicamente carioca: alegre e desenvolvido que possui um grande poder de atrair o sexo oposto. É um sujeito que frequenta praias paradisíacas, mas que também circula pelo submundo da capital

fluminense, mantendo negócios e acordos com pessoas de índole questionável. Vivendo em uma cidade de contrastes sociais, Mandrake torna-se um personagem incrédulo com relação à bondade humana. Ele duvida da índole de todos, até que se prove o contrário.

Essa falta de fé na raça humana e a indiferença advêm do fato do personagem ser um morador de uma cidade caótica, onde circula por diversos ambientes: desde o luxo das coberturas em Copacabana até as portas do presídio da cidade. Por se tratar de uma metrópole, o Rio de Janeiro é representado como uma cidade onde se podem encontrar representantes de todas as classes sociais frequentando os mesmos ambientes.

“O lixo eram restos de comida, eram dois latões grandes como barris de petróleo de onde exalava um odor nauseabundo. Levaram os latões para a entrada lateral do restaurante, que dá para a Rua Teófilo Otoni. Vários miseráveis esperando. Os homens empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galeto, as sobras de bife e outras carnes semidevoradas. Depois de encherem seus sacos plásticos foram embora. Então as mulheres e as crianças retiraram o que ficou, legumes esmigalhados, arroz, massas pastosas. Dos latões, depois de revirados pelas mãos ávidas dos rapinadores, tresandava um fedor ainda mais repugnante. Àquela hora, nos fundos de outros restaurantes da cidade, outras matilhas de destituídos colhiam os restos dos repastos servidos aos que podem pagar. (...) Acendi um Pimentel n°. 2.”. (FONSECA, 1985 p.23)

Essa descrição da cena por parte do narrador pode parecer, ao primeiro olhar, uma inutilidade para o entendimento da ação, porém ela exemplifica não somente o sentimento de Mandrake como também demonstra a indiferença de toda uma população pelos menos favorecidos. Após a observação de uma cena significativamente triste, Mandrake simplesmente acende seu cigarro e prossegue a conversa que estava tendo com seu sócio, Wexler.

Assim, a descrição desse espaço e desse fato por parte do narrador é importante para o entendimento do espaço em que se passa a narrativa *A grande arte*. O Rio de Janeiro é uma grande selva de pedra, onde somente o mais forte poderá sobreviver.

O espaço de uma narrativa, segundo Borges Filho (2008), pode ainda ter a função de influenciar as personagens a *agir de determinada maneira e também propiciar a ação*. Essa função, assim como a citada anteriormente, pode ultrapassar as barreiras do literário e adentrar no campo cinematográfico. No cinema, os espaços também influenciam os personagens, como na literatura. Marcel Martin retrata o espaço cinematográfico como sendo essencial à narrativa fílmica:

Sem dúvida, que o cinema é a primeira arte que soube assegurar o domínio do espaço com tanta plenitude. (...) há uma negação do espaço dramático (o espaço do mundo representado onde se desenrola a ação fílmica) em proveito apenas do espaço plástico (o fragmento de espaço construído na imagem submetido a leis puramente estéticas. (MARTIN, 2006 p. 241)

No Rio de Janeiro, cenário do filme *Exposure (A grande arte)*, não figuram as praias e pontos turísticos famosos, tais como o Cristo Redentor etc. O que se vê na película não é uma cidade litorânea e ensolarada, pelo contrário, as cenas que se passam no Rio de Janeiro são escurecidas por tons cinza, quando filmadas de dia, e negras e carregadas de sombras, quando a sequência é filmada à noite. Pode-se notar que há uma tentativa, por parte do diretor de tornar o Rio de Janeiro uma espécie de Nova Iorque, caracterizada pelo cinema *noir*, em uma atitude, como garante Martin (2006), *estética*. O submundo é destacado. No filme, não figura a riqueza carioca, mas sim lugares sombrios e a pobreza.

A cidade que aparece no filme é necessariamente urbana e cinza. Em nenhum momento da primeira parte do filme, que se passa no Rio de Janeiro, podemos ver o sol, que somente aparece depois da vingança de Mandrake, representando o renascimento do personagem. É como se ele, o fotógrafo Peter Mandrake, carregasse as nuvens consigo, impedindo o sol de aparecer durante a sua aventura para descobrir quem realmente é.

.Esse espaço sem muita cor e cheio de sombras influencia a transformação de Mandrake. Ele influencia-o a agir da maneira como um habitante dessa cidade agiria, fazendo justiça com as próprias mãos.



Na narrativa literária e na cinematográfica, existe a ida de Mandrake até a Bolívia, em perseguição a Camilo Fuentes. O que acontece no livro, em termos de espaço, é uma caracterização descritiva do ambiente do trem: “Minha cabine tinha dois beliches forrados de plástico marrom, sendo que o de baixo, mais largo, estava fechado, transformado em sofá” (FONSECA, 1985 p. 102). O que se pode notar é que a descrição do espaço “trem” é feita para determinar que o ambiente é desconfortável. O que acontece no filme é totalmente diferente, Por ser uma obra em que as imagens figuram como principal meio de expressão do espaço, o que vemos na sequência do trem é um ambiente extremamente lotado e sujo, repleto de pessoas de má aparência que carregam galinhas consigo, ou seja, é um espaço caótico. Enquanto, do lado de fora, o espaço é o do amplo e verde Pantanal, pura paisagem.

O terceiro espaço representado nas duas obras é o do território boliviano. Enquanto no livro temos uma descrição de um território boliviano repleto de árvores e natureza, “A temperatura estava agradável (...). Os altos flamboyants da praça brilhavam com suas flores vermelhas” (FONSECA, 1985 p. 116), no filme temos a impressão de estar em pleno deserto. Não há árvores, o clima é árido, as cidades são compostas apenas de casebres desconfortáveis. Existe, nessa sequência do filme, a inegável referência aos filmes *Western* norte-americanos: uma terra árida, como a do Texas, e uma cidade sem lei onde atentados com metralhadoras parecem ser rotina do pequeno vilarejo. Pela primeira vez na narrativa fílmica há destaque ao sol. Mas, se antes o ambiente era escuro e taciturno, agora há uma iluminação muito clara. O branco da areia reflete o sol, tornando o ambiente um inferno quente e escaldante, como em um bom faroeste.

O espaço que figura a narrativa literária está essencialmente a serviço do caráter dramático da história. Se notado com atenção, pode-se ver que esse espaço não determina o personagem principal, Mandrake, mas influencia-o a ter o caráter que tem. O contexto socioeconômico que vive a grande metrópole torna-o um sujeito indiferente às pessoas, tomando iniciativas que interessam somente a si próprio. Mandrake, o advogado, é um leão da selva de pedra.

O espaço também influencia as atitudes do fotógrafo Peter Mandrake na narrativa fílmica. O ambiente sombrio e carregado do Rio de Janeiro *noir*,

apresentado na narrativa cinematográfica mostra ao fotógrafo que não há justiça senão aquela que se faz com as próprias mãos.

A estética *noir* das ambientações da primeira parte do filme, quando o personagem se encontra no Rio de Janeiro, é também uma metáfora plástica que faz com que o ambiente seja, na verdade, uma representação do interior fragmentado e confuso do personagem que vive a vida de retratar tragédias, e que, após o assassinato de Gisela, tem sede de vingança. O espaço, assim como o protagonista, encontra-se enegrecido. Ao valorizar o espaço da narração fílmica por meio de recursos de iluminação e planos de câmera diferenciados, o diretor Walter Salles destaca o ambiente não somente como um elemento essencial à narrativa: o espaço torna-se psicológico e plástico, segundo Martin (2006), “puramente fílmico”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura e o cinema do último século estão repletos de narrativas que contêm matéria policial. Tramas que envolvem assassinatos, detetives, sexo, violência e corrupção figuram as páginas e as capas de incontáveis livros e produções cinematográficas, tornando-se parte da cultura ocidental. Porém, se analisarmos algumas obras com atenção, notaremos que na ficção de alguns autores brasileiros, a trama policial não está apenas a serviço do desvendamento do mistério, o enredo não tem como objetivo apenas garantir fruição ao leitor fascinado por esse tipo de leitura; para além disso, busca reflexões sobre a sociedade e o pensamento humano.

Esse é o caso de *A grande arte*, de Rubem Fonseca. O livro que, ao primeiro olhar, pode mostrar-se superficial e marcado por um gênero considerado popular, o policial, pode ser lido como uma obra que permite ao leitor níveis diferentes de leitura: um que garante o gozo de superfície e outro que vai além da primeira leitura, provocando reflexões acerca de outros temas, que não o assassinato em questão. Rubem Fonseca põe de acordo, no interior da obra, as exigências do mercado leitor e a insubordinação às leis do gênero policial.

Em 1991, o ainda jovem cineasta Walter Salles Jr. lança o filme homônimo *A grande arte*, com título oficial *Exposure*. Com uma baixa bilheteria brasileira, porém com certo sucesso em território norte-americano, o filme *cult* recupera a estrutura do gênero policial, mas perde a dimensão ambígua, existente no livro, entre esse gênero e a reflexão que o enredo provoca no leitor, se analisarmos apenas sua estrutura narrativa. Considerando que foi o próprio Rubem Fonseca seu roteirista, o filme precisaria ser analisado não apenas em relação aos elementos da narratividade, mas também em relação àqueles que exploram a subversão da visualidade, cuja combinação aponta para outros modos de ver, mas isso extrapola os propósitos desse trabalho.

Em *A grande arte*, podemos perceber essa faceta da obra fonsequiana, sua ligação com o cinema: a coloquialidade dos diálogos presentes no livro e a

visualidade da narrativa, que se aproximam de rubricas e marcações de cena que são exigências cruciais na elaboração de roteiros de cinema.

*A grande arte* não se deixa escravizar pelas normas mais fechadas do gênero policial, pelo contrário, constrói uma estratégia discursiva própria, acrescenta dados inusitados e consegue perfeitamente, para utilizar a expressão de Umberto Eco, “*iludir o leitor ingênuo*”, que se demonstra sempre interessado em saber “de quem é a culpa” e, para isso, precisa entrar na obra marcada pela estética ambígua de Rubem Fonseca.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

ALMEIDA, Marco Antônio de. **Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros** Tese (Doutorado). Campinas: UNICAMP/ IFCH, 2002.

BATISTTELLA, Cheila Mara. **Relação entre filosofia e literatura: um diálogo fundamentado na teoria de Adorno**. Disponível em:  
<<http://www.consciencia.org/adornocheila.shtml>> Acesso em 19 set. 2010.

BORDE, Raymond y Chaumeton, Etienne. **Panorama del cine negro**. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.

BORGES FILHO, Ozíris. **As funções do espaço na literatura**. Disponível em:  
<<http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/revistadosell/article/viewFile/9/5>>  
Acesso em 10 out. 2010.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVALHAL, T. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1986.

CARVALHAL, T. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

ECO, Umberto. O texto, o prazer, o consumo. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

FONSECA, Rubem. **Sou um cinéfilo condenado a escrever**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 jun. 1987.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Os preferidos do público: os gêneros de literatura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1987.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MacCARTHUR, Colin. **O filme policial**. Editora Livros Horizonte, 1990.

PEÑA-ARDID, C. **Literatura y cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

PINATI, Flávia Giulia Andreolo. **Da literatura ao cinema**: um estudo sobre o tempo no romance e no filme Lavoura Arcaica. Disponível em:

<<http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/flaviagiulia.pdf>> Acesso em 21 out. 2010.

REIS, Luzia de Maria R. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**: São Paulo: Brasiliense, 1983.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

SILVER, Alain and URSINI, James. **Film Noir Reader**. New York: Limelight Editions, 1998.

SODRÉ, Muniz. O romance policial. In: **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A GRANDE Arte. Direção de Walter Salles Jr. Produção de Alberto Flaksman. Brasil, 1991, son., col., 119 min.

CEM Anos de Cinema: Uma Viagem Pessoal Através do Cinema Americano. Direção: Martin Scorsese & Michael H. Wilson. Produção do Instituto Britânico do Filme, 1995. Col., Leg., 225 min.

O FALCÃO maltês. Direção John Huston. Produção de Hal B. Wallis, 1941, p&b , 101 min.